نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحهٔ اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

سهم آذربایجان در فرهنگ‌نویسی فارسی

دکتر حسن انوری[۱]
[۱] عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی

چکیده

آذربایجانیان، چون عموم ساحت‌های اندیشه و علم و اقتصاد و سیاست و فرهنگ ایران‌زمین، در عرصه فرهنگ‌نویسی برای زبان فارسی نیز، هم پیشگام و هم سخت‌کوش بوده‌اند. ثمرهٔ تلاش آنان در این حوزه، زمانه‌ای بسیار مدید از کهن‌ترین ادوار زبان فارسی دری با نمونه‌های کهنی همچون *فرهنگ قطران* (از قرن پنجم هجری قمری)، تا سال‌های اخیر و نمونه‌ای چون *فرهنگ بزرگ سخن* (چاپ ۱۳۸۱ش.) را شامل می‌شود. این سابقه و سنت، کارنامه‌ای است عتیق و پربار که در جستار حاضر گزارش موجزی از این تلاش سترگ و پیوستهٔ تاریخی با مروری بر مشهورترین و شناخته‌ترین نمونه‌های فرهنگ فارسی نوشته‌شده به دست آذربایجانیان را با نگاهی نقادانه از نظر می‌گذرانیم.

واژگان کلیدی: آذربایجان، زبان فارسی، فرهنگ‌نویسی، لغت‌نامه.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۲/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۱۰

[1]E-mail: perlitabrizu@gmail.com

ارجاع به این مقاله: انوری، حسن، (۱۴۰۱)، سهم آذربایجان در فرهنگ‌نویسی فارسی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.53534.3391

۱. طلیعهٔ فرهنگ‌نویسی

در نخستین سده‌های هجری که زبان فارسی اندک‌اندک شکوفا می‌شد و شاعران زبان باز می‌کردند، فرهنگ‌نویسان نیز در کنار شاعران و نویسندگان به حفظ و گسترش زبان فارسی مدد می‌رسانیدند و خود وجود دو فرهنگ به زبان پهلوی نشان از آن دارد که سنت فرهنگ‌نویسی از دورهٔ ساسانی وجود داشته و در دورهٔ اسلامی بدل به فرهنگ فارسی‌نویسی شده است. از قدیم‌ترین فرهنگ‌ها به تصریح محمدبن اسحاق‌بن ندیم در کتاب *الفهرست* فرهنگ ابوعیسی‌بن علی‌بن عیسی‌بن داود الحراج است. مردی یگانهٔ روزگار خویش در منطق و علوم که در اواخر سدهٔ سوم و اوایل سدهٔ چهارم هجری می‌زیسته است (ابن‌ندیم، ۱۸۶، دبیرسیاقی، ۷). از این رساله جز سخن ابن‌الندیم آگاهی دیگری نداریم.

پس از آن باید از *رسالهٔ* ابوحفص نام ببریم که تا دورهٔ صفویه باقی بوده و فرهنگ‌نویسان آن دوره از آن بهره برده‌اند. آیا این ابوحفص همان ابوحفص حکیم‌بن احوص سغدی، مخترع شهرود در بغداد به سال ۳۰۰ هجری و از نخستین سرایندگان شعر به پارسی است که شمس قیس در *المعجم* (ص ۲۰۸) از او یاد می‌کند؟ چیزی به‌یقین نمی‌دانیم. در برخی از نسخه‌های *کشف‌الظنون* کتاب لغتی به رودکی نسبت داده شده است به نام *تاج‌المصادر* تا مأخذ دیگری آن را تأیید نکرده باید به‌تردید در آن بنگریم. به ابوالفضل محمدحسین‌بن حسین بیهقی (۳۸۶-۴۷۰ق.) مورخ نامی و دبیر صاحب دیوان رسالت در دربار غزنویان و نگارندهٔ *تاریخ بیهقی* دفتری در لغت نسبت داده شده است که در آن برای سیصدوهفتاد لغت فارسی معادل‌های تازی آمده است بی هیچ ترتیبی. رساله چنین آغاز می‌شود: «این فصلی است از رسائل ابوالفضل، شاگرد بونصر مشکان، دبیر سلطان محمود، مشتمل بر چند سخن که دبیران در قلم آرند بدان که نویسنده به جای بستاخی، انبساط، به جای خویشتن کشیدن انقباض نویسد و به جای ترسانیدن تهدید نویسد ...» این رساله را علی‌اصغر حکمت در مجموعهٔ *پارسی نغز* (ص ۳۸۴-۳۹۸) به سال ۱۳۲۹ در تهران به چاپ رسانیده است. اگر صحت انتساب رسالهٔ ابوالفضل بیهقی محرز باشد این رساله را نمی‌توان فرهنگ به حساب آورد. فرهنگ به معنی دقیق کلمه نخستین‌بار در آذربایجان به رشتهٔ تحریر درمی‌آید و آن فرهنگ منسوب به قطران ارموی و فرهنگ اسدی طوسی است. از *فرهنگ قطران* نسخه‌ای در کتابخانهٔ مدرسهٔ عالی سپهسالار محفوظ است که تاکنون دو بار به چاپ رسیده است. بار نخست به‌وسیلهٔ دکتر عسکر حقوقی به نام *فرهنگ قطران* و بار دیگر به‌وسیلهٔ دکتر علی‌اشرف صادقی به نام

فرهنگ مدرسهٔ عالی سپهسالار. دکتر صادقی چون در صحت انتساب نسخه تردید داشته فرهنگ را به نام *فرهنگ مدرسهٔ عالی سپهسالار* چاپ کرده است.

دکتر دبیرسیاقی هستهٔ اصلی *فرهنگ قطران* را در نکته‌ای یافته است که ناصرخسرو در سفرنامهٔ خود بدان پرداخته است. ناصرخسرو می‌نویسد: «در تبریز قطران‌نام شاعری را دیدم که شعر نیک می‌گفت اما زبان فارسی نیکو نمی‌دانست. پیش من آمد و دیوان منجیک و دقیقی بیاورد و پیش من بخواند و هر معنی که او را مشکل بود از من بپرسید با او بگفتم و شرح آن بنوشت.» دکتر دبیرسیاقی می‌نویسد: «این شرح به‌خوبی نشان می‌دهد که سلسله‌جنبان تعریف و علت اصلی تدوین لغت‌نامهٔ قطران ظاهراً توضیحات و شروحی بوده است که ناصرخسرو دربارهٔ معانی لغات و مضامین اشعار دو شاعر دری‌زبان یعنی اشعار دقیقی و منجیک داده است.» (ص ۱۵) *فرهنگ قطران* را اگر نسبت نسخهٔ مدرسهٔ عالی سپهسالار بر وی درست باشد، باید قدیم‌ترین فرهنگ لغت موجود زبان فارسی دانست. محمدبن هندوشاه در *صحاح‌الفرس* نیز به این نکته متذکر شده است آنجا که می‌نویسد اول کس که به ترتیب *لغت فرس* مشغول شد و آن را به کتابت مقید گردانید قطران ارموی بود (*صحاح‌الفرس* ص۸). *فرهنگ اسدی* یا *لغت فرس* اسدی نیز از نخستین فرهنگ‌هایی است که در آذربایجان به زبان فارسی تدوین شده است. ترتیب لغات در این فرهنگ چنان‌که خود اسدی نیز متذکر شده است بر اساس حرف آخر است به‌عنوان باب یعنی لغاتی که حروف آخر آن‌ها حرف الف است به‌عنوان باب الف شروع کرده و به لغاتی که حرف آخرشان حرف ی است ختم کرده است. *لغت‌نامهٔ اسدی* مستند به شعر است لیکن چنان‌که دکتر فتح‌الله مجتبایی تحقیق کرده است درج شواهد در این کتاب کار خود اسدی نبوده و بعد از او یکی از شاگردانش به تنظیم و ترتیب آن پرداخته و شواهد لغات را بر معانی افزوده است (فتح‌الله مجتبایی ص ۹و ۱۰). از *لغت فرس* اسدی چندین نسخهٔ خطی در دست است. از آن جمله نسخهٔ مورخ ۷۳۳ق. مضبوط در کتابخانهٔ واتیکان است که پاول هرن از روی آن در شهر گوتینگن آلمان در سال ۱۸۹۷ چاپی با مقدمه‌ای سودمند ترتیب داده است و دکتر محمد دبیرسیاقی آن را عیناً به سال ۱۳۳۶ش. در تهران به چاپ رسانده است. چاپ دیگر این فرهنگ چاپ معروف عباس اقبال است. اقبال ۴ نسخه از این کتاب را که یکی از آن‌ها چاپ پاول هرن بوده، در دست داشته، لغاتشان را درهم آمیخته و در سال ۱۳۱۹ش. در تهران به چاپ رسانده است. چاپ دیگر این کتاب را فتح‌الله مجتبایی و علی‌اشرف صادقی بر اساس نسخهٔ دانشگاه پنجاب که به گفتهٔ مصححان از روی نسخه‌ای بسیار

کهن نوشته شده در سال ۱۳۶۵ در تهران به چاپ رسانده‌اند. در *لغت فرس* تلفیقی عباس اقبال از حدود ۱۰۰ شاعر ابیاتی به‌عنوان شاهد نقل گردیده و ۲۳۹۰ لغت عنوان شده است. با توجه به چند لغتی که صورت واحد اما معانی مختلف دارند و در فهرست فقط با یک صورت نقل گردیده‌اند، می‌توان تعداد لغات آن را ۲۴۰۰ دانست. اما در چاپ دبیرسیاقی که بر اساس چاپ پاول هرن است، ۱۱۹۶ لغات اصلی عنوان شده و ۱۱۸ لغت هم به‌عنوان مترادف عنوان شده و از ۷۵ شاعر، ۱۳۳۵ بیت شعر به‌عنوان شاهد نقل شده است (دبیرسیاقی ۱۸).

۲. دوره‌های میانه

بعد از *لغت فرس* اسدی باید از *صحاح‌الفرس* یاد کنیم آن هم به دست یک آذربایجانی صورت تألیف یافته است. مؤلف آن شمس‌الدین محمدبن فخرالدین هندوشاه نخجوانی معروف به شمس است. مؤلف، ندیم یا منشی خواجه غیاث‌الدین وزیر فرزند خواجه رشیدالدین فضل‌الله وزیر معروف ایلخانان بوده که در سال ۷۲۸ق. کتاب را به نام او تألیف کرده است. وی کتاب دیگری به نام *دستورالکاتب* دارد که در شوروی سابق چاپ شده است. مؤلف *صحاح‌الفرس* نادرستی‌ها و اشتباهات *لغت فرس* اسدی را نقد کرده و اشعاری از شاعران بعد از عهد اسدی را به شاهد آورده و برخی از شواهد اسدی را هم نقل کرده است و مانند اسدی ترتیب لغات را بر حرف آخر نهاده، سپس مراعات حرف اول کلمه را در هر باب کرده اما حروف اواسط کلمه را در ترتیب ملحوظ نداشته است. در این کتاب جمعاً از ۱۴۰ شاعر ابیاتی به شاهد آمده است و جمعاً ۲۲۸۰ لغت آورده است. این فرهنگ را شادروان دکتر عبدالعلی طاعتی تصحیح کرده و در ۳۴۳ صفحه متن و ۲۳ صفحه مقدمه در سلسله‌انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب به سال ۱۳۴۱ش. در تهران به چاپ رسانده است (*صحاح‌الفرس*، مقدمه، دبیرسیاقی ۳۶-۴۱).

۳. دورهٔ صفوی

بعد از *صحاح‌الفرس* در زمینهٔ سهم آذربایجان در فرهنگ فارسی‌نویسی باید از فرهنگ بسیار معروف *برهان قاطع* یاد کنیم. *برهان قاطع* اگرچه در هند تألیف یافته ولی مؤلف آن یکی از فرزندان آذربایجان است و باید آن را جزء فرهنگ‌هایی که از این سرزمین نشئت گرفته‌اند به شمار آورد. مؤلف آن محمدحسین‌بن خلف تبریزی است. از احوال او آگاهی بسیار در دست نیست. سال تولد و مدت عمرش معلوم نمی‌باشد. نوشته‌اند پس از تحصیلات از تبریز به هند رفته و به دربار سلطان عبدالله قطب‌شاه هفتمین پادشاه شیعی‌مذهب گللندره از سلاطین جنوب هند پیوسته و *برهان قاطع* را در سال ۱۰۶۲ق. تألیف کرده است و کتاب چنان شهرت یافته که مؤلف نیز به برهان

یا لابرهان مشهور شده و در حیدرآباد به ندیمی دانشمند بلندمقام، شیخ شمس‌الدین عاملی رسیده و شخص اخیر، شاگرد نام‌آور شیخ بهاءالدین عاملی دانشمند نامی عهد صفوی بوده است. مقام علمی برهان تبریزی مورد تردید برخی از محققان معاصر واقع شده اما باید دانست گذشته از مصاحبت و همدمی وی با عالمی بزرگ و صاحب‌مقام چون شمس‌الدین عاملی که لازمهٔ اهلیت و فضل است و تألیف فرهنگی چون *برهان قاطع* که از دانش و فضل مؤلف آن حکایت دارد، «نظاما» مؤلف *حدیقه‌السلاطین* که خود مردی ادیب و عضو حوزهٔ علمیهٔ شمس‌الدین عاملی بوده از برهان به احترام یاد می‌کند و او را جامع‌الفنون می‌خواند. این گواهی و آن مصاحبت، نشان آن می‌توانند بود که وی بی‌فضل و خالی از مراتب کمال نبوده است با این‌همه، شهرت وی مرهون توجهی است که به کتاب او یعنی *برهان قاطع* شده است و سبب این توجه چند چیز است؛ یکی آن‌که وی هرچه توانسته لغات و ترکیبات را از فرهنگ‌ها و منابع دیگر بیرون کشیده و یک‌جا گرد آورده و خواننده را از مراجعه به کتب لغت مختلف بی‌نیاز ساخته است. دیگر آن‌که به آن انبوه لغات و ترکیبات، ترتیب دقیق الفبایی داده و سهولت بسیار برای جوینده در برابر دشواری‌ها و ناهمسانی‌های ترتیب لغات غالب فرهنگ‌های پیش از خود ایجاد کرده است. سوم آن‌که مشتی لغات و ترکیبات تازه و نو در زمینه‌های مختلف به‌خصوص لغات طبی (اگرچه گاه مجهول یا خارج از محدودهٔ لغت) به خوانندگان عرضه داشته و این‌همه همراه بخت‌بلندی باعث گردیده که کتاب وی در هند از ارکان لغت تلقی شود و صنعت چاپ مؤید این اقبال مساعد شده است تا بارها در ایران و هند به طبع برسد و بالاتر از همهٔ این‌ها دانشمندی چون دکتر محمد معین به تصحیح و ... آن همت گمارد و آن را حتی در روزگار ما مرجعی برای جویندگان لغت قرار دهد. محمدحسین‌بن خلف تبریزی منابع کار خود را چهار کتاب ذکر می‌کند: *فرهنگ جهانگیری*، *مجمع‌الفرس* سروری، *سرمهٔ سلیمانی* و *صحاح‌الادویهٔ* حسین انصاری.

اما بررسی در *برهان قاطع* نشان می‌دهد که به منابع دیگری نیز توجه کرده است. دکتر معین می‌نویسد تقلید و پیروی صاحب *برهان* از *فرهنگ جهانگیری* به درجه‌ای است که در بعضی موارد عین کلمات و عبارات جهانگیری را بیان و نقل کرده است. مؤلف *برهان* در مقدمهٔ کتاب خود پس از حمد خدا و نعت رسول اکرم با عباراتی مناسب و رنگین به بیان کیفیت کار و ذکر مآخذ و منابع تألیف می‌پردازد و از قطب‌شاه و تاریخ اتمام کتاب یاد می‌نماید سپس نُه فایده را عنوان می‌کند: فایدهٔ اول: در بیان معرفت زبان دری و پهلوی. فایدهٔ دوم: در بیان چگونگی زبان فارسی.

فایدهٔ سوم: در بیان معرفت تعداد حروف تهجی و تفرقه میان دال و ذال و صیغه‌هایی که در فارسی مفرد است. فایدهٔ چهارم: در بیان تجویز تبدیل هریک از حروف ۲۴گانه به حرف دیگر. فایدهٔ پنجم: در ضمایر و آن از چند حرف به‌هم رسد. فایدهٔ ششم: در بیان حروف مفرده که در اوایل و اواسط و اواخر کلمات به جهت دریافت معانی مقصوده بیاورند. فایدهٔ هفتم: در ذکر حروف و کلماتی که به جهت حسن و زیب کلام می‌آورند. فایدهٔ هشتم: در ذکر حروف و کلماتی که در آخر اسماء و افعال جهت معانی گوناگون درآورند. فایدهٔ نهم: در بیان توصیف آنچه صاحبان املا را از دانستن آن گریز نیست.

مؤلف پس از آن بیست‌ونه گفتار می‌آورد؛ هر گفتاری مربوط به یکی از حروف بیست‌وهشتگانه و گفتار بیست‌ونهم در لغات متفرقه. جمعاً هفتادویک لغت مورد اشارهٔ اوست. مجموع لغاتی که در این فرهنگ آمده برحسب شمارش دکتر محمد معین و مدرس رضوی و بر اساس چاپ‌های مختلف چنین است: ۱۹۰۶۰، ۱۹۴۱۷، ۲۰۱۴۹، ۲۰۲۱۱، ۲۰۲۱۵ لغت. لغات *برهان* همگی از ریشهٔ فارسی نیستند. عربی، ترکی، سریانی، یونانی، لاتینی، هندی و گویش‌های ایرانی و غیرایرانی را مستقلاً یا در ترکیب لغات دیگر داخل خود دارند. مؤلف با آن‌که تصویر صحیحی از زبان‌های ایرانی و غیرایرانی نداشته، به فرس قدیم و اوستایی و پهلوی حتی به زبان دری اشاره و از آن‌ها عنوان لغت کرده است.

آوردن ۲۷۴ هزوارش (لغاتی که به آرامی نوشته و به فارسی می‌خوانده‌اند) تحت عنوان لغات زند و پازند در ردیف لغات فارسی اشتباه بزرگی است که مؤلف به دنبال جهانگیری مرتکب شده است درحالی‌که این لغات مطلقاً در نظم و نثر پارسی به کار نرفته‌اند و از زبان فارسی نیستند. اشتباه دیگر وی نقل بی‌دریغ لغات دساتیری است. مؤلف نخستین کسی است که این لغات مجهول و برساخته را در کتاب خود جمع کرده است. لغت‌شناس نامدار معاصر شادروان دکتر محمد دبیرسیاقی پس از اشاره به لغات هزوارش و دساتیر می‌نویسد: «حذف شواهد شعری و نثری لغات به‌منظور جای دادن لغات بیشتر در فرهنگ خود یکی دیگر از نقائص مهم کار اوست و به نقائص دیگر اشاره می‌کند از جمله جمع‌آوردن ضبط و حرکات مختلف لغتی بدون تشخیص صحیح از سقیم و نیز گردآوردن معانی گوناگون منقول برای لغتی بی داوری و نقد عالمانه میان آن‌ها و نقل‌کردن کلمات محرف و مصحف و دگرگون‌شده بدون نشان‌دادن وجه اصلی همچنین ارتکاب اشتباهات بسیار در اعلام تاریخی و جغرافیایی و نقل خرافات و اساطیر به‌عنوان حقایق ثابته از دیگر

نقائص برشمردنی است که مع‌الأسف به کتاب ختم نشده، بلکه به سبب رواج و توجه بسیار مردم خاصه فرهنگ‌نویسان به *برهان قاطع* موجب گمراهی لغویان و اغوای شاعران و محققان در انباشتن آثار خود بدان مجهولات و خطاها گشته و بسیاری نام‌ها و نام‌های خانوادگی بی‌ریشه‌وبن را مراجعه به این کتاب داغ باطله بر پیشانی زده است.»

مزایای *برهان قاطع* و معایب آن سبب گردیده که بیش از هر فرهنگی مورد نقد و بررسی قرار گیرد. یک قرن بعد از تألیف *برهان قاطع*، خان آرزو ادیب و محقق فارسی‌زبان هند کتابی به نام *سراج‌اللغات* در نقد *برهان* تألیف کرد. پس از وی اسدالله غالب دهلوی شاعر معروف کتابی در رد برخی از الفاظ برهان به نام *برهان ساطع* به رشتهٔ تحریر درآورد. کتاب‌های دیگری که در نقد *برهان* یا دفاع از آن به رشتهٔ تحریر درآمد؛ *ساطع برهان* از میرزارحیم میرتهی، *مؤید برهان* از آغا احمدعلی شیرازی، *قاطع‌القاطع* از امین‌الدین دهلوی، *رافع هذیان* از نجفقلی‌خان حجری، *لطایف غیبی* به زبان اردو، *نامهٔ غالب* از میرزا غالب دهلوی، قطعهٔ غالب، *هنگامهٔ دل‌آشوب*، *تیغ تیز*، و *تیغ تیزتر* همگی در رد یا تأیید *برهان* یا یکدیگر. *برهان قاطع* مأخذ مهم فرهنگ‌های تدوین‌یافته در سال‌های بعد از تألیف آن کتاب بوده است، ازجمله *انجمن‌آرای ناصری*، *فرهنگ آنندراج*، *فرهنگ نفیسی* و نیز فرهنگ‌های فارسی به لاتینی فولرس، فارسی و عربی به انگلیسی جانسون، فارسی به انگلیسی اشتینگاس و فارسی به فرانسهٔ ... و فارسی به ترکی *فرهنگ ضیاء* (برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ *برهان قاطع* مراجعه شود به مقدمهٔ *برهان قاطع*، پیشگفتار شادروان دکتر محمد معین بر چاپ خود از *برهان قاطع* و کتاب فرهنگ‌های فارسی تألیف دکتر محمد دبیرسیاقی).

۴. دورهٔ قاجار

فرهنگ دیگری که شایسته است ازلحاظ ترتیب تاریخی در اینجا نام برده شود *فرهنگ عباسی* تألیف نایب‌الصدر صدرالدین محمد تبریزی فرزند محمدرضا متخلص به شفا است. مؤلف که در لغت و همچنین در فقه دست داشته در سال ۱۲۲۵ق. شروع به تألیف کرده است. از دیباچهٔ آن برمی‌آید که کار به فرمان عباس‌میرزا نایب‌السلطنه صورت گرفته است. کتاب مشتمل است بر لغات فارسی که به ترتیب حروف آخر و اول مرتب شده و لغات مترادف را در ذیل یکی از مشاهیر آن آورده است. در این فرهنگ برای لغات شاهد نیامده است و کتاب مشتمل بر مقدمه و ابواب و خاتمه است. نسخه‌ای از این فرهنگ که تاریخ تحریر ۱۲۳۰ هجری قمری را دارد در کتابخانهٔ مدرسهٔ عالی سپهسالار مضبوط است. طبق فهرست احمد منزوی نسخهٔ دیگری از آن در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران وجود دارد. بعد از *فرهنگ عباسی* ازلحاظ ترتیب تاریخی باید یاد

کنیم از *برهان جامع* که در تبریز تألیف یافته است. این فرهنگ در عهد فتحعلی‌شاه قاجار به امر بهمن‌میرزا فرزند عباس‌میرزای ولیعهد توسط کریم‌بن مهدی‌قلی گرمرودی شقاقی معلم سرخانهٔ محمدشاه قاجار تألیف شده است. مؤلف مجموعهٔ لغات مستعمل در *برهان قاطع* را تلخیص کرده و قدری از شواهد شعری *فرهنگ جهانگیری* را در حاشیه آورده و کنایات هر لفظ را ذیل آن درج کرده است. و ... زواید آن دو فرهنگ یعنی *جهانگیری* و *برهان قاطع* را به زعم خود ترک گفته است. اتمام کتاب مقارن به‌سلطنت‌رسیدن محمدشاه فرزند عباس‌میرزا بوده که قبلاً ولایت‌عهدی داشته. کتاب یک مقدمه و ۲۹ باب دارد. مؤلف بعد از هر لغت ترکیبات و استعارات و کنایات را آورده، مثلاً بعد از لغت آب، ترکیب آب آتش‌رنگ، آب آذرسا و غیره را آورده. ترتیب کتاب عیناً ترتیب جهانگیری است؛ یعنی اساس ترتیب در هر لغت ابتدا حرف دوم و بعد حرف اول سپس حروف سوم و چهارم و غیره است. مثلاً لغتی مانند برف را باید در باب «ر» جستجو کرد و در مرتبهٔ بعد به بخش «ب» نگاه کرد دالخ. *برهان جامع* در نیمهٔ رجب ۱۲۶۰ هجری قمری در تبریز به خط میرزا رضاقلی برادر مؤلف تحریر شده و در شوال همان سال در تبریز به طبع رسیده است.

۵. دورهٔ معاصر

فرهنگ نوبهار تألیف محمدعلی تبریزی معروف به مدرس صاحب *ریحانه‌الادب* فرهنگ آذربایجانی دیگری است که باید در اینجا از آن یاد کنیم. مؤلف می‌نویسد که فرهنگ *انجمن‌آرای ناصری* بیش از اندازه محل توجه ادبا و ارباب معرفت گردیده و به قیمت گزافش خریدوفروش می‌نمایند. لکن اکثرشان به‌واسطهٔ کمیابی نسخه و گرانی قیمت قدرت تحصیل آن را نداشته و از منافع مقصوده‌اش محروم بودند. لذا برخی از ساعات خود را به تلخیص آن گماشته و به عبارات ساده خلاصه‌اش را نگاشته، *فرهنگ نوبهارش* نامیده و ارمغان احباب نمودم ... و حدود ۷هزار و اندی از لغاتی که در آن کتاب نبود بدان افزودند بنابراین *فرهنگ نوبهار* دارای ۱۹۴۴۳ لغت مفرد و مرکب است درحالی‌که شمارهٔ لغت *فرهنگ انجمن‌آرای ناصری* از ۱۲هزار هم کمتر است. *فرهنگ نوبهار* در دو مجلد به سال ۱۳۰۸ شمسی در تبریز به چاپ رسیده. مجلد اول دارای ۴۶۰ صفحه مشتمل بر لغات الف تا ژ و مجلد دوم تا صفحهٔ ۸۹۶ شامل لغات سین تا ی است. قرار است *فرهنگ نوبهار* را بنیاد شهریار تبریز به‌زودی تجدید طبع نماید.

فرهنگ دیگری که یکی از اهالی آذربایجان نوشته، *فرهنگ شاهنامه* تألیف دکتر صادق رضازادهٔ شفق است. این فرهنگ چنان‌که از نام آن پیداست لغات شاهنامه را نقل و شرح و معنی کرده است. مؤلف در سبب و کیفیت تألیف کتاب در مقدمه گفته است که به تشویق مرحوم

محمد رمضانی، مدیر کتابخانهٔ خاور به این کار دست زده و از لغت‌نامه‌هایی چون *لغت شاهنامهٔ* عبدالقادر بغدادی و *لغت شاهنامهٔ* ضمیمهٔ *شاهنامهٔ* چاپ بمبئی و *لغات* منضم به *شاهنامه امیربهادر* به تکمیل کار خود پرداخته و پس از انتشار *لغت شاهنامهٔ* فریتس ولف آلمانی تعریف خود را کمال بخشیده است. نکتهٔ گفتنی آن‌که به‌جای نقل شاهد از متن *شاهنامه* برای تأیید معنی از اشعار شاعران دیگر شاهد آورده است. اما در چاپ دوم این نقیصه تا حدی رفع شده است. ضمن آن‌که لغات بیشتری نیز نسبت به چاپ نخستین در کتاب گنجانیده شده و بر *فهرست* ولف بیشتر تکیه شده است. مؤلف می‌گوید تمام لغات عربی *شاهنامه* را نقل کرده است تا تعداد و نوع آن لغات معلوم گردد. مؤلف مأخذ و منبع کار خود را تقریباً تمام لغت‌نامه‌های فارسی معرفی می‌کند اما می‌گوید به *فرهنگ جهانگیری* و *انجمن‌آرای ناصری* و تحقیقات برخی خاورشناسان بیشتر تکیه کرده است. چاپ نخست کتاب در سال ۱۳۲۰ شمسی صورت گرفته و چاپ دوم آن در سال ۱۳۵۰ شمسی در سلسله انتشارات انجمن آثار ملی با تصحیح دکتر مصطفی شهابی نشر شده است. این کتاب تقریباً ۲۴۰۰ عنوان لغوی دارد که برخی از آن‌ها اسامی تاریخی و جغرافیایی است.

لغت‌نامهٔ دهخدا بزرگ‌ترین فرهنگ فارسی است که در زبان فارسی تألیف شده، و تعدادی از مؤلفان آن، ادبای آذربایجانی هستند که اسامی آنان بدین قرار است: محمدامین ریاحی، غلامعلی رعدی آذرخشی، محمداسماعیل رفیعیان، علیقلی کاتبی، منوچهر مرتضوی، جعفر شعار، حسن احمدی گیوی، رسول شایسته و بندهٔ نگارنده حسن انوری. در این میان سهم احمدی گیوی از همه مؤلفان آذربایجانی بیشتر است چنان‌که ۱۵۸۵ صفحهٔ لغت‌نامه تألیف ایشان است.

لغت‌نامهٔ دهخدا بنیادنهادهٔ شادروان علی‌اکبر دهخدا از مردم قزوین و از مفاخر ادبی و سیاسی ایران است که در سال ۱۲۵۸ شمسی متولد و در سال ۱۳۳۴ دار فانی را وداع گفته است. *لغت‌نامهٔ دهخدا* اگرچه موضوع آن لغت است اما علاوه بر لغات و اصطلاحات و استعارات و ترکیبات و استعمالات فارسی، اعلام تاریخی و جغرافیایی مربوط به ایران و قلمرو کشورهای اسلامی و برخی از ممالک غیراسلامی را نیز در بر دارد. همچنین مشتمل است بر مسائل علمی و ادبی و دستوری و فلسفی و فنی و نظرات و عقاید فرقه‌ها و مکتب‌ها و صنایع لفظی و معنوی و ... . تعداد عناوین این کتاب بنا به شمارش دکتر دبیرسیاقی در حدود ۲۰۰هزار است و مطالبی که در بخش اعلام آورده شده به حدود ۸۰هزار عنوان می‌رسد. چاپ نخستین آن در ۲۶۴۷۵ صفحهٔ سه‌ستونی در قطع رحلی و چاپ دوم آن در ۱۵ جلد و در ۲۳۹۱۱ صفحه به اضافهٔ یک مقدمه منتشر شده است.

فرهنگ معاصر شامل لغات و ترکیبات عامیانه و واژه‌های نو و متداول در آثار نویسندگان معاصر فارسی تألیف رضا انزابی‌نژاد و منصور ثروت یکی دیگر از فرهنگ‌هایی است که از زیر دست دو آذربایجانی به عرصهٔ ادب عرضه شده و در سال ۱۳۶۶ به‌وسیلهٔ انتشارات امیرکبیر انتشار یافته است. مؤلفان در مقدمه نوشته‌اند: «هدف از تدوین فرهنگ حاضر تلاش در رفع کمبودها و نارسایی‌هاست. می‌توان هدف یادشده را در نکته‌های زیر خلاصه کرد: ۱. تکمیل *فرهنگ لغات عامیانه* جمالزاده ۲. تدوین مرجعی برای خوانندگان و پژوهندگان نثر فارسی از حیث رفع مشکلات لغوی ... ۳. تألیف فرهنگ ویژهٔ واژگان فارسی که بالقوه و به‌طور مستمر در ادبیات فارسی امروز مورداستعمال نثرنویسان در انواع ادبی است. بنابراین فرهنگ حاضر شامل است بر: الف) لغات و ترکیبات عامیانهٔ قدیم که هنوز کاربرد دارد ... ب) کلمات برساخته و مستحدث که اخیراً باب و متداول شده است.»

از جدیدترین فرهنگ‌هایی که به‌وسیلهٔ یک آذربایجانی تألیف‌شده *فرهنگ فارسی* دوجلدی است که ویراست چهارم آن در سال ۱۳۸۸ منتشر شده است. چاپ نخستین آن در سال ۱۳۶۰ به نام *فرهنگ فارسی امروز* منتشر شده بود. مؤلف اصلی آن غلامحسین صدری افشار متولد ۱۳۱۳ ارومیه است و با همکاری خانم‌ها نسترن و نسرین حکمی به این کار پرداخته است. *فرهنگ فارسی* دوجلدی همچنان‌که مؤلفان نوشته‌اند محصول کاری ۲۷ساله است و شامل بیشتر واژه‌های مکتوب زبان فارسی است هم فارسی ادبیات قدیم و هم زبان فارسی معیار. مدخل‌ها اغلب تعریف شده‌اند و از آوردن مترادفات خودداری شده است. در پشت جلد این فرهنگ (چاپ ۱۳۸۸) ویژگی‌های آن چنین توصیف شده است: «ثبت تازه‌ترین واژه‌های رایج در زبان فارسی مانند پادمان، پودمان، چپ کردن و ... تعریف دقیق و سادهٔ معنی یا معنی‌های هر واژه همراه با چگونگی کاربرد آن. حدود ۶۰هزار واژه و اصطلاح ادبی، علمی، فنی و گفتاری زبان فارسی. حدود ۱۲۰۰ ترکیب اسمی و فعلی. بیش از ۳۰۰۰ ارجاع به واژه‌های متداول‌تر. حدود ۵۰ جدول با ۲۵ پیوست شامل نام ماه‌ها نشانه‌های الکترونیک و عنصرهای شیمیایی، الفبای لاتین، واحدهای متری و ...» این فرهنگ تا زمان خود روشمندترین فرهنگی است که یکی از فرزندان آذربایجان به جامعهٔ زبان فارسی تقدیم کرده است.

آخرین فرهنگی که از زیر دست یک آذربایجانی بیرون آمده *فرهنگ بزرگ سخن* است که مباشر آن بندهٔ نگارنده حسن انوری بوده‌ام. این فرهنگ در هشت مجلد حاوی بیش از ۷۵هزار

مدخل اصلی و حدود ۳۰هزار مدخل فرعی در سال ۱۳۸۱ از سوی انتشارات سخن منتشر شده است. تألیف این فرهنگ در تابستان ۱۳۷۲ از سوی انتشارات سخن به من پیشنهاد شد. ابتدا شیوه‌نامه‌ای تهیه کردم و آن را به نظر چند تن از صاحب‌نظران رساندم. پیشنهادهایی دریافت کردم و از نو شیوه‌نامهٔ دیگری تهیه کردم و این عمل چند بار تکرار شد تا شیوه‌نامهٔ نهایی به دست آمد. نخستین پرسشی که در ارتباط با شیوه‌نامه در برابر من بود این بود که فرهنگ را از روی فرهنگ‌های پیشین بنویسم یا از متون قدیم و جدید استخراج کنم. طبیعی است برای این‌که فرهنگ اصالت داشته باشد باید از متون استخراج شود. پس نخست باید پیکرهٔ فرهنگ به وجود آید. نخست کاری که کردم کتاب‌هایی را که باید در بخش عمومی زبان مبنای پیکره قرار گیرد و برگه‌نویسی شود یا به رایانه داده شود انتخاب کردم. در انتخاب آثار قدما دکتر رسول شایسته و شادروان دکتر حسن احمدی گیوی طرف مشورت بودند و در انتخاب آثار معاصران با جمال میرصادقی، حسن میرعابدینی و صفدر تقی‌زاده مشورت کردم. در انتخاب آثار قدما به حوزهٔ جغرافیایی مقید نشدیم؛ کلیه آثاری که از قدیم‌ترین زمان‌ها تا اواسط دورهٔ قاجار در زبان فارسی به وجود آمده می‌تواند مبنای زبان فارسی قرار گیرد. در مقابل در انتخاب آثار معاصران مقید به زبان و اصطلاحات و تعبیرات پایتخت یعنی تهران شدیم به‌ویژه به این نکته تکیه کردیم که آثار کسانی را انتخاب کنیم که زبان را به‌طور طبیعی به کار می‌برند و خود به لغت‌سازی نمی‌پردازند و نیز لغات و تعبیرات محلی (شهرستانی) به کار نمی‌برند. چرا از نویسندگانی که اصطلاحات محلی به کار می‌برند یا از خود لغت می‌سازند آثاری انتخاب نکردیم؟ در مورد اول باید گفت فرهنگی که می‌خواستیم بنویسیم خاص زبان معیار رسمی و زبان پایتخت بود نه منعکس‌کنندهٔ همهٔ گویش‌های ایرانی. زبان معیار رسمی یعنی زبانی که در مکاتبات و مقاله‌ها و کتاب‌های درسی و خطابه ها و گفتارهای رادیو و تلویزیون به کار می‌رود. برای زبان و گویش و لهجهٔ هر منطقه باید فرهنگ اختصاصی تهیه شود. در مورد دوم یعنی واژه‌های برساختهٔ نویسندگان و مترجمان باید گفت این عمل در نفس خود کار خوبی است و به غنای زبان یاری می‌رساند. درصورتی‌که شیوع عام یابند و دیگران هم آن‌ها را به کار برند، در آن صورت باید وارد فرهنگ شوند و اگر استعمال آن‌ها منحصر به سازندهٔ آن‌ها باشد جواز ورود به فرهنگ را ندارند. در مرحلهٔ بعد به انتخاب همکاران پرداختم. در این باره باید از چهار گروه یاد کنم؛ گروه اول تعدادی دانشجو یا لیسانسه بودند که برای استخراج لغات از متون آوردیم. اینان را آموزش دادیم و کتاب‌ها را در اختیارشان

گذاشتیم که موارد لازم را علامت‌گذاری کنند تا به رایانه داده شود. گروه دوم ویراستان و مؤلفان بخش علمی بودند. دنبال یک نفر گشتم که بتواند بخش علمی را سرپرستی کند به این معنی که اصطلاحات علمی از ریاضیات، فیزیک، شیمی، نجوم، زیست‌شناسی و غیره را که باید در فرهنگ بیاید با همکارانی که خود انتخاب می‌کند گزین کند. مؤلفان هر رشته را دعوت کند و پس از آماده شدن تعاریف آن‌ها را هماهنگ و ویرایش کند. سرانجام پس از جستجوی فراوان این فرد را یافتم و آن مهندس مجید ملکان بود که اولاً دارای سابقهٔ تألیف و ترجمه در حوزه‌های علمی و فنی بود و ثانیاً با توجه به شغلی که در مرکز نشر دانشگاهی داشت و سرپرست بخش فنی و مهندسی آن مرکز بود با مؤلفان کتاب‌های فنی و مهندسی و علمی آشنایی داشت. گروه سوم مؤلفان بخش عمومی بودند. تعداد این گروه در مجلد اول فرهنگ ۲۵ نفر قلمداد شده است. گروه چهارم ویراستاران بودند که دیر انتخاب شدند. گروه سوم یعنی مؤلفان بخش عمومی با اتکا به شواهد که شاهدنویسان (گروه اول) از لیست‌های رایانه‌ای استخراج کرده بودند به تألیف پرداختند و در ذیل هر مدخل و اگر مدخل معانی گوناگون داشت در ذیل هر معنی، همهٔ شواهد را به‌تفکیک از جدید به قدیم قرار دادند و نظرهای خود را دربارهٔ بعضی از معانی در پشت فیش‌ها نوشتند و سپس اصطلاحات علمی را که از طرف گروه علمی رسیده بود در جای الفبایی یا در جای معنایی خود درج کردند یا قرار دادند. اینک هر مدخل با تمام ضمائم و اضافات و شواهد متعدد که گاهی تا سی چهل شاهد می‌رسید در اختیار من بود. من کل هر مدخل را ویرایش کردم یا از نو تألیف کردم و از شواهد احیاناً معنای جدید به دست آوردم و برای هر معنی فقط یک یا دو شاهد انتخاب نمودم و نهایتاً تنظیم نهایی کردم و به حروف‌نگار دادم و کتاب نهایتاً در ۸ مجلد در زمستان ۸۱ رونمایی شد. *فرهنگ بزرگ سخن* پس از انتشار در رسانه‌های داخلی و خارجی انعکاس گسترده‌ای یافت. مهندس اکبر قراخانی حدود ۵۰ مقاله از مطبوعات و از فضای مجازی در نقد فرهنگ سخن استخراج کرده که در ویرایش فرهنگ (جلد نهم) از آن‌ها فراوان بهره برده‌ایم. عده‌ای از این نوشته‌ها نیز تقریظ‌هایی است حاکی از توجه و عنایت و قبول بسیاری از بزرگان و صاحب‌نظران؛ بزرگانی همچون مرحوم ایرج افشار، دکتر غلامعلی حداد عادل، رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی، عبدالرحیم جعفری، بنیان‌گذار انتشارات امیرکبیر، علی‌اشرف صادقی، عضو پیوستهٔ فرهنگستان، داریوش آشوری، هوشنگ اعلم، کریم امامی، احسان یارشاطر، غلامحسین صدری افشار، و ... .

منابع و مآخذ

۱) آشوری، داریوش، مقاله در مجلهٔ *نگاه نو*، شمارهٔ ۵۷.

۲) ابن‌الندیم، محمدبن اسحاق، (۱۳۸۷)، *کتاب الفهرست*، تصحیح رضا تجدد، تهران: اساطیر.

۳) اسدی طوسی، (۱۳۳۶)، *لغت فرس*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات اقبال.

۴) اسدی طوسی، (۱۳۱۹)، *لغت فرس*، به اهتمام عباس اقبال، تهران.

۵) اسدی طوسی، (۱۳۶۵)، *لغت فرس*، به تصحیح فتح‌الله مجتبایی و علی‌اشرف صادقی، تهران.

۶) انزابی‌نژاد، رضا و ثروت، منصور، (۱۳۶۶)، *فرهنگ معاصر*، تهران: امیرکبیر.

۷) انوری، سخن، (۱۳۸۱)، *فرهنگ بزرگ سخن*، تهران: انتشارات سخن.

۸) حکمت، علی‌اصغر، (۱۳۲۹)، *پارسی نغز*، تهران: ویژهٔ انجمن ایرانی سازمان فرهنگی یونسکو.

۹) دبیرسیاقی، محمد، (۱۳۶۸)، *فرهنگ‌های فارسی و فرهنگ گونه‌ها*، تهران: اسپرک.

۱۰) دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، تهران: مؤسسه لغت‌نامه.

۱۱) رضازادهٔ شفق، صادق، (۱۳۵۰)، *فرهنگ شاهنامه*، تهران: انجمن آثار ملی تهران.

۱۲) شمس قیس، *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی، تهران: زوار.

۱۳) صدری‌افشار، غلامحسین و نسرین و نسترن حکمی، (۱۳۸۸)، *فرهنگ فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

۱۴) *فرهنگ مدرسهٔ عالی سپهسالار*، به تصحیح علی‌اشرف صادقی، سخن.

۱۵) کریم‌بن مهدی‌قلی گرمرودی شقاقی، (۱۲۶۰ق.)، *برهان جامع*، تبریز.

۱۶) مجتبایی، فتح‌الله، (۱۳۸۹)، مقاله در *نامهٔ فرهنگستان*، شمارهٔ زمستان، شمارهٔ مسلسل ۴۴.

۱۷) محمدبن هندوشاه نخجوانی، (۱۳۴۱)، *صحاح‌الفرس*، به اهتمام عبدالعلی طاعتی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

دردانهٔ عشق

(شرح بیتی از حافظ)

نصرالله پورجوادی[۱]

[۱]عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، تهران، ایران

چکیده

نسج و بافت بیان در شعر حافظ، علی‌رغم سادگی و روشنی بیشینهٔ ابیات و تعابیر، بر شبکهٔ معنایی پیچیده و عموماً پنهانی مبتنی است که گاه معانی عمیق و دقیق مستتر در آن، چندان در بادی امر رخ نمی‌نماید. به همین سبب، ابیات متعددی از دیوان وی، تنها با تأملات و بازخوانی‌های مکرر است که در معرض فهم و منصهٔ ظهور قرار می‌گیرد.ازجملهٔ این ابیات، این بیت مشهور است که «عشق دُردانه است و من غواص و دریا میکده/ سر فروبردم در آنجا تا کجا سر برکنم» (از غزل مشهورِ «من نه آن رندم که ترک شاهد و ساغر کنم»)؛ بیتی که شارحان و حافظ‌شناسان به گواهی آثارشان، معنای آن را روشن و سرراست تلقی کرده‌اند. نویسندهٔ جستار حاضر، علی‌رغم این تلقی عمومی، با تکیه بر بازخوانی دقیق‌تر و تأمل در شبکهٔ معنایی پیچیده و به‌هم‌تافتهٔ اجزا و مفردات بیت، می‌کوشد در عین نقد تلقی مذکور، معنای مستنبط خود را از بیت با خوانندگان در میان نهد. تبارشناسی تعابیرِ شاعرانه و مفاهیم صوفیانهٔ بیت مذکور، ارتباط مکتب عرفانی حافظ با اندیشه‌های احمد غزالی و کتاب *سوانح* او را نشان می‌دهد.

واژگان کلیدی: حافظ، دیوان حافظ، شرح بیت، عشق، دردانه، غواص.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۳/۲۳ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱/۰۶/۱۹

[1]E-mail: nasrollah.pourjavady@gmail.com

ارجاع به این مقاله: پورجوادی، نصرالله، (۱۴۰۱)، دردانهٔ عشق (شرح بیتی از حافظ)، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.52077.3335

۱. مقدمه

بیت مشهورِ «عشق دردانه است و من غواص و دریا میکده/ سر فروبردم در آنجا تا کجا سر برکنم» از غزلِ «من نه آن رندم که ترک شاهد و ساغر کنم»، ظاهراً یکی از ابیات بدون اشکال در دیوان حافظ است و حافظ‌شناسان هم نکتهٔ خاص و پیچیده‌ای در آن ندیده‌اند[۱] و گویا معنای این بیت برای همه روشن بوده است. در این بیت، حافظ عشق را همچون درّی دانسته است که در اعماق دریا پنهان است و خود را که در ابتدای غزل، رندی معرفی کرده که هیچ‌گاه ترک شاهد و ساغر نمی‌کند، یعنی هیچ‌گاه دست از طلب عشق از راه مشاهدهٔ شاهد و نوشیدنِ می برنمی‌دارد، این بار همچون غواصی دانسته است که برای یافتن دُرّ در دریا فرورفته است. امّا همین تشبیهات و اشاره‌ها در نظری عمیق‌تر می‌تواند برای خواننده پرسش‌هایی را پیش بیاورد.

یکی از این پرسش‌ها دربارهٔ تعبیر «دردانهٔ عشق» است. چرا شاعر عشق را همچون درّ دانسته است؟ درّ یکی از جواهر گران‌بهاست که در صدف پوشیده و در ته دریا قرار دارد. آیا حافظ می‌خواهد بگوید که عشق همچون گوهری است بس گران‌قدر که در صدفی پنهان است؟ اگر دُرّ عشق است، صدف چیست؟ حافظ هم دُر را معرفی کرده و هم غواص و هم دریا را؛ اما توضیحی دربارهٔ صدف نداده و حتی ذکری هم از آن نکرده است.

دومین پرسش دربارهٔ غوّاص است. در این‌که حافظ شخص خود را غوّاص، به معنی طالب درّ عشق، خوانده است بحثی نیست. حافظ در هر فرصتی که در دیوانش دست داده به ما گفته است که عاشق است. در همان مصراع اوّلِ این غزل هم وقتی می‌گوید: «من نه آن رندم که ترک شاهد و ساغر کنم»، درواقع می‌گوید که عاشق است و طالب عشق و هرگز هم دست از طلب برنمی‌دارد. معنای رندی مگر غیر از این است؟ پس او همواره در حال غوّاصی است؛ اما در همین مطلب هم حافظ به نکتهٔ دیگری اشاره کرده و آن این است که او به این دلیل غواصی می‌کند که هنوز به صدف نرسیده و آن را به چنگ نیاورده است. پس وقتی می‌گوید که «من غواص»ام، منظورش این است که او به دنبال دردانهٔ عشق است ولی هنوز به آن نرسیده است. درواقع مصراع دوم هم به همین معنی اشاره می‌کند. می‌گوید که او در دریا فرورفته است، ولی بیرون نیامده است؛ یعنی درّ را در صدف به چنگ نیاورده است. معلوم هم نیست که کی آن را به چنگ آورد. به‌هرحال، او دست از طلب برنمی‌دارد. رندی نیست که ترک شاهد و ساغر کند.

پرسش دیگری که پیش می‌آید دربارهٔ نماد «دریا»ست که حافظ خود آن را توضیح داده و گفته است که منظور از آن میکده است. ولی همین توضیح هم خود به مسئله‌ای دامن می‌زند. چرا حافظ میکده را دریا خوانده است؟ چه ربطی میان میکده و صدف و دردانه هست؟ دریا خودش اشاره (متافور) است که به یک خوشه از اشارات مرتبط‌به‌هم تعلق دارد،[۲] و میکده هم اشارهٔ دیگری است که به خوشه‌ای دیگر تعلق دارد (خوشه‌ای که در آن، می و ساغر و ساقی و مستی و غیره وجود دارد). آیا میکده خواندن دریا در این مصراع که حافظ دربارهٔ درّ و صدف و غواص سخن می‌گوید، خلط دو خوشه از اشارت نیست؟ حافظ در جای دیگر که همین خوشهٔ اشارات را به کار برده، به‌گونه‌ای منطقی‌تر به «دریا» اشاره می‌کند: «گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است.»

۲. بحث و بررسی

طرح پرسش‌های تأمل‌برانگیز فوق به این دلیل است که ما را به سمت معانی مابعدطبیعی‌ای که در مکتب عرفانی حافظ است راهنمایی می‌کند؛ عرفانی که اصول آن را می‌توان در کتاب *سوانح* احمد غزالی یافت. باید اعتراف کنم که این پرسش‌ها را هم با توجه به بحث‌هایی که احمد غزالی کرده و اشاراتی که او به «در عشق» و «صدف» و «دریا» و «غوّاص» کرده است مطرح نمودم.[۳] البته به نظر نمی‌رسد که حافظ مستقیماً از کتابِ *سوانح* استفاده کرده باشد، بلکه وی از راه مطالعهٔ عمیق منظومهٔ «عشقنامه» یا «کنوزالأسرار» که صورت منظوم *سوانح* است با معانی عرفانی کتاب غزالی آشنا شده است.[۴] درواقع همین تعبیر «دردانهٔ عشق» را هم حافظ با واسطهٔ «عشقنامه» از احمد غزالی گرفته است.[۵] اما فصلی که دربارهٔ «دُرّ» و «دریا» و فرورفتن غواص در آب است فصل آخر کتاب *سوانح* است که غزالی پس از همهٔ توضیحاتی که دربارهٔ عشق و عاشق و معشوق داده است در آن فصل می‌نویسد که:

«عقول را دیده بربسته‌اند از ادراک ماهیت و حقیقت روح و روح صدف عشق است. پس چون به صدف علم را راه نیست، به گوهر مکنون که در آن صدف است چگونه راه بود؟ ...

عشق پوشیده‌است هرگز کس ندیدستش عیان　　لاف‌های بیهده تا کی زنند این عاشقان
هر کس از پندار خود از عشق لافی می‌زند　　عشق از پندار خالی وز چنین و از چنان[۶]

غزالی در اینجا، چنان‌که ملاحظه می‌شود، عشق را «دُرّ» خوانده است. البته، اشاره او نه به ارزش این گوهر، بلکه به پنهان‌بودن و ناشناختنی‌بودن آن است. «گوهر مکنون» گوهر پوشیده

است. عشق از عقل پوشیده است و عقل نمی‌تواند آن را بشناسد. حدّ عقل تا ساحل دریاست، به درون دریا راه ندارد. این مطلب را قبلاً غزالی در ابتدای کتاب *سوانح* هم ذکر کرده است. می‌گوید: «حدّ او (یعنی عقل یا علم عقلی) ساحل است، او را به لجهٔ کار (جایی که گوهر عشق است) راه نیست.» همین «عقول» ساحلی هستند که حافظ هم در غزلی «گمشدگان لب دریا» خوانده است.

گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است　　طلب از گمشدگان لب دریا می‌کرد[۷]

غزالی در جای دیگر توضیح می‌دهد که چرا عقول نمی‌توانند از ساحل جلوتر بیایند:

> «نهایت علم (عقلی) ساحل عشق است. اگر بر ساحل بود از او حدیثی نصیب او بود؛ و اگر قدم پیش نهد غرقه شود. آنگه کی یارد که خبر دهد؟ غرقه‌شده را کی علم بود؟» (غزالی، ۱۳۶۸: ۷).

عقول در ساحل از علم برخوردارند، اما این علم نسبت به «یافت» گوهر عشق جهل است. به همین جهت حافظ عقول را گمشدگان لب دریا خوانده است. ماهیت علم یا ساحت عقلی در دوئی است: دوئی عالم و معلوم. میان عالم و معلوم باید فاصله‌ای باشد تا علم حاصل شود. عقل باید در ساحل بایستد تا بتواند دریا را ببیند؛ اما چیزی که می‌بیند سطح دریاست نه عمق آن. پس او حتی صدف را هم نمی‌تواند ببیند. این شناخت از ساحل تنها چیزی است که نصیب عقول می‌شود. برای این‌که به عمق دریا برسند باید در آب غرقه شوند و غرقه شدن در آب به‌هلاکت‌رسیدن است. پس اصلاً معلوم نیست چه بر سر کسانی که در دریا غرقه می‌شوند می‌آید. شاید حافظ هم در مصراع دوم بیت فوق به همین معنی اشاره کرده است وقتی می‌گوید: «سر فروبردم در آنجا تا کجا سر برکنم!» یعنی معلوم نیست در زیر آب چه می‌شود. آیا اصلاً سری می‌ماند و اگر ماند بیرون می‌آید یا نه.

غزالی هرچند که عشق را درّی مکنون می‌داند که در صدف جان پنهان گشته است و لذا شناخته نمی‌شود، بااین‌حال با همین تشبیهات به نکات درخور تأمّلی دربارهٔ عشق و روح اشاره می‌کند. درواقع همین‌که او عشق را همچون درّ و روح را همچون صدف می‌خواند، اشاره می‌کند که عشق گوهری است قائم‌به‌ذات؛ به عبارت دیگر، عشق از مقولهٔ جوهر است. روح نیز قائم‌به‌ذات است. این دو هرچند که به‌نوعی باهم آمیزش پیدا می‌کنند، هیچ‌یک قائم به دیگری نمی‌شود. دربارهٔ آمیزش عشق و روح باهم احمد غزالی در ابتدای *سوانح* می‌گوید:

بـا عشـق روان شـد از عـدم مرکـب مـا روشن ز چراغ وصل دائم شب ما (همان: ۳)

مراد از «مرکب ما» در اینجا روح است. عشق شهسواری است که همراه با اسب روح از عدم قدم به عرصهٔ وجود می‌نهند. پس این دو از همان ابتدای آفرینش باهم نسبتی برقرار می‌کنند و یکی مرکب می‌شود و دیگری سوار. این نسبت را غزالی در ضمن همین فصل به نحو دیگری بیان می‌کند. می‌گوید که روح خانه یا جایگاهی می‌شود که عشق در آن جای می‌گیرد، مانند صدفی که دُرّ در آن جای دارد.

دُرّ و صدف را همین‌که از دریا بیرون آوردند از هم جدا می‌کنند؛ اما تقدیر عشق و روح چنان است که وقتی در همان ابتدا، در ازل، باهم آمیزش پیدا کردند از هم جدا نمی‌شوند. البته، غزالی می‌گوید که نسبت آن‌ها معکوس می‌شود (عشق مرکب می‌شود و روح سوار)، ولی باز از هم جدا نمی‌شوند.[۸] جدا نشدن روح و عشق از یکدیگر موضوع فوق‌العاده مهمّی است که غزالی در این رباعی به آن اشاره کرده است.

عشـق از عـدم ازبهـر مـن آمـد بـه وجـود مـــن بـــودم عشـــق را ز عـــالم مقصـــود
از تـــو نبـــرم تـــا نبـــرد بـــوی ز عـــود روز و شب و سال و مـه علـی‌رغم حسـود

(غزالی، ۱۳۶۸: ۳)

تشبیه عشق و روح به بوی عود و خود عود در حقیقت نشان می‌دهد که عشق هرگز از انسان جدا نمی‌شود، گرچه کسی هست که از روی حسادت نمی‌خواهد که روح با عشق همراه باشد. این حسود البته ابلیس یا اهریمن است، همان کسی که در این بیت حافظ به‌صورت محتسب ظاهر می‌شود:

من نه آن رندم که ترک شاهد و ساغر کنم محتسب داند که من این کار کمتر می‌کنم

در تشبیه روح به خانه و عشق به صاحب‌خانه، احمد غزّالی برای این‌که صاحب‌خانه بتواند در خانه جای بگیرد تأکید می‌کند که خانه باید خالی باشد. این خالی‌بودن خانهٔ روح به معنای نیستی روح از «خودی» خویش است. در بدو آفرینش، در ازل، چیز دیگری جز روح و عشق نیست. پس روح از چیزی جز خودش نباید خالی باشد. او باید از خودش خالی باشد تا عشق در درونش جای بگیرد. غزّالی در اینجا از تعبیراتی اشراقی استفاده می‌کند و می‌گوید که وقتی روح از خودی خود خالی بود، در حقیقت همچون آینه می‌شود که از کدورت «منی» (انانیت) پاک است و لذا عشق

می‌تواند خود را در این آینه ببیند. تصویری هم که در آینه پیدا می‌شود نقش یا پیکر عشق است و این پیکر همان چیزی است که «معشوق» خوانده می‌شود. چون پیکر معشوق در آینهٔ روح پیدا شود، کسی که آن را می‌بیند خود عشق است که به اعتبار بیننده‌بودن «عاشق» خوانده می‌شود. پس عاشقی و معشوقی در حقیقت همان عشق است که به اعتباری معشوق نامیده می‌شود و به اعتباری عاشق. این دو اعتبار را هم حافظ با همان نماد دُرّ و صدف بیان می‌کند.

جان به شکرانه کنم صرف اگر آن دردانه　　صدف دیدهٔ حافظ شود آرامگهش

بیت فوق درواقع مربوط به مرحله‌ای است که عشق و روح به این جهان آمده‌اند،[۹] والّا در عالم ارواح یا عالم جان، در ازل، دردانهٔ عشق در صدف دیدهٔ روح جای دارد. در آنجا عاشق و معشوق به دلیل صفا و پاکی روح هر دو یکی هستند؛ اما بعد، عشق و روح به این جهان می‌آیند و روح گرفتار کدورت می‌شود و لذا باید بکوشد تا خود را از کدورت «منی» یا «خودی» پاک کند تا بتواند آینه‌ای گردد برای عشق،[۱۰] تمثیلی که حافظ نیز به همین معنی به کار برده است، مانند بیت زیر:

نظر پاک تواند رخ جانان دیدن　　که در آیینه نظر جز به صفا نتوان کرد[۱۱]

این پدیدآمدن عاشقی و معشوقی در ازل را احمد غزالی مانند بسیاری از صوفیان دیگر در آیه‌ای از *قرآن* مشاهده کرده است؛ آیه‌ای که به «عهد الست» اشاره کرده است: «و اذ اخذ ربّک من بنی آدمَ من ظهورهم ذرّیتهم و اشهدهم علی انفسهم الستُ بربّکم قالوا بلی شهدنا» (۷: ۱۷۲). پروردگار عالم، بنابر این آیه، ارواح همهٔ آدمیان را در روز ازل جمع می‌کند و از ایشان می‌پرسد که آیا من پروردگار شما نیستم و به تعبیر صوفیانی چون احمد غزّالی می‌پرسد آیا من «معشوق» یا «محبوب» شما نیستم و همه پاسخ می‌دهند آری، شهادت می‌دهیم که تو پروردگار ما و معشوق مائی.[۱۲] بدین‌ترتیب تخم عشق در ازل در زمین همهٔ ارواح کاشته می‌شود، یعنی آمیزش عشق با روح صورت می‌گیرد. ازآنجاکه این آمیزش در ازل رخ داده است تا ابد هم پابرجا خواهد بود.[۱۳]

در ازل بست دلم با سر زلفت پیوند　　تا ابد سر نکشد وز سر پیمان نرود

حافظ تأکید می‌کند که هر چیز دیگری که روح آدمی دارد ممکن است از او جدا شود، اما آن عشقی که در ازل با روح درآمیخت جداشدنی نیست؛ به قول حافظ، حتی اگر سر او هم برود عشق از او جدا نمی‌شود.

هر چه جز بار غمت بر دل مسکین مـن اسـت　　بـــرود از دل مـــن وز دل مـــن آن نـــرود
آن‌چنان مهر توام در دل و جان جای گرفـت　　کـه اگـر سـر بـرود از دل و از جـان نـرود

همین مضمون را احمد غزالی در این بیت که قبلاً هم نقل کردیم بیان نموده است:

از تو نبرم تا نُبرد بـوی ز عـود　　روز و شب و سال و مه علی‌رغم حسود

آخرین نکته‌ای که در مورد «دردانهٔ عشق» و جستجوی آن در ته دریا درخور تأمل است هویت غوّاص است. حافظ البته خودش هویت غواص را بیان کرده و گفته است که «من غواص»ام،[۱۴] و این «من» همان رندی است که ترک شاهد و ساغر نمی‌کنم، یا همان کسی است که در ازل با مهر پیوند یافته و تا ابد هم آن پیوند را حفظ خواهد کرد. ولی اگر این مهر یا عشق در ازل با جان او پیوند یافته است و تا ابد هم جدا نمی‌شود، پس برای چه غواصی می‌کند؟ آیا این تحصیل حاصل نیست؟ چرا این رند باید چیزی را طلب کند که با جان او پیوند داشته است؟
دربارهٔ این طلب، حافظ در غزلی دیگر سخن گفته است؛ غزلی که با این مصراع آغاز می‌شود: «سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد.» در بیتی از همین غزل است که وی به «دردانهٔ عشق» به‌عنوان مطلوب خود اشاره کرده است:

گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است　　طلـب از گمشـدگان لـب دریـا می‌کـرد

در این بیت حافظ نه‌فقط به دردانهٔ عشق بلکه به صدف هم اشاره کرده است، صدفی که دارای دوتکه است، یک تکه کون یا هستی است که منظور از آن زمان است و دیگر مکان. گوهر عشق در ذات خود از زمان و مکان بیرون است؛ به عبارت دیگر، او از عالمی ورای گیتی است، عالمی که مینوی است و به نام‌های مختلف همچون «عالم جان» یا «عالم ارواح» یا «عالم ذرّ» یا «لازمان و لامکان» خوانده می‌شود. به تعبیر شاعرانه، این عالم همان میکده است که در اینجا دریا دانسته شده است. «عهد الست» هم در همان عالم بسته شد؛ و پس از این‌که این عهد بسته شد و ذریّات به پشت آدم برگردانده شدند، وارد عالم طبیعت و جهان اجسام شدند، درحالی‌که عشق همچنان با روح ایشان آمیخته بود؛ اما روح‌ها با آمدن به این جهان صفای آینگی خود را از دست دادند و خانه‌ای که زمانی پاک بود به کدورات آمیخته شد. گوئی دردانهٔ عشق را به درون صدف برگرداندند و صدف هم در ته دریا قرار داده شد. در این حال غوّاص کسی است که می‌خواهد به‌جای این‌که سراغ دردانه را از عقل‌های سرگشته در ساحل دریا بگیرد، بار دیگر سر در دریای جان فروبرد و

دردانهٔ عشق را از ته دریا بیرون آورد و بدین‌ترتیب عهدی را که در ازل بسته بود تجدید کند و یک بار دیگر، با همهٔ وجود، به آن معشوق ازلی که از او پرسیده بود آیا من معشوق تو نیستم؟ پاسخ دهد: آری.

یادداشت‌ها

۱) چنان‌که مثلاً سعید حمیدیان در *شرح شوق* (تهران، ۱۳۹۲، ج ۴، ص ۳۳۰۳) تنها مشکلی که در این بیت به نظرش رسیده معنی «غواص» و «سر برکردن» بوده است.

۲) دریا در عرفان و تصوف نماد معرفت و چیزهای دیگر هم قرار داده شده است (نک. نصرالله پورجوادی، *دریای معرفت*، چ ۲، تهران ۱۳۹۹، ص ۳- ۸).

۳) تمثیل دُرّ و صدف را پیش از اسلام راهب معروف سوری در قرن چهارم میلادی به نام افرائیم به کار برده است، البته نه به‌عنوان نماد عشق و روح (نک. مارگارت اسمیت، *مطالعاتی در عرفان اولیه*، ترجمهٔ منصور پیرانی و مریم محمدی نصرآبادی، تهران ۳۹۰، ص۱۳۴).

۴) نک. مقالهٔ نگارنده با عنوان «کرشمهٔ عشق در حافظ»، در کتاب *قوت دل و نوش جان*.

۵) غزالی متافور «دُر» را در تمثیلی به کار برده است که بنا بر آن، استادی برای آموزش سفتن دُر، ابتدا خزفی را به دست شاگرد می‌دهد و در این میان بدون این‌که به او بگوید دری را هم به دستش می‌دهد (*سوانح*، ص۴). این تمثیل در مثنوی «عشقنامه» بدین‌صورت به نظم درآمده است. «آن نبینی که چون نوآموزی/ سفتن در هوس کند روزی. گر به نزدیک اوستاد آید/ جز خزف سفتنش نفرماید. در میان خزف به تعبیه گاه/ بسپارد به دست او ناگاه. گوهری را که نیک بهراسد/ دست استاد اگر ببرماسد» (همان، ص ۸۰).

۶) احمد غزالی، *سوانح*، ص ۵۵. بهرام گرامی در تحقیق نسبتاً مفصلی که دربارهٔسابقهٔ در یا مروارید در شعر فارسی کرده است (*سنگ و گهر در هزار سال شعر فارسی*، تهران، ۱۳۹۴، ص ۱۰۹- ۱۴۵) مطالب مربوط به در و صدف را در کتاب *سوانح* و «عشقنامه» منسوب به سنائی از قلم انداخته است.

۷) مراد از گوهر در این بیت «عشق» است نه «دل»، چنان‌که برخی از محققان پنداشته‌اند (مانند بهرام گرامی، پیشگفته، ص ۱۳۷). درواقع صدف دل است و دل هم همان روح است (به اعتبار آینه گشتن) که جام جم اشاره به آن است و حافظ هم در بیت اول این غزل می‌گوید که «سال‌ها دل که خودش جام جم بود و پیکر عشق در آن نقش بسته بود جام را از ما طلب می‌کرد.»

۸) معکوس‌شدن نسبت عشق و روح در نشئهٔ دوم انجام می‌گیرد. در نشئهٔ اول که قوس نزول است عشق سوار بر مرکب روح است ولی در نشئهٔ دوم که قوس صعود است روح سوار بر عشق می‌شود و عشق او را به مبدأ می‌برد.

۹) یعنی نشئهٔ دوم.

۱۰)این پیدائی را حسین منصور حلاج در شعری که دربارهٔ ذات عشق و تجلی آن سروده است «تلألؤ» خوانده است (نک. نصرالله پورجوادی، *کرشمهٔ عشق*، تهران ۱۳۹۳، ص ۱۹- ۳۴).

۱۱)یا این بیت: چشم آلوده‌نظر از رخ جانان دور است/ بر رخ او نظر از آینهٔ پاک انداز. مراد از این آینه که همان جام جم است و به اسکندر هم نسبت داده شده دل است و دل همان روح است که به اعتبار باز شدن چشم آن در نشئهٔ دوم دل خوانده می‌شود و صوفیان قدیم آن را «سرّ» می‌نامیدند و سرّ به‌عنوان لطیفه‌ای که کارش مشاهده است در فارسی میانه و در مانویت «روان» خوانده می‌شده است. تمثیل آینه را هم قبل از اسلام، افرائیم سوری به کار برده است. (مارگارت اسمیت، *مطالعاتی در عرفان اولیه*، ص ۵- ۱۳۴.)

۱۲)برای توضیح در این باره، نک. نصرالله پورجوادی، *عهد الست*، چ ۲، تهران ۱۳۹۵، ص ۱۴۷- ۱۵۷.

۱۳)همان، ص ۲۹۵- ۳۱۰.

۱۴)غزالی در *سوانح* این غواص را درحقیقت «ظن» دانسته است، یعنی گمانی که در دل شخص هست و او را به حرکت درمی‌آورد. می‌گوید «یقین» در علم است و علم هم در ساحل است. وقتی شخص غواص به درون دریا رفت، یقین علمی او به ظن یا گمان تبدیل می‌شود و این گمان او را به صدف می‌رساند (*سوانح*، ص ۹).

منابع و مآخذ

۱) اسمیت، مارگارت، (۱۳۹۰)، *مطالعاتی در عرفان اولیه*، ترجمهٔ منصور پیرانی و مریم محمدی نصرآبادی، تهران: نشر مرکز.

۲) پورجوادی، نصرالله، (۱۳۹۳)، *کرشمهٔ عشق*، تهران: هرمس.

۳) پورجوادی، نصرالله، (۱۳۹۵)، *عهد الست*، چ ۲، تهران: فرهنگ معاصر.

۴) پورجوادی، نصرالله، (۱۳۹۸)، *قوت دل و نوش جان* ، تهران: هرمس.

۵) پورجوادی، نصرالله، (۱۳۹۹)، *دریای معرفت*، تهران: هرمس.

۶) حمیدیان، سعید، (۱۳۹۲)، *شرح شوق*،ج۴، تهران: قطره.

۷) سنایی غزنوی، (۱۳۹۸)، *مثنوی‌های حکیم سنائی*، به تصحیح مدرس رضوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۸) غزالی، احمد، (۱۳۶۸)، *سوانح‌العشاق*، به تصحیح هلموت ریتر و با مقدمه و ویرایش نصرالله پورجوادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۹) گرامی، بهرام، (۱۳۹۴)، *سنگ و گهر در هزار سال شعر فارسی*، تهران: علمی.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

شناخت جوهر آب و نشانه‌های آن در *سیرالعباد* سنایی

پژوهشی در مفاهیم تمثیلی و نمادین صدف، سنگ‌پشت، نهنگ، ماهی و خرچنگ

مریم مشرّف[1]

[1] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌ها، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

چکیده

سنایی غزنوی در مثنوی تمثیلی و حکمی *سیرالعباد*، شماری از جانوران دریایی را در معنای تمثیلی و رمزی به کار برده است. این جانوران بر اساس تقسیم‌بندی حکیمان بر ارکان و طبایع دلالت دارند. هریک از ارکان دلالت بر طبعی دارد و هر طبع، گذشته از فوایدش، ذمایمی در نفس انسان ایجاد می‌کند. سنایی در توصیف گوهر آب و گوهر هوا در مثنوی *سیرالعباد*، ذمایم نفسانی برآمده از طبایع را در قالب جانوران دریایی مجسم نموده است. او، صدف، سنگ‌پشت، ماهی، نهنگ و خرچنگ را در نشانه‌هایی برای بیان مقصود خود قرار داده است. شماری از این جانوران به شکل موجودات وهمی و ترکیبی ظاهر می‌شوند. اجزای این موجودات و همچنین ترکیب کلی آن‌ها دلالت بر مفاهیم خاص حکمی دارد که تنها با مراجعه به منابع کهن قابل‌درک است. در این مقاله قصد داریم مدلول این نشانه‌ها را با توجه به متن معرفی کنیم. به دنبال روشن کردن مدلول نشانه، بعضی کاستی‌های شرح موجود *سیرالعباد* را باز خواهیم نمود. یادآور می‌شود که در آثار سنایی، برخی نشانه‌ها در زبان عرفانی دیده می‌شود که در نزد کاربران زبان پذیرش عام یافته‌اند. درعین‌حال، صور خیالینی می‌یابیم که کاملاً جنبه شخصی داشته، حاصل قدرت ابداع سنایی است. *سیر العباد* اولین مثنوی تمثیلی است که به دست ما رسیده است. بسیاری از رمزها، نشانه‌ها و بویژه نمادهای جانوران دریایی به‌کاررفته در این مثنوی، از آثار حکمی پیشین اقتباس شده یا بر اساس آنچه در رسالات قدیم، همچون رسالات اخوان‌الصفا و ابن‌سینا آمده بود، ساخته شده‌اند. سنایی را باید مبتکری خلاق دانست که از آنچه در آثار کهن جانورشناسی اسلامی و کتب علوم طبیعی آمده بود، مواد و مصالحی را برگزیده تا صور خیالین موردنیاز خود را بسازد و یا آنچه را در آثار کهن بوده است، با تغییراتی به کار برد.

کلمات کلیدی: سنایی، *سیرالعباد*، جانوران دریایی، نشانه‌های زبانی، تمثیل.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۰۶/۱۵ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱/۰۶/۲۱

[1]E-mail: m.mosharraf@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: مشرف، مریم ، (۱۴۰۱)، شناخت جوهر آب و نشانه‌های آن در *سیرالعباد* سنایی، پژوهشی در مفاهیم تمثیلی و نمادین صدف، سنگ‌پشت، نهنگ، ماهی و خرچنگ، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.47799.3167

مقدمه

یکی از شاخصه‌های بارز دانش‌های ادبی در قرن اخیر توجه به مفهوم نشانه است. اگر این برداشت سوسوری را بپذیریم که زبان دستگاهی از نشانه‌هاست که بر نظامی به‌هم‌پیوسته از عناصر و روابط مبتنی است، به تلقی نظام‌مند یا سیستمی از نشانه نزدیک می‌شویم. در این دیدگاه، رمزگان (کُدها) و نشانه‌های زبان، مفاهیمی ابدی و مستقل نیستند که واقعیتی خارجی را به نمایش بگذارند بلکه «دال»هایی هستند که مدلول خود را تنها از متن می‌گیرند. زبان مجموعه‌ای از اقلام پراکندهٔ گفتاری نیست، بلکه ساختاری بنیادین است که مبنای دلالت «نشانه» را به وجود می‌آورد. ممکن است زبان را به‌طورکلی در نظر داشته باشیم. مثلاً زبان فارسی و قواعدی که همهٔ کاربران زبان از کودکی می‌آموزند و بر اساس آن سخن یکدیگر را درک می‌کنند. در این حالت ما نظام کلی زبان (لانگ) را در نظر داشته‌ایم. نیز ممکن است که کاربرد زبان در یک اثر ادبی یا در نزد گویندگان منفرد را در نظر داشته باشیم که در آن صورت با گفتار یا (پارول) سر و کار داریم (Saussure , 1966,p.16, Bressler2011. P. 96) درهرحال، هیچ نشانهٔ زبانی فی‌نفسه دارای معنی قاطعی نیست، بلکه هر نشانه، معنای خود را از جایگاهش در نظام نشانه‌ها و روابطش با نشانه‌های دیگر به دست می‌آورد. نشانه‌شناسی ادعا می‌کند که مطالعهٔ ادبیات در وهلهٔ اول تحقیقی در راه‌های شناخت نشانه‌های ادبی است و نشانه‌شناس می‌خواهد درک کند این نشانه‌ها کدام‌اند و چگونه از هم متمایز می‌شوند، در جایی که ظاهر می‌شوند کارکردشان چیست و چگونه در تعامل با دیگر نشانه‌ها قرار می‌گیرند (Culler (2001) p. 23-26).

از سوی دیگر، درک هر نشانه در متن تنها در صورتی امکان‌پذیر است که خواننده نیز با قوانین و قراردادهای حاکم بر متن آشنا باشد، زیرا چنان که سوسور و یاکبسن نشان داده‌اند نشانه‌ها نه فقط بر بستر یک متن منفرد، بلکه بر بستر نوع ادبی (ژانری) شکل می‌گیرند که از آن برآمده‌اند و شناخت قوانین نوعی (ژانری) ممکن نمی‌شود مگر با ارزیابی کاربرد گویندگان منفرد، از این منظر، شناخت رمزگان و نشانه‌های متنیِ گویندگان منفرد به این سبب اهمیت می‌یابد که نه فقط در درک تک‌تک آثار ادبی راه‌گشاست، بلکه در تعریف قراردادها و قوانین حاکم بر ژانر نیز قدمی مؤثر و بلکه ضروری است.

این‌که یک اثر برای گروهی قابل‌درک است ولی دیگران آن را نامنسجم می‌یابند، یا دو اثر در هر زمان مختلف، به روش‌های مختلفی خوانده می‌شود، بهترین گواه وجود قراردادهایی است که

در درک ادبی مؤثرند. درک منطق یا گرامر نشانه‌ها ما را به تفسیر اثر رهنمون می‌شود و به کشف راه‌های خواندن و بهتر خواندن متن می‌انجامد (Culler (1973) p. 124).

در تفسیر ساختاری اثر، باید به دنبال موضوعات یا عباراتی بود که می‌تواند در یک محور معناشناختی یا موضوعی قرار گیرد .ویلیام امسون کاربست این شیوه را در تحلیل متون ادبی بسیار مؤثر می‌شمارد زیرا پیوند میان نشانه‌ها در یک حوزهٔ مشخص و تفاوت آن‌ها با یکدیگر، می‌تواند در گشایش کدهای زبان و رمزگان آن متن بسیار مؤثر باشد. (Empson,1949, p.25). اما این کارکرد نشانه ارتباط مستقیم دارد با ادراک خواننده از قراردادهای ادبی حاکم بر ژانر به باور رولان بارت بوتیقا چیزی نیست جز کشف مدل‌های خواندن متن در بینش ساختاری ابتدا باید مجموعه‌ای از نشانه‌ها را جدا کرد و باید دید آن‌ها بر چه اساسی با هم مربوط شده‌اند؟ (بارت، Barthes, *Criticism and Truth*,p.58 نقل از کالر، پیشگفته، ۱۳۰) قراردادهایی که طبق آن‌ها در هر دوره شعر می‌خوانند در کشف معنی و تفسیر متن تأثیر دارد، وقتی ادبیات را ماده‌ای بدانیم که با مجموعهٔ خاصی از قراردادها به حرکت درمی‌آید بیشتر به خاص بودن، ویژه بودن به تفاوتش با سایر انواع سخن پی می‌بریم. این تفاوت‌ها در روش کار نشانه‌های ادبی نهفته است به عبارت دیگر، در آن چیزی که مولد معنی است. نگاه ساختاری که حساسیت زیادی به موضوع نشانه دارد نشان می‌دهد که تأثیرات ادبی بستگی دارد به قراردادهای خواندن متن.

اکنون باید دید آیا می‌توان در متون کلاسیک فارسی نیز نشانه‌هایی را که در یک حوزهٔ معین به کار رفته است بر اساس بستر مشترک میان آن‌ها طبقه‌بندی و بررسی کرد در مقالهٔ حاضر نشانه‌های مرتبط با «جوهر آب» و «جوهر هوا» را در منظومهٔ تمثیلی حکمی *سیرالعباد* در قالب دسته‌ای از نشانه‌ها و رمزگان تمثیلی به عرصهٔ تحقیق کشاندیم. بدیهی است که منظور از رمز و رمزگان در این مقاله همان کاربرد نشانه‌شناختی آن است نه کاربرد بلاغی کهن که در کتاب‌های معانی و بیان دیده می‌شود. اینجا در پی شناخت نشانه‌های خاصی هستیم که سنایی در زبان عرفانی به کار بسته است و آن هم تنها در یک حوزهٔ محدود و معین، یعنی در قلمرو طبایع و «جوهر آب» دست به تفحص زدیم تا ضمن معرفی این نشانه‌ها، کارکرد آن‌ها را با توجه به زمینهٔ کلام محک بزنیم و ارتباط تک‌تک آن‌ها را با بستر پیدایش یعنی طبع سرد و تر آب و طبع گرم و تر آب ارزیابی کنیم و طرح بحثی باشد برای محققان ارجمندی که در آینده این بحث را دنبال کنند و نتایج بیشتر و بهتری بر آن بیفزایند.

زمینه‌های حکمی مثنوی *سیرالعباد* و ساختار روایت

در میان مثنوی‌های سنایی، *سیرالعباد* که حاصل روزگار جوانی اوست، قوی‌ترین و منسجم‌ترین ساختار را دارد. برخلاف *حدیقه* که در طوفان حوادث و بلایای زمانه دستخوش ازهم‌گسیختگی فراوان گشت، پیرنگ اصلی *سیرالعباد* – علی‌رغم دستبرد کاتبان در متن - دست‌نخورده مانده است. این منظومه شرح رمزی سفر روح است از ابتدای تعلق به جسم تا بازگشت به عالم روح. در این منظومه(سنایی، ۱۳۹۶، تمام ارجاعات *سیرالعباد* در این مقاله به همین متن است) سنایی شرح می‌دهد که چگونه راوی که از زبان روح عارف سخن می‌گوید، به هدایت عقل که در قالب پیرمردی لطیف و نورانی بر وی ظاهر شده است، از حجاب عالم جسمانی و اسارت مادی عبور می‌کند و به عالم نور محض می‌رسد. روح در ابتدای کار، اسارت خود را احساس می‌کند و نفس نامیه و روح حیوانی را می‌شناسد. در این مرحله گاه روح به عالم بالا نظری دارد ولی قادر به برکندن خود از عالم ماده نیست، تا این‌که با قوای عقلانی یعنی نفس عاقله روبه‌رو می‌شود. عقل، راوی ـ روح را به رها شدن از اسارت تن و حرکت به سوی معاد تشویق می‌کند:

دست در دامن حکیمی زن پای بر قوت بهیمی زن

(همان، ۱۶)

در ادامه، روح با کمک عقل از قلمرو عناصر چهارگانه عبور می‌کند و صفات آن‌ها را می‌شناسد. صفات ذمیمه در قالب جانوران ممثل شده‌اند و روح با این موجودات افسانه‌ای که رمز صفات ناپسند است رو به رو می‌شود و از آن‌ها می‌گذرد. از یاد نباید برد که برای غلبه بر هر چیز، قدم اول، روبه‌رو شدن و شناختن آن است. به همین دلیل عقل، روح را از قلمرو جوهر خاک، آب، باد و آتش عبور می‌دهد و با زبان رمزی و نمادین صفات آن‌ها را به وی می‌نمایاند تا روح بتواند بر زشتی آن‌ها غلبه کند. در این راه ریاضت نیز به کمک روح عارف می‌آید و او بر قوای بهیمی نفس غلبه می‌کند.

موضوع سیر و سفر روح از عالم ملکوت یا علوی به عالم ناسوت یا عالم خاک و سپس بازگشت از آن که با طی مراحل و منازلی همراه است از موضوعات کهن در ادبیات رمزی و عرفانی جهان است که بویژه در مشرق زمین و ایران سابقه‌ای دیرین دارد. می‌توان *سرود مروارید* را که از ادبیات دورهٔ اشکانی به جا مانده است از قدیم‌ترین نمونه‌های شرح رمزی سفر روح در دورهٔ پیش از اسلام دانست. در ادبیات پهلوی نیز نمونه‌هایی چون *ارداویرافنامه* و *دادستان مینوی خِرَد* (احکام روح عقل)در این زمینه در دست است. در این داستان تمثیلی روح عقل بر جوینده‌ای

به نام دانا ظهور کرده، با عبور از عالم ستارگان و افلاک او را به سوی گروسمان (ملکوت) راهنمایی می‌کند. این داستان در قالب پرسش و پاسخ میان دانا و مینوی خرد، طرحی از طبقات عالم یعنی دوزخ، برزخ، و بهشت را معرفی می‌کند و سفر روح را در «طبقات آسمان»: ستاره پایه، ماه پایه، خورشید پایه، شرح می‌دهد و وصول روح به عالم روشنی بی‌پایان یا «گروسمان» را که جایگاه اهورامزداست، توصیف می‌کند. در این داستان تمثیلی، برزخ در حد فاصل زمین و ستارگان قرار دارد و بهشت از طبقهٔ ستارگان (ستاره پایه) به بالاست. اما بهشت راستین در خورشید پایه قرار دارد و ایزدان مینوی در آن جای دارند. این طبقات سه‌گانه را نمادی از شعار دینی زرتشتیان: اندیشهٔ نیک، گفتار نیک، کردار نیک دانسته‌اند (لاهوری، ۱۳۸۰، ۲۸، تفضلی، ۱۳۵۴، ۱۰۰). برای تحقق یافتن عالی‌ترین مرتبهٔ روحانی، فرد مؤّمن بایستی این سه مقام را محقق کرده باشد.

ساختار روایتی که شرح سفر در عالم جسم و جان و عبور از افلاک و ستارگان باشد یادآور معراج حضرت رسول نیز هست که روایتهای مختلف مربوط به آن همواره مورد توجه محققان و مفسران بوده، و نه فقط نویسندگان عالم اسلام بلکه نویسندگان اروپایی همچون دانته را نیز متأثر ساخته است.

اما در متون نثر عربی و فارسی به نمونه‌های دیگری از حکایات تمثیلی برمی‌خوریم. از جمله نویسندگانی که پیش از سنایی به موضوع سفر روح پرداخته‌اند از «ابوعلی مسکویه» (فوت ۴۲۱) می‌توان نام برد. وی در اثری به نام *آداب العرب و الفرس* قطعه‌ای تمثیلی به نام «لغز قابس» آورده است، که در حقیقت ترجمه‌گونه‌ای است از اثری دربارهٔ شرح رمزی سفر روح، برگرفته از یونانی (De brujin, 1983,p.208). نمونه‌های داستان‌های رمزی با موضوع مشابه را می‌توان در آثار ابن‌سینا (ف۴۲۱) به ویژه در *معراجنامه* و داستان‌های تمثیلی او چون *حیّ بن یَقظان* بازجست. ابن‌سینا در معراجنامهٔ فارسی که بر پایهٔروایات مرتبط با معراج پیامبر اسلام نوشته و آن را با اصول فلسفی و فکری خویش هماهنگ کرده است، وصول روح به عالم افلاک به راهنمایی روح قدسی و جبرئیل را تشریح کرده است. وی در ضمن بیان داستان معراج، تفسیر حکمی خویش را به آن افزوده، از جبرئیل به «روح قدسی» و از بُراق به «عقل فعال» تعبیر کرده است (ابن‌سینا، ۱۳۷۵، ۲۰).

در داستان *حی بن یقظان* نیز روح در قالب جوانی ممثل می‌شود که به راهنمایی پیری روحانی از مکان‌هایی عبور می‌کند. این مکان‌ها و ساکنان آن به شکل تمثیلی بر مراحل رشد نفس سالک

دلالت دارند. ابن‌سینا همین شیوهٔ رمزی روایت را در دو داستان تمثیلی دیگر خود به نام‌های *رسالهٔ الطیر* و *سلامان و ابسال* پی‌گرفته است (کربن، ۱۳۶۹، ۳۶). بعدها در قرن ششم شیخ شهاب‌الدین سهروردی معروف به شیخ اشراق (فوت ۵۸۷) در نگارش قصه‌های تمثیلی خود از همین شیوهٔ رمزی عرفانی بهره جست. سنایی در فاصلهٔ ابن‌سینا و سهروردی -و با توجه به تاریخ فوتش(۵۲۹) در اواخر قرن پنجم، یا اوایل قرن ششم، این شیوهٔ تمثیلی را در مثنوی *سیرالعباد* به کار بسته است[۱]؛ بنابراین هرچند در این زمینه وارث سنتی منثور است، برای اولین بار تمثیل مربوط به سفر روح را در مثنوی بلندی منظوم کرده است.

در این سفر «عقل فعال» ماهیت ارکان و طبایع را به راوی معرفی می‌کند و صفات ذمیمهٔ هر یک از عناصر را در قالب رموز و تمثیل‌هایی استثنایی به نمایش می‌گذارد تا او را به غور در این صفات ذمیمه وادار کند. سنایی در میان صفات جوهر خاک، غالباً از تمثیلهای برآمده از حیواناتی که در خاک زندگی می‌کنند چون چارپایان و جانوران وحشی و مانند آن بهره برده است. در این خصوص می‌توان گفت که رسالهٔ *حَیّ بن یقظان* ابن‌سینا به میزان زیاد الهام‌بخش سنایی بوده است. قوای نفس حیوانی که در *سیرالعباد* از آن به گلهٔ شیر و گور تعبیر شده، قوهٔ غضبیه و شهویه است که در همان رسالهٔ ابن‌سینا و در دیگر آثار او بازتاب دارد. در *حیّ بن یقظان* ابن‌سینا از «قبیلهٔ ددان و چهارپایان که پیوسته در تعارض باشند» سخن می‌گوید (ابن‌سینا ۱۳۵۵، ۲۳).

از آنچه آمد، دانسته می‌شود که کاربرد نمادین جانوران خاک‌زی، چارپایان و حیوانات وحشی و شماری از خزندگان، در آثار تمثیلی پیشین، بویژه در رسالات حکمی و فلسفی ابن‌سینا سابقه داشته و سنایی نیز از استاد خود پیروی کرده است. او در مواضعی از *سیرالعباد*، چارپایان و وحوش را رمز قوای نفس حیوانی قرار داده است، اما آنچه در مثنوی *سیرالعباد* تازگی بیشتری دارد، کاربرد تمثیلی جانوران آبی و دریایی در شناخت «صفات جوهر آب» و «جوهر هوا» و دیگر موارد است. ظاهر شدن این حیوانات مربوط به مرحله دیگری از سفر رمزی و سلوک معنوی است.

در این مرحله از سفر، راوی با راهنمایی عقل فعال باید از جوهر آب عبور کند. عبور از آب در واقع «شناسایی صفات جوهر آب» است. سنایی به زبان رمزی و نمادین قصد دارد صفات «سردی و تری» یعنی «رطوبت» را در شعر بیاورد و خواننده را از ذمایم آن آگاه سازد.

جوهر آب

آب، سنگین‌تر از هوا و آتش و طبع آن سرد و تر است (جرجانی، ۱۳۸۰، ۵۵). تری در همهٔ اخلاط (خون، سودا، صفرا، بلغم) وجود دارد، اما در بلغم بیشتر است. هرگاه با افزایش سردی و تری، بلغم در مزاج فرد از تعادل خارج شود و بر دیگر اخلاط غلبه یابد شخص دچار بیماری می‌شود. نشانه‌های غلبهٔ بلغم، کندی و تنبلی و سستی بیش از اندازه است، تن، فربه و پرچربی می‌شود و بعضی اندامها ورم می‌کنند (اخوینی بخاری، ۱۳۷۱، ۳۴).

صورِ خیالینی که در توصیف صفات آب به‌عنوان یکی از عناصر چهارگانه در مثنوی *سیرالعباد* آمده بیش از هر چیز حاصل تخیل سنایی است. به نظر می‌رسد او بیماری‌هایی را که از افزایش بلغم پدید می‌آید به شکلی نمادین تصویر و آن را با کلمات نقاشی کرده است.

کاهلی و سستی

سستی و کاهلی اصلی‌ترین عارضه‌ای است که از افزایش نامتعادل بلغم در مزاج پدید می‌آید. گفته‌اند انسان‌های بلغمی مزاج در کارها تنبل بوده، در برابر دشمن لجوجند. ازاین‌رو سنایی در ابیات پیش رو، اشخاصی خیالین را ترسیم کرده، «دیوانه‌جنس»، «رنجور» و «همچون افلیج ماندهٔ بیکار» که اشاره‌ای است به تأثیر بلغم در ایجاد بیماری فلج و صرع که حکیمان به آن اشاره کرده‌اند: (اخوینی بخاری، همانجا). سنایی می‌گوید، اگرچه با این کاهلی، بی‌انگیزه و بدون حرص (شره) بودند، ولی از اوامر نفس حیوانی پیروی می‌کردند و فرشته و دیو را به یک نسبت می‌خوردند؛ منظور وی تحلیل بردن قوای گرم نفس حیوانی در طول زمان است. زیرا از ابتدای جوانی تا میانسالی، طبع آدمی گرم و خشک است، اما در پیری، رطوبت و تری بیشتر می‌شود، و این تری، قوای بدن را تحلیل می‌برد. بنابراین هم قوای نفس عاقله و هم نیروی نفس حیوانی با افزایش تری، رو به کاهش می‌گذارد (جرجانی، ۱۳۸۰، ۱۷۳).

من چو از پیر نکته بشنیدم — درشدم یک جهان جوان دیدم
همه دیوانه جنس و شیدا نه — همه در بند و، بند، پیدا نه
همه بی آگهی چو موش از خاد — همه سرمست همچو شاخ از باد
همه حیران ولیک نز علمی — همه ساکن ولیک نز حلمی
همه لب بر گشاده همچو صدف — همه سر در کتف کشان چو کشف

در این ابیات سستی و کاهلی «ساکنان قلمرو آب» تصویر شده است. دلیل این‌که آنان را جوان گفته، تر و تازگی آب است. جوان استعاره از آب است. جوانان را ترو تازه گفته‌اند، چرا که سکون پیران در رفتار آن‌ها نیست، ازاین‌رو ساکنان قلمرو آب را به جوانان مانند کرده، که آب طراوت و حرکت دارد و از سکون وجمود دور است. اگرچه این جوانان، دیوانه نیستند، اما احوالشان شبیه دیوانگان است، زیرا فرزانگی و آگاهی و وقار در آن‌ها نیست. مستانه این سو و آن سو حرکتی دارند، بی علم و آگاهی. در اینجا سنایی از حیوانات دریایی تمثیل‌هایی ذکر می‌کند، زیرا گفته‌اند حیوانات آبی موصوفند به جهل و در آنان کیاستی نیست (طوسی، ۱۳۹۱، ۶۰۱). در ابیات پیش‌گفته، سنایی از تصویر «صدف» و «لاک‌پشت» (کشف) استفاده کرده است. در زیر به توضیح و شرح این دو نماد می‌پردازیم:

صدف

صدف از حیوانات دریایی است که به موجب شکل خاص خود در ادبیات مضمون آفرین بوده است. در ادبیات فارسی معمولا صدف دارای گوهر ارزشمند مروارید است و در خوشه‌های استعاری برآمده از اجزای این تصویر، غالبا صدف و گوهر یا صدف و مروارید و دُر بایکدیگر به کار می روند. صدف ممکن است نماد دل افراد وارسته باشد که گوهر تواضع و قناعت را در خود می‌پرورد. در اکثر موارد، در کتاب *حدیقه الحقیقه* سنایی نیز به همین ترتیب صدف و مروارید با هم به کار رفته است.[۲]

اما در بیتی که در بالا آوردیم، دلالت دیگری از صدف منظور است. باید دانست صدف غیر از این‌که معدن مروارید است، در ادب فارسی رمز کربودن و ناشنوایی است، زیرا دهان دارد و گوش نه،

با چنیـــن مـــوج بـــلا همچو صـــدف　　آن کس آسوده که امروز اصم است

(سنایی، ۱۳۸۸، ۸۳)

صدف بودن کنایه از بسته بودن گوش و جهل است. سنایی بارها در این معنی این استعاره را به کار برده است. صدف درعین‌حال بر تنبلی دلالت دارد. در گذشته اعتقاد بر این بود که «صدف بر روی آب آید و دهن گشاید و انتظار کشد تا باران به درون وی درآید(دمیری، ۱۳۹۵، ۲۰۸). صدف در این معنی کاملا با مفهوم کاهلی و سستی که در این ابیات آمده است و اوصافی که در مجموع ابیات مورد نظر شاعر بوده است، تناسب دارد.

کَشَف یا سنگ‌پشت

از دیگر جانوران دریایی که معنایی تمثیلی یافته کَشَف است. تصاویر برآمده از شکل و رفتار این جانور در ادبیات فارسی فراوان است و به‌ویژه در شعر سنایی بارها با دلالت‌های گوناگون آمده است . برای مثال در *حدیقه* در توصیف اسب ممدوح می‌گوید: «پشت هامون کند چو روی کشف» (سنایی، ۱۳۷۷، همان ص ۵۱۹ بیت ۱). منظور تیرگی هامون از غبار سم اسب، یا ناهمواری هامون از اثر سم اسب است. سنایی در دیوان، چهرهٔ مغروران را در گور چنین توصیف می‌کند «بنگرید آن جعدشان از خاک چون پشت کشف» (سنایی، ۱۳۸۸، ۱۸۲) که زشتی و زبری زلف و روی زیبارویان در خاک گور مدنظر شاعر است. در ابیات بالا، شاعر ساکنان جوهر آب را «سردرکشیده» چون کشف توصیف کرده است. «چون کشف سر در گریبان کشیدن» مثل است (دهخدا، ۱۳۶۱ ج ۳، ۱۴۴۸، ۱۴۷۱) و بر گوشه‌گیری و عزلت و یا شرم و خجلت دلالت دارد. در این معنی زیاد به کار رفته است. کمال‌الدین اسماعیل گوید:

در گریبان چون کشف دزدیده سر　　با لبی خشک از غم تر دامنی

(کمال الدین اصفهانی، ۱۳۴۸، ج ۲، ۶۰۶، بیت ۱۰۲۴۲)

سنایی (۱۳۸۸، ۴۵۵) سر فرو بردن و سر نهان کردن را در معنای ترس به کار برده است.

گر نهان داری سر خود را به تن در چون کشف　　خویشتن را چون کشف باری سپر کن ز استخوان

و در *حدیقه* (همان، ۱۰۰، بیت ۱۷) می‌گوید:

باز قهرش چونْ آید انـدر کار　　کَشْف سر در کشد کَشَف کردار

اما هیچ‌یک از این معانی در بافت ابیات ذکر شدهٔ *سیرالعباد* نمی‌نشیند. باید دانست علاوه بر آنچه گفتیم، کشف دلالت بر تنبلی دارد. افراد تنبل را به لاک‌پشت مثل زده‌اند که «سر در گریبان آرند تا کسی کاری از آنان نخواهد» (نسخه کتابخانه نافذ پاشا، *شرح سیرالعباد*، برگ ۳۰۸) با توجه به مجموعهٔ ابیات و زمینهٔ کلام که توصیف جوهر آب و صفات سستی و کاهلی بلغمی مزاجان است، این معنی مناسب‌تر است و در توصیف افرادی است که خود را در غفلت فرامی‌داشتند و مشغول به خویش بوده، فارغ از آن می‌نمودند که چه می‌گذرد، تا مبادا موجبی پیش آید که گرفتار کاری و دردسری شوند.

خرچنگ

از دیگر جانوران دریایی که در مفهومی رمزی به کار رفته خرچنگ است. معروفترین و پرکاربردترین دلالت خرچنگ کج رفتاری و پس پس رفتن اوست. خرچنگ مستقیم به جلو حرکت نمی‌کند بلکه حرکتی اریب‌وار و گاه واپس رونده دارد:

ای سر فکنده پیش چو چنگ گله　　همه واپس دونده چون خرچنگ

شاعر در اینجا پیروان نفس حیوانی را به سبب حرکت قهقرایی روح، به خرچنگ مانند کرده است. در *حدیقه* نیز همه جا خرچنگ در همین معنی به کار رفته است. اما سنایی در *سیرالعباد* معنای دومی نیز برای خرچنگ در نظر گرفته است: (سنایی، ۱۳۹۶ بیت ۶۲۹)

چون نبود از تو آز را رنگی　　داد مالت به چنگ خرچنگی

در اینجا خرچنگ نماد حرص و اشاره به کسانی است که دارایی ممدوح را به چنگ آورده‌اند در حالی‌که او اهمیتی نمی‌دهد. برخلاف موارد پیشین که شیوه راه رفتن خرچنگ موردنظر بود، در اینجا شکل چنگال‌های خرچنگ مورد توجه است. سنایی می‌گوید، چون «آز» دید که کارش با تو رونقی ندارد، مال تو را به افرادی سپرد که حریص باشند، تا کار «آز» نزد آن‌ها با رونق شود. سنایی در جای دیگر (دیوان، ۱۳۷۷، ۴۵۵) می‌گوید:

در نهاد خویش چون خرچنگ داری چنگ‌ها　　تا به چنگ آری به هر چنگی دگرگون نام و نان

ماهی

سنایی در موارد مختلف از مضمون‌هایی مرتبط با «ماهی» استفاده کرده است، و در آن‌ها دلالت‌های حکمی و مفاهیم تمثیلی متعدد به کار بسته است. در ابیات ۲۲۹-۲۳۶ مثنوی *سیرالعباد*، در شرح یکی از منازل سلوک که راوی به همراه راهنمای خود پیموده، شاعر از «جزیره اخضر» سخن می‌گوید که «جادوان صورتگر» (جادوگران نقاش) در آن سکونت دارند. این موجودات عجیب سرهای محکم و پاهای ضعیف دارند، سرشان چون اژدها و دمشان چون ماهی است.

او بگفت این و راه ببریدیم　　ز آتش و آب قلعه‌ای دیدیم
قلعه‌ای در جزیرهٔ اخضر　　واندرو جادوان صورتگر
سرشان چون سر ستوران چست　　پایشان همچو پای موران سست
اژدها سر بدند، ماهی دم　　لیک تنشان چو صورت مردم
تنشان همچو باغ خرّم و خوش　　پایشان ز آب، فرقشان ز آتش

کهن از سحر نو همی کردند زشت‌ها را نکو همی کردند
این نمودی ز گلخنی باغی وان تذروی نمودی از زاغی

برای درک معنای تمثیلی این موجودات و دلالت ماهی در این ابیات، لازم است به زمینهٔ کلام توجه نشان دهیم و به یاد آوریم که این ابیات در ذیل عنوان «صفت ماه» آمده است. منظور از «جزیره اخضر» کرهٔ ماه است که در *سیرالعباد* بخشی از سفر معنوی و مجازی به افلاک و ستارگان را تشکیل می‌دهد.

در ادبیات فارسی رنگ سبز را به ماه نسبت داده‌اند، چنان‌که نظامی (۱۳۷۶، ۱۲؛ معین (۱۳۸۵، ۱۲۹) می‌گوید:

ماه را در خط حمایل خویش داد سرسبزی از شمایل خویش

موجودات خیالی که در شعر آمده‌اند، «روحانیات» کرهٔ قمر و تاثیرات آن بر زندگی زمینی را نشان می‌دهند؛ پس اشاره‌ای به این صفات لازم است.

شاعر در بیت ۲۲۹ ماه را به قلعه‌ای از آتش و آب مانند کرده است. با این‌که ماه در بین اجرام آسمانی دارای طبع سرد و تر دانسته شده و با آب نسبت دارد، چرا شاعر در ابیات ۲۲۲ و ۲۳۳ از آتش و آب توامان سخن گفته است؟ باید توجه داشت که در بین افلاک، فلک قمر کوتاه‌ترین فلک است، ازاین‌رو ماه فقط در ۲۸ روز فلک خود را می‌پیماید، پس تندروترین اجرام آسمانی شناخته شده و به چاپار و پیک فلک معروف گردیده است (ماهیار، ۱۳۹۳، ۳۷۴). از مولوی (۱۳۴۲، ج، بیت ۳۳۰۹)است:

ماه از آن پیک و محاسب می‌شود کو نیاساید ز سیران و رکوب

جمال اصفهانی(۱۳۲۰، ۱۲۳) گفته است:

پیک دیوان توست ماه فلک زان، همه رونق از سفر یابد

سرعت ماه آتش آفرین است و چنین گفته‌اند که در آغاز، گرداگرد زمین، فقط کره هوا قرار داشت؛ اما براثر سرعت گردش فلک قمر بر دور زمین، کرهٔ هوا گرم شد و این حرارت به نوبهٔ خود کرهٔ آتش یا «اثیر» را گرداگرد کرهٔ هوا به وجود آورد (نصر، ۱۳۷۷، ۲۲۸) بنابراین ماه با عنصر آتش پیوستگی دارد، هر چند طبعش مانند آب سرد و تر است :

طبع او همچو آب سرد و ترست　　لیک از آتش بسی رونده‌تر است

سنایی به این دو جنبه متضاد نظر داشته است. از سوی دیگردر آثار اشاره شده است که ماه در میان پیشه‌ها دلالت دارد بر خبررسانی، رسولی و استادی در علم طب و هندسه؛ علاوه بر این، جادوگری، دروغگویی و سخن‌ها را عوض کردن به قوای ماه نسبت داده شده است. (بیرونی، ۱۳۸۶، ۳۹۲) در بیت ۲۳۰ لفظ «صورتگر» اشاره دارد به تاثیر ماه در پدید آوردن رنگها و ازاین‌روی شاعر برای اشاره به قوای ماه و تاثیرات جادویی آن از عبارت «جادوان صورتگر» استفاده کرده است. ماه تاثیرات حیات بخشی در عالم دارد، به گونه‌ای که امور مربوط به صحت و سلامت جسم در عالم وابسته به احوالات ماه دانسته شده است. بویژه چهارده روز اول ماه قمری را که نور ماه رو به فزونی می‌رود در رونق کارها موثر می‌دانستند و چهارده روز دوم را عکس آن به شمار می‌آوردند. به‌طوری که سفارش می‌کردند اگر نطفه در دو هفته اول ماه قمری بسته شود، بچه سالم‌تر و زیباتر می‌شود. (*مجمل الحکمه*، ۱۸۳؛ *التفهیم* ۳۸۶، *رسائل اخوان‌الصفا* ج ۱، ۲۰۶)

دلیل این که در ابیات ۳-۲۳۱ آتش را به سر و آب را به پا نسبت داده و موجودات خیالی را «اژدها سر و ماهی دم» نامیده، همین است که تاثیر ماه در رونق کار عالم که از قوای روحانی ماه حاصل می‌شود از سر ماه قمری شروع می‌شود و به مدت دو هفته ادامه دارد، اما در نیمه پایانی ماه، عکس این می‌شود و به تدریج که از نور ماه کم می‌شود سستی و فتوری در عالم راه می‌یابد. بنابراین، ما با صورت تمثیلی و ترکیبی خیالینی رو به رو هستیم که دلالت بر قوای ماه دارد: ماهی در اینجا استعاره از آب است که در مقابل آتش، طبع سرد و تر دارد، و اژدها، رمز آتش است. به کار بردن تعبیر «دُم»، برای نشان دادن سستی در نیمه پایانی ماه قمری است. در بیت ۲۳۱ نیز به همین صفات متضاد ماه اشاره شده است.

ماه از یکسو دلالت دارد بر صحت و سلامت جسمانی و از طرف دیگر دارای طبع سرد و تر است که دلالت دارد بر مزاج بلغم. ماه، از یکسو ارتباط دارد به آتش و از سوی دیگر آب، حرارت قوای ماه در سر ماه قمری بیشتر و در پایان کمتر است. در این صورت خیالین، همهٔ این حالات متضاد آتشی-آبی، قدرت-سستی؛ اژدها، ماهی در کنار هم و در پیوند با یکدیگر دیده می‌شوند.

نهنگ

هر نهنگی در او چو کوه بلند　　همه حاکم کش محدّث بند

وان نهنگان در او به امر خدیو می‌نخوردند جز فرشته و دیو

نهنگ در آثار کهن به معنی تمساح به کار رفته است از صفاتی که برای نهنگ ذکر شده، قدرت فوق‌العادهٔ آن است، چنان‌که گفته‌اند می‌تواند «پشت شیر را بشکند و فیل را در آب بکشد. در دیگر آثار سنایی نیز معمولاً همین صفت زورمندی نهنگ و بزرگی دهان او موردنظر شاعر بوده است:

شهادت گفتن آن باشد که هم زاول در آشامی همه دریای هستی را بدان حرف نهنگ‌آسا

(سنایی، ۱۳۸۸، ج ۱، ۵۲)

ابیاتی که در بالا آمده است، به تاثیر رطوبت بر قوای نفس اشاره دارد. همهٔ اجزای وجود، از جوهر آب اثر می‌پذیرند. آب زندگی‌بخش است و درعین‌حال قدرت مهلکی دارد. در ابتدای عمر و در ایام جوانی طبع آدمی گرم است و خشکی آن بیشتر است، ولی با بالارفتن سن و افزایش عمر، رطوبت و تری در طبع بیشتر می‌شود و این تری، قوای بدن را از بین می‌برد. بنابراین هم قوای نفس عاقله (فرشته) و هم نیروی نفس حیوانی (دیو) با افزایش تری و رطوبت، رو به کاهش می‌گذارد(جرجانی، همان، ج۱، کتاب دوم، ۱۷۳). و این همه نه از روی حرص و شره بلکه به فرمان قوهٔ عقل(خدیو) برای حفظ ارکان علم در فلک تحت قمر و در دنیا امکان‌پذیر گشته است. شاعر می‌گوید: نهنگانِ عنصر آب و رطوبت، به فرمان نفس کلی عمل می‌کردند، و قوای نفس عاقله و حیوانی را تحلیل می‌بردند.

علاوه بر نشان دادن قدرت «رطوبت» و «طبع‌تر»، در مواضعی دیگر نیز سنایی از استعارهٔ نهنگ بهره برده است.

دیگر دلالت‌های نهنگ

سنایی(۱۳۹۶، ابیات ۲۴۲-۲۴۸) در «صفت گوهر هوا» به توصیف نهنگ هوای نفس پرداخته است. او عنصر «هوا» را با موضوع «هوا و هوس» پیوند زده و گفتار خود را با لحنی سرزنش‌آمیز و منفی همراه کرده است؛ زیرا هدف از این سفر معنوی شناخت صفات منفی عناصر و تسلط یافتن بر آن‌هاست تا وابستگی و علائق را کم کند. او در ابیات پیشین، از تأثیر قوای ماه در شهادت انسانی سخن گفته بود (ابیات ۲۳۸-۲۳۷) و اکنون قصد دارد این موضوع را به «صفت هوا» پیوند بزند، زیرا هوا به معنی میل و آرزو هم هست. این موضوع دست سنایی را باز گذارده تا از عنصر هوا که

یکی از چهار ارکان است، به موضوع هواپرستی نقبی بزند و بدین وسیله عنصر هوا را به شکلی عبرت‌آموز در مثنوی بگنجاند. برای این منظور او موجودی وهمی می‌آفریند.

هم در آن قلعه حوض سنگی بود — واندر آن حوضشان نهنگی بود
برکشیده و کشندهٔ ناخوش — سر سوی آب و دم سوی آتش
دَم او قوت نفس دیوان بود — دُم او دام عمر حیوان بود:
هرچ در دام او در افتادی — دَم او سوی دُم فرستادی
خوردنیش ایچ برگداز نشد — یک زمانش زَفَر فراز نشد
هر زمان حلق بازتر کردی — دَم و بالا درازتر کردی
گرچه او را چو مرگ برگ نبود — خور او هیچ کم ز مرگ نبود

سخن از نهنگی (تمساحی) است که درون یک حوض سنگی جای دارد. سرش به سوی آب و دمش به سوی آتش است. در بیت ۲۲۴ از دو جنبهٔ متضاد مهلک بودن و زندگی‌بخشی نهنگ سخن می‌گوید. ابیات ۸-۲۴۶ به سیری‌ناپذیری او اشاره دارد. اکنون پرسشی که مطرح است این است که حوض سنگی چیست. شرح قدیم *سیرالعباد* که از شارحی ناشناس در دست است حوض سنگی را کنایه از معده دانسته است. (نسخه کتابخانه ناقدپاشا، برگ ۱۰۹) اما هوا ارتباطی به معده ندارد زیرا گردش هوا در شش‌ها صورت می‌پذیرد. از آن گذشته، همانندی معدهٔ گوشتین با حوض سنگی چندان روشن و قابل‌قبول نیست. یادآور می‌شود که در آثار پزشکی قدیم، قفسهٔ سینه را به صندوقی محکم مانند کرده‌اند که شش و قلب را در خود جای داده است. در کتاب *ذخیرهٔ خوارزمشاهی* آمده است: «استخوان‌های پهلو، چون صندوق و خزینه‌ای استوار است، برای اندام‌های شریفی که در آن نهاده شده، و دل و شش اندر میان آن باشد (جرجانی، همان، کتاب اول، ۴۵).

پس مجموعهٔ اندام‌های داخلی، ریه‌ها و قلب، که درون قفسهٔ سینه جای دارد به تمساحی مانند شده که درون حوضی سنگی(قفسهٔ سینه) قرار گرفته است و کار تنفس را سامان می‌دهد: ریه و قلب، خون را پس از جذب تصفیه می‌کنند و خون درنهایت در معده تبدیل به حرارت غریزی می‌شود؛ چون قدما محل تولید و انتشار حرارت جسم را معده دانسته‌اند (اخوان‌الصفا، ۱۹۹۲، ج ۲، ۱۹۰). از سوی دیگر هواس نفس اماره نیز محتاج همین سازوکار است، زیرا انسان ظلوم و جهول نفَس را در خدمت نفْس گمارده و سنایی قصد دارد با این تصویر دهشت‌انگیز قدرت هیولایی

امیال نفسانی را هم به نمایش بگذارد. اگر تنفس به تنهایی مدنظر بود چنین تصویری لازم نمی‌بود، اما چون شهوات و حرارت غریزی که در معده تولید می‌شود حاصل فرایند تنفس است، به منظور نمایش دادن جنبه منفی و کام‌جویانه نفس، شاعر در توصیف «گوهر هوا» این تصویر را به وجود آورده است. در تصویر به‌کاررفته، سر حیوان در بالاست زیرا شش‌ها بالاتر از معده قرار دارند و دُم در سمت معده قرار دارد که محل تولید آتش است. نهنگ استعاره از هوا (در هر دومعنی) است و حوض سنگی «محل هوا» است و در واقع، استعاره از قفسه سینه و جایگاه ریه‌ها و قلب است. در بیت ۲۴۴ از قدرت و شدت کام‌جویی و هوای نفس سخن می‌گوید، تنفس این حیوان یعنی نهنگ، غذای دیوان است یعنی به قوای شهویهٔ نفس حیوانی امکان ادامهٔ حیات می‌دهد. درعین‌حال، هوای نفس و آرزوها «دام عمر» یعنی نگه‌دارنده حیات و دوام بخش زندگی است و بقای موجودات زنده را تضمین می‌کند.

نگاهی به ابیات مورد بحث در شرح قدیم *سیرالعباد*

شروح موجود بر مثنوی *سیرالعباد* در حقیقت بازنشر شرحی کهن از شارحی ناشناس است. که عکسی از آن در دانشگاه تهران موجود است و چند نوبت در ایران به چاپ رسیده است(مدرس رضوی، ۱۳۶۰؛ رنجبر، ۱۳۹۶). قدیم‌ترین نسخه‌ای که از این شرح در دست است نسخهٔ کتابخانهٔ نافذ پاشا مورخ ۶۷۴ است که عکسی از آن در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران موجود است(دانشگاه ش: ۵۸۸ ف). آنچه در این شرح آمده است در بسیاری از موارد دارای ابهام و ناکافی است. برای مثال در شرح بیت ۲۴۲ نوشته است: «در قلعهٔ شهوت تن، حوض سنگی نیز بود، یعنی معده، و اندر آن حوض نهنگی بود، یعنی نهنگ هوا و شهوت». این شرح هر چند خالی از فایده نیست ولی به هیچ روی پاسخگوی پرسش‌گر امروز نمی‌تواند باشد. زیرا روشن نمی‌شود که ارتباط معده با حوض سنگی چیست؟ چرا شاعر می‌گوید سر نهنگ به سوی آب و دم به سوی آتش است؟ در موارد بسیار، شارح این شرح، کلی‌گویی می‌کند. برای مثال می‌نویسد «سر [نهنگ] سوی آب، یعنی آب شهوت، و دم سوی آتش یعنی آتش هوا»! درحالی که آب شهوت به سر چه ارتباطی دارد؟ وانگهی، مگر هوا با شهوت چقدر تفاوت دارد که آن‌ها را در دو قطب مخالف قرار دهیم؟ باید در جستجوی معانی دیگری بود که متاسفانه در شرح دیده نمی‌شود. نیز در شرح بیت ۲۳۰، در تبیین و تفسیر «جزیرهٔ اخضر» چنین آورده است: «بدان که اینجا قلعهٔ تن را می‌خواهد و جزیرهٔ اخضر، دنیا را می‌خواهد که سبز و خوش است، و جادوان صورتگر، یعنی قوتهای خیالی

که در سر باشد». درحالی‌که به تصریح خود شاعر در ابیات پیشین، سخن از ماه است در بیت ۲۲۶ می‌گوید

ملک او گه پس است و گه پیش است زانک او گه کم است و گه بیش است

که اشاره دارد به حالات ماه که نور آن کم و زیاد می‌شود و نور آن گاه در پیش چشم است و گاه دیده نمی‌شود. بخشی از ماه که برابر چشم ماست، تمام ماه نیست، زیرا بخشی از ماه در سمتی است که ما نمی‌بینیم پس نور ماه گاه در پیش چشم ماست و گاه در جهت دیگر (در پس ماه است). شکی نیست که در اینجا سخن از ماه است. همچنین شاعر می‌گوید طبع او همچو آب سرد و تر است درحالی که طبع دنیا سرد و تر نیست بلکه همه طبایع در دنیا هست و اگر چنان‌که شارح پنداشته، سخن از دنیا باشد، چطور شاعر گفته طبع او همچو آب سرد و تر است و اگر جادوان صورتگر اشاره به قوای دماغی است، چرا در بیت بعد از سر و پای آن‌ها سخن گفته است، حال آن قوای دماغی و قوه متخیله جوهر غیرمادی است و سر و پا ندارد! و چرا شاعر گفته است سرشان آتشین چون اژدها و دمشان چون ماهی است...؟! اکنون که ابیات را شرح کرده‌ایم روشن می‌شود که توضیحات شارح در بعضی موارد تا چه اندازه ناقص و گمراه‌کننده است.

نتیجه‌گیری

سنایی در *سیرالعباد* شماری از جانوران را در معانی تمثیلی به کار برده است. جانوران معمولاً نشانهٔ ذمایم اخلاقی و ضعف نفس به شمار می‌روند. در این میان جانوران دریایی جایگاه ویژه‌ای دارند. جانوران دریایی چون صدف، سنگ‌پشت، ماهی، نهنگ و خرچنگ گاه صفات جوهر آب را دلالت می‌کنند: آن‌ها ممکن است نشانهٔ طبع سرد و تر باشند و از میان اخلاط چهارگانه، صفات «بلغم» را نمایندگی کنند. تنبلی، کاهلی و سستی ازجمله صفاتی است که این جانوران به‌طور نمادین نمایش می‌دهند. از سوی دیگر سنایی با خلق صورت‌های ترکیبی، جانوران موهومی را آفریده است که هوای نفس حیوانی را نمایندگی می‌کنند؛ ازجمله در قسمت «جوهر هوا» نهنگی وهمی آفریده است. او همچنین از موجودی با سر اژدها و دم ماهی سخن می‌گوید و صفاتی را برای این موجودات ذکر می‌کند که جنبه مجازی و تمثیلی دارد. در خلق این جهان نشانه‌ها و این موجودات وهمی، سنایی از مجموعه‌ای از دلالتها که به کارکرد قوای نفس ارتباط می‌یابد، به شکلی ترکیبی استفاده کرده است. برای دریافت دلالت‌های پیچیده‌تر صور خیال، لازم است به بافت متن توجه داشت و ابیات را در کنار هم و در زمینهٔ کلام در نظر گرفت. در این حالت اجزای

صور خیال، شبکهٔ درهم‌تنیده‌ای از نشانه‌های به‌هم‌پیوسته را ایجاد می‌کنند که درک یکی بدون دیگری ممکن نیست و نباید چون بعضی شروح قدیم، جزء نگرانه این صور را نگریست. هر شرحی در صورتی قابل‌پذیرش است که بتواند میان همهٔ اجزای کلام هماهنگی ایجاد کند، نه این‌که در یک مورد مصداق بیابد و در باقی موارد نه. سنایی در توصیف قوای ماه از موجودی «اژدهاسر و ماهی‌دم» سخن می‌گوید. به کمک آثار حکمی نشان دادیم که مقصود سنایی دلالت ماه بر طبع سرد و تر و درعین‌حال حرارت آفرینی و گرمی‌بخش ماه است که تأثیر قوای ماه را در رونق حیات تضمین می‌کند و در نیمهٔ اول ماه قمری این زندگی بخشی بیشتر است. ازاین‌رو سنایی موجودی ترکیبی و وهمی از آب و آتش آفریده که این ناهمگونی‌ها و صفات متضاد را در خود گردآورد. در «صفت گوهرهوا» سنایی تمساحی آفریده که سرش به‌سوی آب و دمش به‌سوی آتش است. نهنگ در اینجا، هم نشانهٔ عنصر هواست و هم قدرت هوای نفس و کام‌جویی را نشان می‌دهد، غریزهٔ کام‌جویی، از سویی دیوان نفس را غذا می‌دهد، و از سوی دیگر، ادامه نسل و بقای نوع را تضمین می‌کند، پس با همهٔ هولناکی، ادامهٔ وجود، وابسته به آن است و هدف سنایی این است که به زبان تمثیلی خوانندهٔ خود را از خطرات آن آگاه سازد. آنچه آمد تنها قدمی در راه شناخت نشانه‌های حکمی در جهان فکری سنایی است و مسلماً آخرین قدم نخواهد بود. بدون تردید، انتخاب نشانه‌هایی که به حوزه‌های موضوعی یا تماتیک واحد یا متضادی تعلق دارند می‌تواند به ترسیم روابط شبکه‌ای این نشانه‌ها کمک کند و ترسیم نقشهٔ روابط تضاد و تقابل آن‌ها درنهایت ما را به درک مدلول نشانه‌ها هدایت خواهد کرد.

یادداشت ها

۱) با توجه به تاریخ فوت سنایی (۵۲۹) و این‌که این مثنوی را در سی‌وسه‌سالگی سروده است، اگر میانگین ۶۵ تا ۷۰ سال را طول عمر او تخمین بزنیم، می‌توان به‌طور تقریب آخرین سال‌های قرن پنجم را تاریخ سرودن سیرالعباد دانست.

۲) برای مثال صفحه ۷۷ بیت ۳: ای صدف جوی جوهر الا؛ صفحه ۱۹۵ بیت ۴: دُر توحید را تویی چو صدف؛ ص ۱۶۸ بیت ۷: صدف دُر عشقش ایمان کن؛ صفحه ۱۷۳، بیت ۲: عقد دُر بسته در دهان صدف؛ صفحه ۱۷۵ بیت ۹ : صدف آمد حروف و قرآن دُر و دیگر موارد.

منابع و مآخذ

ابن‌سینا، (۱۳۳۱)، *حیّ بن یقظان*، چاپ اول، ترجمه و شرح فارسی منسوب به جوزجانی، به تصحیح هانری کربن، تهران.

ابن‌سینا، (۱۳۸۴)، *قصّه حیّ بن یقظان*، چاپ دوم، تهران، متن عربی با ترجمه و شرح فارسی و ترجمه فرانسه آن، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

ابن‌سینا، سهروردی، ابن‌طفیل، (۱۳۵۵)، *رسالات حی بن یقظان*، چاپ اول، ترجمه برهان‌الدین سنندجی، سنندج، چاپخانه فردوسی.

ابن‌سینا، شیخ رئیس، (۱۳۸۸)، *رساله نفس*، چاپ اول، مقدمه و حواشی و تصحیح موسی عمید، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، همدان، دانشگاه بوعلی سینا.

اخوینی بخاری، ابوبکر ربیع بن احمد، (۱۳۷۱)، *هدایه المتعلّمین فی الطب*، به اهتمام جلال متینی، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ دوم.

اقبال لاهوری، محمد، (۱۳۷۷)، *سیر فلسفه در ایران*، چاپ اول، ترجمهٔ ا. ح. آریان‌پور، تهران مؤسسه انتشارات نگاه

بیرونی، ابوریحان محمد بن احمد بیرونی خوارزمی، (۱۳۸۶)، *التفهیم لاوایل صناعه التنجیم*، چاپ پنجم، به تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران، مؤسسه نشر هما.

تفضلی، احمد، (۱۳۵۴)، *مینوی خرد*، چاپ اول، تهران، بنیاد فرهنگ ایران

جرجانی، سید اسماعیل، (۱۳۸۴)، *ذخیرهٔ خوارزمشاهی*، به تصحیح و تحشیه محمدرضا محرری، تهران، انتشارات فرهنگستان علوم پزشکی.

جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق اصفهانی، (۱۳۲۰)، *دیوان*، چاپ اول، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.

دانش‌پژوه، محمدتقی و افشار، ایرج، (۱۳۷۵)، *مجمل‌الحکمه، ترجمه گونه‌ای کهن از رسائل اخوان‌الصفا*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی.

دمیری، کمال‌الدین، (۱۳۹۵)، *خواص‌الحیوان*، چاپ اول، ترجمهٔ خواجه محمد تقی تبریزی، تصحیح فاطمه مهری، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۶۱)، *امثال و حکم*، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.

دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۲)، *لغتنامهٔ دهخدا*، چاپ اول از دورهٔ جدید، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

رسائل اخوان‌الصفا و خلان الوفا، (۱۴۲۶ق ۲۰۰۵م)، الطبعه الاولی، بیروت، منشورات مؤسسهٔ الاعلمی للمطبوعات.

رسائل اخوان‌الصفا، الطبعهٔ الثانی: الجسمانیات، (۱۴۱۲ ق ۱۹۹۲ م)، الطبعه الاولی، بیروت، دار الاسلامیه

ساوجی، سلمان، (۱۳۷۱)، *دیوان سلمان ساوجی*، چاپ اول، مقدمه و تصحیح ابوالقاسم حالت، تهران، انتشارات ما.

سجادی، سید جعفر، (۱۳۷۳)، *فرهنگ معارف اسلامی*، تهران، انتشارات کومش.

سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۶۰) *مثنوی‌های حکیم سنایی بانضمام شرح سیر العباد الی المعاد*، چاپ دوم، تصحیح و مقدمهٔ محمدتقی مدرس رضوی، تهران، انتشارات بابک.

سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۷۷)، *حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه*، چاپ پنجم، تصحیح و تحشیه محمدتقی مدرس رضوی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۸۸)، *دیوان سنایی*، چاپ هفتم، مقدمه و تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران، انتشارات سنایی.

سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۹۶)، *دیوان سنایی*، چاپ دوم، به تصحیح مظاهر مصفا، تهران، انتشارات زوار.

سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۹۶)، *سیر العباد الی المعاد*، چاپ اول، تصحیح و توضیح مریم السادات رنجبر، تهران، مولی.

صفوی، کورش، (۱۳۹۶)، *تعبیر متن*، انتشارات علمی.

صلیبا، جمیل، (۱۳۶۶)، *فرهنگ فلسفی*، چاپ اول، ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران، حکمت.
طوسی، محمد بن محمود بن احمد، (۱۳۸۲)، *عجایب المخلوقات*، چاپ اول، به اهتمام منوچهر ستوده، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
کربن، هانری، (۱۳۶۹)، *فلسفهٔ ایرانی و فلسفهٔ تطبیقی*، چاپ اول، ترجمهٔ جواد طباطبایی، تهران، توس.
کربن، هانری، (۱۳۷۳)، *تاریخ فلسفه اسلامی*، ترجمه جواد طباطبایی، انجمن ایرانشناسی فرانسه، تهران، کویر.
کمال الدین اسمعیل اصفهانی، (۱۳۴۸)، *دیوان* به انضمام *رساله القوس*، به اهتمام حسین بحرالعلومی، تهران انتشارات کتابفروشی دهخدا
ماهیار، عباس، (۱۳۹۳)، *نجوم قدیم و بازتاب آن در ادب پارسی*، چاپ اول تهران انتشارات اطلاعات
محمد معین، (۱۳۸۵)، *تحلیل هفت پیکر*، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران
مدرس رضوی، محمدتقی، (۱۳۷۶)، *دیوان انوری*، چاپ پنجم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
مشرّف، مریم، (۱۳۷۲)، :*نشانه‌شناسی تفسیر عرفانی*، ثالث.
مصفا، ابوالفضل، (۱۳۵۷)، *فرهنگ اصطلاحات نجومی*، چاپ اول، تبریز، دانشگاه تبریز، مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
المنطقی السجستانی، ابوسلیمان، (۱۳۵۳)، *ثلاث رسائل فی الاجرام و المحرک الاول و الکمال*، چاپ اول، حققه و قدم له عبدالرحمن بدوی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، (۱۳۳۶-۱۳۴۲)، دیوان کبیر یا کلیات شمس تبریزی، چاپ اول، بهتصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران، انتشارات دانشگاه تهران
مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، (۱۳۷۳)، *مثنوی معنوی*، چاپ دوم، به تصحیح رینولد. ا. نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، تهران، امیرکبیر.
نصر، سید حسین و لیمن، الیور، (۱۳۸۳)، *تاریخ فلسفه اسلامی*، چاپ اول، ترجمهٔ جمعی از مترجمان،
نصر، سید حسین، (۱۳۷۷)، *نظر متفکران اسلامی دربارهٔ طبیعت*، چاپ چهارم، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
نظامی گنجوی، (۱۳۷۳)، *هفت پیکر*، چاپ دوازدهم، با تصحیح و حواشی وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران قطره
همدانی، محمد بن محمود، (۱۳۹۵)، *عجایب‌نامه*، چاپ پنجم، ویرایش جعفر مدرس صادقی، تهران، مرکز.

Bressler, Charles E.: Literary Criticism(Fifth Edition)Longman 2011
Culler,Jonathan> *The Pursuit of Signs*(Second Edition), Routledge,2001
------- , *Structuralist Poetics*, Routledge1973
Du Bruijn,J.T.P. 1983, *Of Piety And Poetry*, Leiden, Brill
Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, Chatto and Windus, London,1949
Saussure,Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, New York. McGraw-Hill, 1966.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحهٔ اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

ارزش‌های ترجمهٔ تفسیر اسماعیل‌بن مبارک

(از سال ۶۶۵ق)

جواد بشری[۱]

[۱] استادیار کروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

مصحف شمارهٔ ۱۷۳۹۴ کتابخانهٔ مرعشی، کتابت‌شده به دست اسماعیل‌بن مبارک در سال ۶۶۵ق، متضمّن یک دوره ترجمه- تفسیر قرآن به زبان فارسی است که به بخشی از قلمرو زبانی پهناور ماوراءالنهر تعلّق دارد. با مقایسهٔ برگردان حاضر با بخش ترجمهٔ قرآن از تفاسیر موجود فارسی پیش از سدهٔ هفتم هجری و نیز سایر ترجمه‌های موجود از قرآن کریم که تاکنون به‌صورت کامل یا موردی منتشر یا معرّفی شده، مشخّص می‌گردد که این برگردان یا متنی که اسماعیل‌بن مبارک از روی آن رونویسی کرده، وامدار هیچ‌یک از منابع پیشین نیست. کاتب یک جا در انتهای دستنویس از یکی از مآخذ خود نیز که کتاب «المُوضِح» اثر حدّادی (دانشور و مفسّر بزرگ قرن چهارم و پنجم هجری) است یاد می‌کند که نشان می‌دهد این متن مفقود در موضوع علوم قرآنی را در اختیار داشته است. بررسی ارزش‌های زبانی و تفسیری چنین اثری جایگاه آن را در میان ترجمه‌های موجود قرآن به زبان فارسی بیش‌ازپیش روشن خواهد کرد. بخشی از این نوشتار پیرامون اصل دستنویس و سرگذشت آن از ماوراءالنهر تا ایران است. در بخش دیگر مشخّصات ظاهری و ارزش‌های هنری دستنویس بیان گردیده است. یک جا نیز به ماهیت و ساختار این ترجمه و این‌که در بسیاری بخش‌ها یک «ترجمه- تفسیر» یا «ترجمهٔ تفسیری» است پرداخته شده است. درنهایت نیز شماری از ویژگی‌های زبانی اثر در چند بخش توصیف گردیده تا جایگاه آن را در مطالعات زبان فارسی نشان دهد.

کلیدواژه‌ها: قرآن کریم، ترجمه‌تفسیر، فارسی، ماوراءالنهر، واژه‌شناسی، حدّادی.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۲/۲۱ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱/۰۶/۲۱

[1]E-mail: j.bashary@ut.ac.ir

ارجاع به این مقاله: بشری، جواد، (۱۴۰۱)، ارزش‌های ترجمه‌تفسیر اسماعیل‌بن مبارک (از سال ۶۶۵ق)، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*.DOI: 10.22034/PERLIT.2022.51544.3320

۱. مقدّمه

مصحف شمارهٔ ۱۷۳۹۴ کتابخانهٔ مرعشی دستنویس ارزنده‌ای مورّخ ۶۶۵ق است (مرعشی، ۱۳۹۳: ۲۰۰) که ترجمهٔ لابلای سطور آن می‌تواند در برخی بخش‌ها، با تسامح، یک «ترجمهٔ تفسیری» از آیات قرآن کریم به حساب آورد. این دستنویس در ۱۳۹۰/۷/۱۵ به گنجینهٔ خطّی کتابخانهٔ مزبور افزوده شده (مرعشی، ۱۳۹۰: ۵۵) و اینک در میان مصاحف ترجمه‌دار محفوظ در کتابخانه‌های ایران و نیز شهر قم، یکی از چند دستنویس ممتاز کهن تاریخ‌دار محسوب می‌شود. آنچه اکنون مدنظر است، بیان برخی اختصاصات این ترجمهٔ تفسیری از منظر مطالعات زبان فارسی است. همچنین لازم است دربارهٔ یکی از منابعی که «اسماعیل‌بن مبارک»، کاتب فاضل و ظاهراً مترجِم این مصحف، به آن دسترسی داشته درنگی صورت گیرد. این منبع، «المُوضِح» از امام ابونصر حدّادی است که پس از این دربارهٔ آن سخن گفته خواهد.

۲. پیشینهٔ پژوهش: مصاحف ترجمه‌دار در کتابخانه‌های ایران

به‌عنوان پیشینهٔ پژوهش، در این بخش می‌توان به چند نمونه از قدیم‌ترین مصاحف ترجمه‌دار تا پایان سدهٔ هشتم هجری، متعلّق به حوزهٔ زبانی ماوراءالنهر اشاره کرد تا در یک نگاه کلّی اوّلیّه، جایگاه مصحف اسماعیل‌بن مبارک در این میان اندکی روشن شود. سپس در بخشی دیگر به‌اختصار به دستنویس‌های ترجمه‌دار قرآن در گنجینه‌های شهر قم پرداخته می‌شود تا اوّلاً جایگاه دستنویس اسماعیل‌بن مبارک بهتر دانسته شود و ثانیاً معلوم گردد که دستنویس‌های کتابخانه‌های قم تاکنون سهم زیادی در مطالعات مربوط به بررسی مصاحف کهن و ترجمه‌های قرآن نداشته‌اند و لازم است در آینده بیشتر به آن‌ها توجّه شود.

دانسته است که بیشترین تعداد قرآن‌های مترجَم در ایران، در کتابخانه‌های آستان قدس رضوی، آستان حضرت معصومه، آستان شاهچراغ، خانقاه شیخ جام، مجموعهٔ نعمه‌الله ولی در ماهان، کتابخانهٔ مرعشی، کتابخانهٔ مجلس، موزهٔ ملّی ایران (بخش اسلامی) و برخی مراکز دیگر نگهداری می‌شود. از آن میان، البته بیشترین قرآن‌ها و مصاحف، بی‌تاریخ‌اند و شماری نیز تنها اجزاء و پاره‌هایی از یک مصحف کامل هستند که به مرور زمان آسیب دیده و نقص‌های جدّی یافته‌اند. هرچند بخشی از همان پاره‌ترجمه‌ها و اجزاء ناقص، بسیار کهن و ارزش بعضی از آن‌ها برای پژوهشگران نسخه‌های قرآنی و محقّقان زبان فارسی روشن است، امّا تاریخ‌گذاری بیشتر این منابع جز به حدس و گمان امکان‌پذیر نیست. از این رو می‌توان با یک برنامه‌ریزی منظّم ابتدا به مصحف‌های دارای تاریخ قطعی و یا کامل‌تر پرداخت و سپس در گام‌های بعدی نسخه‌های ناتمام و آسیب‌دیده را بررسی کرد. در مطالعهٔ این منابع از منظر

زبان فارسی، دو مؤلّفهٔ تاریخ یا دورهٔ پردازش، و نیز اقلیم و منطقهٔ پدید آمدن مصحف از کمال اهمّیّت برخوردار است. در تاریخ‌گذاری‌های برخی از قرآن‌های مترجَم ناقص یا بی‌تاریخ، اغراق‌هایی صورت گرفته و برخی از آن‌ها، به‌سبب ذوق‌زدگی در مواجههٔ اوّلیّه، اغلب بسیار کهن‌تر از زمان اصلی پدیدآمدن تاریخ‌گذاری شده‌اند. باید در نظر داشت که شماری از کاربردهای زبانی خاص در تعدادی از این منابع وجود دارد که گاه تا قرن هفتم و یا حتّی هشتم هجری در برخی مناطق قلمرو زبان فارسی کاربرد داشته، امّا نبود اطّلاعات زبانی کافی موجب شده گاه یک متن قرآنی سدهٔ هفتمی، مثلاً از سدهٔ پنجم یا ششم هجری تلقّی گردد. همچنان است بی‌توجّهی برخی محقّقان به کهنگی خاصّی که در زبان برخی مناطق تا قرون متأخّرتر وجود داشته و تنها برای متخصّصان مطالعات زبان فارسی ملموس است.

از میان میراث ترجمه‌ای و تفسیری کهن فارسی، جز کتابی که به *ترجمهٔ تفسیر طبری* نامبردار شده، ترجمهٔ تفسیری نجم‌الدین عمر نسفی (رک: نسفی، ۱۳۷۶) هم قطعاً از حوزهٔ زبانی ماوراءالنهر است. در بین مصاحف کهن کتابخانهٔ آستان قدس رضوی برخی برگردان‌های چاپ‌شده از همان اقلیم است که باید ترجمهٔ قرآن سدهٔ هشتم به خطّ کاتبی ظاهراً ماوراءالنهری (رک: رواقی، ۱۳۸۶) را نام برد. همچنین چندین مصحف از مصاحف آستان قدس رضوی که در طرح‌هایی مستقل بررسی شده است (مانند «فرهنگنامهٔ قرآنی»، رک: یاحقّی، ۱۳۷۲– ۱۳۷۶؛ و «فرهنگنامهٔ بزرگ قرآنی»، رک: رواقی، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶) باز از حوزهٔ ماوراءالنهر است.

در میان دستنویس‌هایی از مصاحف ترجمه‌دار که تاریخ کتابت قطعی داشته باشد، در کتابخانه‌های قم تنها یک دستنویس را می‌شناسیم که اندکی پیش از ترجمهٔ اسماعیل‌بن مبارک کتابت شده باشد و آن مصحف شمارهٔ ۱۲۸موزهٔ آستان حضرت معصومه(س)، مورّخ رمضان ۶۶۱ق است که ۴۶۹برگ ۱۳سطری در قطع ۳۵× ۲۲سانتیمتر دارد (دانش‌پژوه، بی‌تا: ۶). ناگفته نماند که برخی دستنویس‌ها از قرآن‌های مترجَم باز در کتابخانه و موزهٔ آستان حضرت معصومه(س) وجود دارد که هر چند بی‌تاریخ، بسیار قدیم و حائز اهمیت است، و از آن جمله است:

الف و ب. دو مصحف شمارهٔ ۱۹۸موزه و مصحف شمارهٔ ۱تازه‌یافته، که از هر حیث مانند یکدیگر هستند، بی‌تاریخ و شاید از سدهٔ هفتم یا کهن‌تر (هر چند در فهرست از سدهٔ هشتم

هجری دانسته شده‌اند)، به خطّ ثلث کهن در متن آیات و نسخ در ترجمه، اوّلی دارای ۳۰۳برگ، و دومی از سورهٔ مریم تا ناس (برگ‌ها نامشخّص)، در قطع ۴۰× ۳۱س (همان: ۲۵، ۳۸)؛

ج. مصحف شمارهٔ ۲۰۱موزه، دارای ۴۰۸ برگ ۱۱سطری، در قطع ۴۲× ۳۰س، که از روی تصویر صفحه‌ای از آن در انتهای فهرست کتابخانه، می‌توان آن را از سدهٔ هفتم هجری دانست (همان: ۲۶)؛

د. مصحف بسیار آراسته و ممتاز شمارهٔ ۲۶۵موزه، دارای ۲۵۶برگ ۱۵سطری، در قطع ۵۰× ۳۳س، که شاید از سدهٔ هشتم هجری باشد (همان: ۲۸)؛

هـ. مصحف شمارهٔ ۱۳۸موزه، دارای ۳۰۳برگ، در قطع ۴۷× ۳۰س، شاید از سدهٔ هفتم یا هشتم هجری (همان: ۱۰)؛

و. مصحف «جامع» شمارهٔ ۴۶موزه، بی‌تاریخ و شاید از سدهٔ هشتم هجری، دارای ظاهر مصاحف ماوراءالنهری (همان: ۴۷).

در کتابخانهٔ آیةالله مرعشی، چند ترجمهٔ کامل یا ناقص تا پایان سدهٔ نهم هجری وجود دارد که تنها دستنویس ۱۴۸۰۴ آن کتابخانه، شامل بخشی از یک ترجمهٔ کهن پیش از سدهٔ هفتم هجری، به چاپ رسیده است (رک: آقامحمّدی، ۱۴۰۰). امّا شاخص‌ترین آن‌ها همین ترجمهٔ اسماعیل‌بن مبارک مورّخ ۶۶۵ق است که به‌تصریح مسئولین کتابخانهٔ مزبور مصحف حاضر تنها با پیگیری‌های طولانی نصیب این گنجینه شده است. یکی از مزایای این مصحف، داشتن تاریخ قطعی و تبار صحیح است. مزیّت دیگر آن نیز وجوه زیبایی‌شناختی آن از منظر هنر کتاب‌آرایی قرآن در بلاد شرقی یا شاید ماوراءالنهر است که یکی از نمونه‌های ممتاز به شمار می‌رود و شاید در میان دویست نسخهٔ برتر قرآنی نفیس در همهٔ کتابخانه‌های خطّی جهان قرار گیرد.

۳. مشخّصات کلّی دستنویس مرعشی

دستنویس شمارهٔ ۱۷۳۹۴ کتابخانهٔ آیةالله مرعشی نسخه‌ای ممتاز و شاید شاهانه یا اعیانی، در قطع ۴۰ × ۲۰ (ابعاد جلد) و ۳۲ × ۱۷ (ابعاد متن) است که طبق سنّت برگردان‌های تحت‌اللفظی، همراه با ترجمهٔ زیرنویس آیات است. خطّی که آیات با آن کتابت شده ثلث محقَّق است و خطّ ترجمه نیز که به صورت تقریباً مورّب کتابت شده، می‌تواند از خانوادهٔ نَسخ به حساب آید. هر صفحه از این دستنویس، در بخش‌های کهن و اصیل آن، ۱۱سطر آیه و

۱۱سطر ترجمهٔ زیرنویس، و جمعاً ۲۲سطر دارد. کاتب، به مشکول‌نویسی واژگان فارسی نپرداخته و موارد اندکی از این دست در کار او دیده می‌شود که برای نمونه عبارت است از:

-«و» عطف که بسیار اندک به‌صورت «وَ» مشکول شده است (۸الف، س۶).

-«بَی [=پَی]»: «از پس ازان که بَی [=پَی] افتاده بودند آن را» (۹ب، س۱۶).

-«وُلج» (=«السَّلوَی») (۷ب، س۴؛ ۸الف، س۶).

-«بُکشید» (=«اُقتُلُوا») (۷الف، س۱۶).

-«ندا» (۲۰ب، س۶).

-«جُوَان» (۷۲الف، س۱۸).

افتادگی‌ها و بخش‌های نونویس اندکی در دستنویس مشاهده می‌شود که به شرح زیر است:

-دو برگ نخست (۱الف-۲ب): شاید حاوی صفحهٔ افتتاحی در برگ ۱الف (عنوان، یا پشت‌نسخه)، احتمالاً از جنس صفحات آراسته به طلا و سایر آذین‌ها بوده که در نسخه‌های کهن مصاحف اعیانی رواج داشته است. همچنین صفحات ۱ب و ۲الف، که حاوی سورهٔ «فاتحهٔ» و آیات نخست سورهٔ «البقره» است، می‌توانسته با کتیبهٔ چهارلوحی یا دولوحی نفیسی زینت داده شده باشد که ظاهراً از سدهٔ یازدهم هجری یا پیش از آن از نسخه جدا شده و صفحات نونویس ضعیفی جای آن را گرفته است. ترجمهٔ این سه صفحه (۱ب- ۲ب) نیز نسبتی با ترجمهٔ کهن سایر صفحات ندارد.

-برگ‌هایی بین دو برگ ۱۵۷ و ۱۵۸ کنونی افتاده است که احتمالاً شمار آن اوراق مفقودی را می‌توان ۳۰برگ (۶۰صفحه) برآورد کرد. در آن صفحات آیهٔ ۷۰ از سورهٔ «یونس» تا آیهٔ ۲ از سورهٔ «إبراهیم» (چیزی کمتر از ۴۰ صفحه بر اساس شمارش قرآن‌های عثمان‌طه، نزدیک به دو «جزء») کتابت شده بوده که اکنون آن‌ها را در اختیار نداریم و بعدها کسرنویسی و نونویس نیز نشده‌اند.

-برگ‌های ۱۸۷- ۱۹۴: این بخش نیز که ظاهراً یک کرّاسه هشت‌برگی از مصحف را شامل می‌شود، نونویس است، هرچند زمان این کسرنویسی اندکی متقدّم‌تر نسبت به نونویسی ۲برگ نخست مصحف است و شاید بتوان آن را از سدهٔ دهم هجری دانست. این بخش،

حاوی ترجمه نیست و کسی که این کسرنویسی را انجام داده، تنها به‌دنبال رفع نقص متن آیات از این مصحف بوده است.

کاتب دستنویس، خود را «اسمعیل بن مبارک» نامیده و طبق آنچه در رقم خود نگاشته، در سوم ربیع‌الاوّل ۶۶۵ق از کتابت این مصحف فراغت یافته است. بنابراین با دستنویسی از مصحفی مترجَم و در برخی مواضع دارای توضیحات تفسیری مواجه هستیم که کتابت آن در تاریخ ۶۶۵ق به پایان رسیده و اکنون یکی از دستنویس‌های نسبتاً کامل از قرآن‌های مترجَم در کتابخانه‌های ایران است. دستنویس حاضر، حاوی آرایه‌ها و آذین‌های متنوّعی متعلّق به همین تاریخ است. این دستنویس در بخش کتیبه‌های کوچک سرسوره‌ای، و علائم حاشیهٔ صفحات اعمّ از تخمیس‌ها، تعشیرها، نشانه‌های جزء، نیم‌جزء، حزب، سجده و جز آن، و همچنین داشتن گل‌های کوچک زرّین به تعداد آیات در همهٔ صفحات دستنویس (جز بخش‌های نونویس)، آرایه‌مند و مذهَّب (طلادار) است. در یک نگاه فنّی به این آذین‌های زرّین، بیان شده است که «سرسوره‌ها تمام با آب‌طلای ناب تزیین یافته و در حقیقت افزون بر نیم‌کیلو طلای ناب در آن به کار رفته و آن‌چنان زیبا، [باکیفیت و دارای عیار بالا] است که انسان می‌اندیشد این طلاکاری‌ها را همین امروز انجام داده‌اند... دارای شمسه‌های بسیار در حواشی. هر صفحهٔ این کلام‌الله دارای یک شمسهٔ زرّین از آب‌طلای ناب و مرصّع. سرسوره‌ها نیز با آب‌طلای ناب تزیین یافته است» (مرعشی، ۱۳۹۰: ۵۵).

آنچه در مشخّص کردن اقلیم اوّلیهٔ نگهداری دستنویس و احتمالاً پدیدآمدن اصل مصحف و ترجمهٔ آن حائز اهمیت است، گزارشی ارزنده از دههٔ پنجاه خورشیدی قرن گذشته است که نشان می‌دهد این دستنویس زمانی در کتابخانهٔ مسجد طلاشیخ در تاشکند (نام قدیم: چاچ) در ازبکستان کنونی قرار داشته است (دانش‌پژوه، ۱۳۵۸: ۱۹۷؛ صدرایی خویی، ۱۳۸۳: ۱۲۴-۱۲۵).

۴. ماهیت ترجمه‌تفسیر حاضر و یکی از مآخذ آن

۱-۴. پس از مشاهدهٔ توضیحات تفسیری متعدّد در برگردان بین سطور دستنویس اسماعیل‌بن مبارک، به این سمت گرایش خواهیم یافت که این برگردان را از یک ترجمهٔ صرف و تحت‌اللفظی خارج کنیم و آن را یک ترجمهٔ تفسیری، دست‌کم در برخی بخش‌ها، بدانیم. نکات تفسیری بسیاری هم که به زبان فارسی در حاشیهٔ صفحات نخست دستنویس (تا برگ

۶۴ب) به همان خطّ اصلی دیده می‌شود، این حدس را تقویت می‌کند که این اثر را می‌توان در دایرهٔ ترجمه‌های تفسیری قرار داد.

احتمالاً مأخذ مطالب تفصیلی نگاشته‌شده در حاشیهٔ اوراق ابتدای تا پایان برگ ۶۴ب، یا کلّ ترجمه، اثری قرآنی از «حدّادی» بوده است. چنین است عین نوشتهٔ «اسماعیل‌بن مبارک»، کاتب دستنویس، در این باره، در انتهای مصحف مرعشی: «واضحِ این مصحف از *موضح* حدّادی بیشتر شده است، هر که را مشکل شود دران تفسیر نگرد تا مقصود حاصل آید و سهو قلم درگذارد» (اسماعیل‌بن مبارک، ۶۶۵ق: ۴۱۱الف).

اگر مقصود از «حدّادی» همان امام ابونصر احمد بن محمد بن حمدان حدّادی (۴۵۷ق) صاحب تفسیر فارسی موسوم به «معانی کتاب الله تعالی و تفسیره المنیر» باشد، می‌دانیم که سه دستنویس از بخش‌های مختلف این تفسیر فارسی برجای مانده و این هر سه البته متن کامل اثر را بازسازی نمی‌کند (رک: صفری آق‌قلعه، ۱۳۹۵: ۱۳- ۱۴). از سویی، بخش‌هایی از دستنویس مرعشی که بیشتر حاوی حواشی تفسیری مفصّل است، یعنی برگ‌های ابتدایی تا برگ ۶۴ب، دقیقاً بخش‌های است که از تفسیر فارسی بزرگ حدّادی در اختیار ما قرار ندارد و در نتیجه مقایسهٔ مطالب آن‌ها مقدور نیست. لزوم ضرورت چنین مقایسه‌ای البته این است که بدانیم آیا اسماعیل‌بن مبارک همین امام ابونصر حدادی را قصد کرده که صاحب تفسیر مزبور است یا نه. زیرا به هر حال با اینکه اسماعیل‌بن مبارک از تفسیر معانی کتاب الله بهره نبرده و از «الموضِح» استفاده کرده، به هر حال احتمال اشتراک مطالب در دو کتاب از یک مؤلف (منظور حدّادی) وجود دارد.

باری، اسماعیل‌بن مبارک در توضیح انتهای مصحف خود از «المُوضِح» حدّادی سخن گفته و این یعنی کتاب دیگری جز تفسیر حدّادی مدنظر او بوده است. دانسته است که امام ابونصر حدّادی، عالم و قرآن‌شناس بزرگ خراسان در سدهٔ پنجم هجری، کتابی هم به نام «المُوضِح لعلم القرآن» داشته که اینک مفقود است و تنها بخشی از آن در دستنویس شمارهٔ ۳۸۸۳ کتابخانهٔ چستربیتی در ایرلند باقی است که از روی همان دستنویس تصحیح و چاپ شده است. این بخش بازمانده از آن کتاب مفقود هم در حقیقت چیزی نیست جز اشعار و شواهد موجود در آن اثر، که در این‌جا گرهی از مشکل کنونی ما نمی‌گشاید (دربارهٔ آثار تفسیری و قرآنی ابونصر احمد بن محمّد حدّادی، رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۷۶- ۷۷؛

عمادی حائری، ۱۳۹۱-الف: ۱۰- ۱۴؛ صفری آق‌قلعه، ۱۳۹۵: ۱۳- ۱۸؛ انوری- مسیحی‌پور، ۱۳۹۸: ۸-۳. دربارهٔ «المُوضِح»، رک: عمادی حائری، ۱۳۹۱-ب: ۱۱۶- ۱۱۷؛ صفری آق‌قلعه، ۱۳۹۵: ۱۷). آیا کتاب «المُوضح» تماماً به عربی بوده و اسماعیل‌بن مبارک هنگام نقل مطالب آن، خود به ترجمهٔ فارسی آن بخش‌ها اقدام کرده، و یا این‌که کتاب مزبور اثری فارسی یا شاید دوزبانه (مانند برخی آثار قرآنی دانشوران ایرانی در قرون پیشین) بوده که در کار اسماعیل‌بن مبارک فقط بخش‌های فارسی آن نقل یا استفاده شده است (اگر تصوّر کنیم که مطالب حاشیهٔ صفحات اوّلیهٔ این مصحف که به فارسی است، برگرفته از آن منبع بوده باشد). به این پرسش هم در حال حاضر نمی‌توان پاسخ داد.

۲-۴. و اینک نمونه‌هایی از تفسیر در حین ترجمه در کار اسماعیل‌بن مبارک نقل می‌گردد:

-﴿و إنّ من أهل الکتاب لَمَن یُؤمِنُ باللهِ و ما أُنزِلَ إلیکم و مَا أُنزِلَ إلیهم خاشعینَ لله لایشترون بآیاتِ الله ثمنًا قلیلًا...﴾: «و به‌درستی که از اهل کتاب هراینه کس هست که می‌گرود به خذای چنانک عبدالله سلام، و آنج فرستاده شد بر شما یعنی قران، و آنج فرستاده شد بریشان یعنی توریت، فروتن‌شده مر خذای را برنگزینند به پوشیدن صفت محمّد علیه السلم بها اندک...» (آل‌عمران: ۱۹۹؛ اسماعیل‌بن مبارک، ۶۶۵ق: ۵۶الف س۲۲- ۵۶ب س۴).

-﴿و لا تُؤتُوا السُّفَهاءَ أموالَکُم الّتی جَعَلَ اللهُ لَکُم قِیَامًا وَ ارْزُقُوهُم فِیهَا وَ اکسُوهُم وَ قُولُوا لَهُم قَولًا مَعرُوفًا﴾: «و مدهید زنان را و به‌قولی کودکان را مال‌هاء خود آنک کردست خذای برای شما قوام معاش شما و نفقه دهید ایشان را و جامه پوشانیدشان و بگوئید ایشان را سخنی نیکو، یعنی منّت منهید بریشان، و به‌قولی علم دینی آموزیدشان» (النّساء: ۵؛ اسماعیل‌بن مبارک، ۶۶۵ق: ۵۷الف، س۱۱-۱۴).

-﴿أَلَم تَرَ إلَی الَّذینَ أوتُوا نَصیبًا منَ الکتَابِ یُؤمِنُونَ بِالجِبتِ وَ الطَّاغوتِ وَ یُقُولُونَ لِلَّذینَ کَفَرُوا هَؤُلَاءِ أَهْدَی منَ الَّذینَ آمَنُوا سَبیلًا﴾: «اُ ندیدی سوی کسانی که داده شده‌اند بهره‌ای از کتاب توریت می‌گروند یعنی فرمان می‌کنند این شیاطین را، و به‌قولی حُیَیّ بن احطب و کعب بن اشرف را و می‌گویند مر کافران را این‌ها بر راه راست‌ترند از مؤمنان در دین» (النّساء: ۵۱؛ اسماعیل‌بن مبارک، ۶۶۵ق: ۶۳الف، س۲۰- ۶۳ب، س۴).

-﴿مَا أَصَابَکَ مِن حَسَنَةٍ فَمِنَ اللهِ وَ مَا أَصَابَکَ مِن سَيِّئَةٍ فَمِن نَفسِکَ وَ أَرسَلنَاکَ لِلنَّاسِ رَسُولًا وَ کَفَی بِاللهِ شَهِيدًا﴾: «آنچ رسید تو را نصرت در جنگ بدر آن از فضل خدای بود، و آنچ رسید تو را هزیمت در جنگ احُد آن سبب یاران تو بود که کمین‌گاه گداشتند، و فرستادیم تو را برای مردمان پیغامبر و خدای گواه بسنده است» (النّساء: ۷۹؛ اسماعیل‌بن مبارک، ۶۶۵ق: ۶۶الف، س۱۸- ۲۲).

-﴿وَ لَأُضِلَّنَّهُم وَ لَأُمَنِّيَنَّهُم وَ لَآمُرَنَّهُم فَلَيُبَتِّکُنَّ آذَانَ الأَنعَامِ وَ لَآمُرَنَّهُم فَلَيُغَيِّرُنَّ خَلقَ اللهِ وَ مَن يَتَّخِذِ الشَّيطَانَ وَلِيًّا مِن دُونِ اللهِ فَقَد خَسِرَ خُسرَانًا مُبِينًا﴾: «و هراینه گمراه کنم ایشان را و هراینه در ارزوها اندازم ایشان را کی بهشت و دوزخ نیست و هراینه بفرمایم‌شان تا ببرّند گوش‌هاء چهارپایان را و هراینه بفرمایم‌شان تا بگردانند آفرینش خدای را، یعنی خصی کنند و به سوزن نگار کنند و به‌قولی از دین خدای بگردانند مردمان را، و هر که بگیرد شیطان را معبودی جز از خدای به‌درستی که زیان‌زده شد زیانی پیدا» (النّساء: ۱۱۹؛ اسماعیل‌بن مبارک، ۶۶۵ق: ۷۱الف، س۱۶- ۲۲).

۵. میزان اصالت برگردان اسماعیل‌بن مبارک

در این بخش به این پرسش پاسخ داده می‌شود که آیا کاتب، یعنی اسماعیل‌بن مبارک، همان مترجم است و در بخش ترجمه، نسخهٔ اصل و خطّ مؤلّف را شاهد هستیم، یا این‌که او از ترجمهٔ دیگری رونویسی کرده، یا حتّی اگر هم رونویسی محض نکرده، از آن تأثیر پذیرفته است؟ در حقیقت برای آگاهی از مستقلّ بودن یا رونویسی ترجمهٔ اسماعیل‌بن مبارک، درنگ و بررسی همه‌جانبه و بسیار دقیقی لازم است. امّا عجالتاً می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که با این‌که زبان اثر به زبان متون قرآنی فارسی ماوراءالنّهری شباهت دارد، این ترجمه ظاهراً از روی مأخذ مکتوب دیگری، یعنی یک ترجمهٔ مکتوب‌شدهٔ پیشین، استنساخ شده یا دست‌کم کاتب فاضل آن در کار خود به آن ترجمهٔ پیشین نظر می‌افکنده است.

قرائن و نشانه‌هایی در بخش ترجمه وجود دارد که نشان می‌دهد این برگردان تفسیری، در بسیاری از بخش‌ها، از یک منبع مکتوب دیگر بهره برده است. این‌که آن منبع، یکی از تفاسیر یا ترجمه‌های مشهور قرآن بوده باشد نیز البته منتفی است، زیرا در مقایسه‌های متعدّدی که بین آیات ترجمه‌شده در نسخهٔ حاضر با ترجمه‌ها و تفاسیر مشهور و شناخته‌شده صورت گرفته، هیچ تفسیر یا ترجمه‌ای وجود ندارد که تطابق بالایی با ترجمهٔ حاضر داشته باشد. با مطالعهٔ چندین صفحه از ترجمهٔ کتابت‌شده به دست اسماعیل‌بن مبارک، حتّی به نتیجهٔ مکعوسی

می‌توان رسید و آن این است با یکی از ترجمه‌های اصیل تفسیری از سدهٔ هفتم هجری روبرو هستیم که از منظر فقهی و کلامی و روایی، پشتوانهٔ بسیار قدرتمندی از یک مکتب و مدرسهٔ تفسیری پویا در ماوراءالنهر داشته است. مع‌الوصف فقراتی در متن دیده می‌شود که اجازه نمی‌دهد به منبع مکتوب دیگری که ترجمهٔ تفسیری اسماعیل‌بن مبارک به آن نظر داشته، نیندیشیم. این فقرات، چندان پرشمار نیست، زیرا اسماعیل‌بن مبارک، به استادی تمام و دقّت فراوان مصحف خویش را فراهم آورده و در بخش ترجمهٔ بین سطور چنان دقیق عمل کرده که در یک نگاه گذرای کلّی خواننده متقاعد می‌شود که این ترجمه یک ترجمهٔ اصیل و بدون بهره‌گیری از تفاسیر و ترجمه‌های پیشین است. امّا با مداقّه در بخش ترجمهٔ تفسیری، گاه اشکالاتی به چشم می‌خورد که تردیدی باقی نمی‌گذارد که اسماعیل‌بن مبارک، گاهی از روی یک مأخذ مکتوب، یعنی یک ترجمهٔ تفسیری مشابه، رونویسی می‌کرده یا به آن نظر می‌افکنده است. برای نمونه، می‌توان به سطور زیر استناد کرد:

-در ترجمهٔ ﴿...وَ اجْعَلْ لَنا...﴾ از آیهٔ ۷۵ از سورهٔ «النّساء» که آمده «و بیدا [=پیدا] برای ما» (۶۵ب، س۱۴)، واژه‌ای چون «آر»/ «آور»/ «کن» پس از واژهٔ «پیدا» از قلم کاتب افتاده است.

-در ترجمهٔ ﴿...قُل کُلٌّ مِن عِندِاللهِ...﴾ از آیهٔ ۷۸ سورهٔ «النّساء»، آمده: «...بگو همه از جکم خذایست...» (۶۶الف، س۱۶) که واژهٔ «حکم» آشکارا خطا و به‌صورت «جکم» نوشته شده است. وجود خطای کتابتی، احتمال رونویس‌بودن این بخش را افزایش می‌دهد.

-در ترجمهٔ ﴿وَ مَن یَکْسِبْ خَطِیئَةً أَوْ إِثْمًا...﴾ از آیهٔ ۱۱۲ سورهٔ «النّساء» می‌خوانیم: «و هر که دزدی کند یا سوکند [=سوگند»] یا سوکند [=سوگند] دروغ خورد...» (۷۰ب، س۶-۸). تکرار «یا سوکند» در این بخش، رونویسی از منبعی دیگر را در ذهن تقویت می‌کند.

-در ترجمهٔ ﴿...فَاللّهُ یَحکُمُ بَینَکُم یَومَ القِیَامَةِ...﴾ از آیهٔ ۱۴۱ سورهٔ «النّساء» آمده: «بس [=پس] خذای حکم کند میان روز قیامت» (۷۳ب، س۲۰) که واضح است صورت صحیح آن «میان شما» یا «میان‌تان» بوده است.

-در ترجمهٔ آیهٔ ۱۵۰ از سورهٔ «النّساء»، بخش ﴿...وَ یَقُولُونَ نُؤمِنُ بِبَعضٍ الکِتَابِ وَ نَکفُرُ بِبَعضٍ...﴾، یک حرف اضافهٔ «به» بعد از فعل «می‌گرویم» از ترجمه ساقط است: «و می‌کویند [=می‌گویند]: می‌کرویم [=می‌گرویم] بیغامبر و کتاب خود و منکر می‌شویم به بیغامبران دیکر [=دیگر]» (۷۴ب، س۱۲).

-در ترجمهٔ بخشی از آیهٔ ۱۴ سورهٔ «المائدة»، ﴿...إِلَی یَومِ القِیَامَةِ...﴾، آمده است: «...یا روز قیامت» (۸۰الف، س۲۲)، که صورت صحیح «تا» به‌جای «یا» خواهد بود.

-در ترجمهٔ آیهٔ ۷۳ از سورهٔ «المائدة»، بخش ﴿...وَ إِن لَم‌یَنتَهُوا عَمَّا یَقُولُونَ...﴾، می‌خوانیم: «...و اکر [=اگر] بازبایستند ازانج می‌کویند [=می‌گویند]...» (۸۷ب، س۲۰)، در حالی که صورت صحیح، «بازنایستند» است.

-در ترجمهٔ آیهٔ ۹۵ از سورهٔ «المائدة»، بخش ﴿...لِیَذُوقَ وَبَالَ أَمرِهِ...﴾، آمده است: «...تا بجشد [=بچشد] می‌فرمانی خود...»، که صورت درست «بی‌فرمانی» است و در این متن، شواهد پرشمار دارد (مثلاً رک: ۴۹الف، س۱۴؛ ۵۱الف، س۲۲؛ ۵۱ب، س۱۰؛ ۵۳الف، س۱۰؛ ۵۵الف، س۱۶).

-در ترجمهٔ آیهٔ ۱۰ سورهٔ «مریم»، بخش ﴿...قالَ آیَتُکَ أَلَّاتُکَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَ لَیَالٍ سَوِیًّا﴾، در ترجمه آمده است: «...کفت [=گفت]: تو آن/ همان باشد که سخن نتوانی کفت [=گفت] با مردمان سه سباروز [=شباروز] با تن‌درستی به هم» (۱۹۵الف، س۶)، که واضح است که معادل ترجمه‌ای برای واژهٔ «آیَتُ» از قلم افتاده است.

-در ترجمهٔ «اولی‌أجنِحَة» در آیهٔ ۱ سورهٔ «فاطر»، برگردان و واژهٔ معادل «اولی» از قلم افتاده است (۲۸۶الف، س۱۳).

-در ترجمهٔ بخشی از آیهٔ ۸ از سورهٔ «المائدة»، ﴿...إِعدِلُوا هُوَ أَقرَبُ لِلتَّقوَی...﴾، آمده است: «راست کویید [=گویید] در کواهی [=گواهی] آن، آن نزدیکترست به ترسکاری» (۷۹ب، س۶-۸)، که کاتب ابتدا «آن» را در سطر ششم کتابت کرده، امّا بعد که متوجّه شده معادل را در جای مناسب خود ننوشته و بایستی واژهٔ «آن» را در سطر بعدی و دقیقاً زیر «هُوَ» قرار می‌داده، کلمه را خط زده و در سطر هشتم از نو نوشته است. این رفتار نیز، احتمال رونویسی از یک منبع مکتوب دیگر را در این موضع تقویت می‌کند.

-در ترجمهٔ ﴿...و الرّسولُ یَدعُوکُم...﴾ که آمده «و بیغامبر می// خواند شما را» (۵۱ب، س۸)، بین «می» و «خواند» چنان فاصله‌ای ایجاد شده که تنها هنگام رونویسی از یک منبع مکتوب می‌توان چنین رفتاری را مرتکب شد.

مجدّداً تأکید می‌شود که در اعلام چنین نتیجه‌گیری‌ای لازم است با احتیاط عمل شود و ترجمهٔ اسماعیل‌بن مبارک را نباید یک رونویسی محض و بدون نوآوری‌ها و اصالت‌های

خاص متوقّع از یک کاتب عالِم قرآن‌شناس به شمار آورد. برعکس، حتّی اگر او در بخش‌هایی از ترجمهٔ تفسیری خود از برگردان‌های فارسی قرآن و منابع تفسیری فارسی حوزهٔ ماوراءالنهر، که از دیر باز صاحب یک مکتب تفسیری و قرآن‌شناسی پویا بوده، تأثیر پذیرفته باشد، بی‌شک در این کار بسیار دقیق و عالمانه عمل کرده و آن اندازه که فضای بین سطور و اطراف صفحات اجازه می‌داده اثری را پدید آورده که حتّی یک خوانندهٔ سطح بالا و عالم به علوم قرآنی با مراجعه به آن از دیدن سایر تفاسیر بی‌نیاز باشد و بتواند بیشترین اطّلاعات ادبی، تاریخی، داستانی، فقهی و کلامی را به دست آورد. قرائنی که این مدّعا را تأیید می‌کند و نشان می‌دهد که او در هرچه پربارتر کردن برگردان تفسیری خود کوشیده، در جای‌جای اوراق این مصحف، به‌ویژه تا پایان برگ ۶۴ب، که حواشی تفسیری فارسی در این برگ ناگهان به پایان می‌رسد، دیده می‌شود. در بخش ترجمه نیز علاوه بر این‌که هیچ‌یک از ترجمه‌ها و تفاسیر پرشمار موجود با آن ابداً یکسانی ندارند، گاه قرائنی به چشم می‌خورد که اسماعیل‌بن مبارک را یک مترجمِ مؤلف، که خود رأساً به پدیدآوردن چنین برگردانی در بیشتر بخش‌ها مبادرت کرده، نشان می‌دهد. برای نمونه، هنگامی که در ترجمهٔ ﴿فَاستَجَابَ لَهُم ربُّهُم...﴾ در آیهٔ ۱۹۵ سورهٔ «آل‌عمران» با چنین برگردانی روبرو می‌شویم: «پس قبول کرد خذای مر ایشان را خذاوند ایشان» (۵۶الف، س۴-۶)، به احتمال فراوان می‌توان حدس زد که کاتبِ مؤلّف، هنگام ثبت ترجمهٔ تحت‌اللفظی برای این آیه، در حدس اوّلیهٔ خویش فاعل «استَجَابَ» را «هُوَ» مستتر دانسته و معادل آن را «خذای» ثبت کرده است، امّا هنگامی که به ادامهٔ آیه، یعنی واژهٔ «ربُّهُم» -که از قضا در سطر بعد کتابت شده- رسیده، متوجّه شده که فاعلِ «استَجَابَ»، نه ضمیری مستتر، که واژه‌ای ظاهر، و همان ترکیب «ربُّهُم» است. آن‌گاه چاره‌ای ندیده جز این‌که «ربُّهُم» را مجدّداً به‌صورت «خذاوند ایشان» در زیر همین بخش از آیه ترجمه و کتابت کند. این دست رفتارها و نمونه‌های دیگر آن، نه از یک رونویس‌گر محض، که اغلب از یک مترجمِ مؤلّف سر می‌زند.

۶. زبان ترجمهٔ اسماعیل‌بن مبارک

اختصاصات زبانی که مربوط به قلمرو پهناور ماوراءالنهر است، گاه در ترجمه-تفسیر حاضر خودنمایی می‌کند و با این‌که کاتب، یعنی اسماعیل‌بن مبارک، محلّ کتابت و پردازش مصحف خویش را ثبت نکرده، این احتمال را می‌توان بسیار قوی و نیرومند دانست که با ترجمه‌ای فارسی از قرآن متعلّق به آن سوی جیحون روبرو هستیم. از قلمرو فارسی ماوراءالنهر،

ترجمه یا ترجمه-تفسیر اسماعیل‌بن مبارک مورُّخ ۶۶۵ق یکی از کهن‌ترین برگردان‌های تاریخ‌دار قرآن محسوب می‌شود. از این قلمرو زبانی مصاحف ترجمه‌دار بسیاری شناسایی شده که تاریخ تقریبی برخی از آن‌ها بیشتر از مصحف اسماعیل‌بن مبارک است، امّا از آنجا که زمان قطعی کتابت در آن‌ها ثبت نشده یا بخش رقم کاتب در آن دستنویس‌ها از بین رفته، دستنویس حاضر را باید از نظر داشتن تاریخ قطعی کتابت، یکی از مهم‌ترین و کهن‌ترین نمونه‌های موجود به حساب آورد (جز نمونه‌های بی‌تاریخ و کهن از مصاحف ترجمه‌دار که در کتابخانهٔ آستان قدس از این حوزهٔ زبانی شناخته شده و در پژوهش‌های قرآنی به آن‌ها استناد شده، می‌توان به یک نمونه ترجمهٔ نسبتاً کامل از این قلمرو زبانی اشاره کرد که آن را رواقی از روی دستنویس شمارهٔ ۱۰۸۹ همان کتابخانه به‌تمامی تصحیح و منتشر کرده است. این ترجمه در سال ۷۵۹ق ظاهراً در ماوراءالنهر کتابت شده است؛ رک: رواقی، ۱۳۸۶).

در این بخش اشاره به برخی اختصاصات املایی، و کاربرد واژگان و تعابیر نادر یا برجسته در این متن ضروری به نظر می‌رسد. امّا پیش از هر چیز لازم است اشاره شود که به‌سبب محدود بودن مجال توصیف، عرضهٔ شواهد به برگ ۹۰ دستنویس محدود شده است.

۱-۶. اختصاصات املایی: در ترجمهٔ بین سطور و نیز حواشی فارسی قدیم این مصحف، چند ویژگی املایی بارزتر به این شرح است:

-جدانویسی ضمیر «شان» در کلماتی که اغلب امکان سرهم‌نویسی در آن‌ها وجود دارد: «فرزندان‌شان» (۴۸الف، س۱۶)؛

-حذف «ه» پایانی در واژگان مختوم به «ه» ناملفوظ، هنگامی که «ها»ی جمع به آن اضافه می‌شود: «میوها» (۱۵ب، س۸؛ ۱۹الف، س۲)؛ «سینها» (۴۸ب، س۱۰، ۱۸؛ ۵۲الف، س۴؛ ۷۹ب، س۲)؛ «فریضها» (۵۶ب، س۸؛ ۶۴الف، س۱۰؛ ۸۴ب، س۱۲)؛ «نیزهاء شما» (۹۰الف، س۶)؛ و در صورتی هم که با «خان»، «معجز» و «نشان» مواجه نباشیم، این سه نمونه: «خانها» (۴۲الف، س۶؛ ۵۱ب، س۲۲؛ ۶۹ب، س۲۰)؛ «معجزها» (۴۲الف، س۱۰؛ ۷۵الف، س۸)؛ «نشانها» (۴۸ب، س۱۰).

-کاتب در ثبت نشانهٔ «مَد» برای بسیاری از واژگان، مقتصد است، امّا گاهی در میانهٔ واژه‌ای، چنان‌که رسم بسیاری از کاتبان فارسی‌نویس قدیم بوده، مدّی را ظاهر کرده که امروز در املای زبان فارسی دیده نمی‌شود. مثلاً در یک مورد «نومیدآن» (۸ب، س۱۶) و یک جا

«بیغامبرآن» دیده می‌شود (۴۵الف، س۲. البته این‌که این مدّ، در حقیقت «کسرهٔ» واژهٔ «النَّبِیِّین» در سطر بالا باشد نیز، در این مورد خاص دور از ذهن نیست، هر چند، این علامت به «مد» شبیه‌تر است)، و یا یک جا نیز«بهنآء [=پهنآء]» (۴۹ب، س۱۶) نوشته شده است.

۲-۶. برخی اختصاصات زبانی: شماری از ویژگی‌های زبان این ترجمه را در چند بخش می‌توان بررسی کرد. امّا پیش از هر چیز باید تذکّر داد که اگر این ترجمه تماماً یا بعضاً رونویسی از یک برگردان دیگر بوده باشد، عاری از اغلاط کتابتی نخواهد بود. با چنین نگاهی ضبط‌هایی چون «دزیدن» به‌جای «دزدیدن»، «نز» به‌جای «نزد»، «نزیک» به‌جای «نزدیک»، «تاریکها» به‌جای «تاریکیها» و «نگادارنده» به‌جای «نگاه‌دارنده» که در مواضع نادری از کار اسماعیل‌بن مبارک دیده می‌شود می‌تواند اغلاط کتابتی به حساب آید. امّا اگر برخی رویکردهای تازه‌تر مبنا قرار گیرد که این ضبطها را حاوی برخی ابدال‌های ویژه می‌داند، باید به تک‌تک این نمونه‌ها به دیدهٔ اعتبار نگریست و به دنبال توجیه ابدال‌های آوایی ویژه در آن‌ها بود.

۱-۲-۶. اختصاصات آوایی: در این بخش، تنها به برخی موارد اشاره می‌شود.

-یکی از ویژگی‌های زبانی آثار کهن فارسی ماوراءالنهر و برخی مناطق دیگر چون غزنی، مسألهٔ بی‌نقطه‌نویسی و بی‌نقطه‌خوانی ذال معجمه/ نقطه‌دار در بسیاری واژگانی است که این واج را در خود دارند. حرکت به سمت ابدال «ذ» به «د» در این مناطق از مدّت‌ها پیش از قرن هفتم -که این ترجمه به اواسط این قرن تعلّق دارد- صورت گرفته و تنها در واژگانی محدود باقی مانده که در این ترجمه نیز به چشم می‌خورد. از همهٔ این موارد باقی‌مانده مهم‌تر که بارها در این نسخه با ذال معجمه ضبط شده، می‌توان از «خذا»، «خذای» و «خذاوند» یاد کرد. واژهٔ «بذر [=پدر]» نیز اغلب با ذال معجمه ضبط شده (مثلاً رک: ۵۷ب، س۴، ۶؛ ۵۸الف، س۶؛ ۵۹ب، س۱۰، ۱۲؛ ۶۱الف، س۸؛ ۶۱ب، س۱۴؛ ۸۱الف، س۲؛ ۷۳الف، س۴)، امّا گاهی نیز بدون نقطهٔ «ذ» و به‌صورت «بدر» در متن آمده است (برای نمونه، رک: ۵۸الف، س۲، ۲۲؛ ۵۹الف، س۱۴). همچنین است واژهٔ «ماذر» و «براذر» که اغلب با ذال معجمه ضبط شده، ولی گاهی بی‌نقطه و به‌صورت «مادر» و «برادر» نیز دیده می‌شود. سه واژهٔ «یاذ» (۵الف، س۱۸)، «جذا» (۵۴الف، س۲۰) و «جهوذان» (۸۰ب، س۲۲) نیز در مواضعی محدود با ذال معجمه ضبط شده است. گذشته از این موارد، قریب به اتّفاق واژگان دیگری که در این قرن در بسیاری بلاد

قلمرو زبان فارسی به «ذ» معجمه ثبت و ضبط شده‌اند، در این ترجمه به «د» بی‌نقطه/ مهمله است. از همه مهم‌تر که آن را می‌توان یکی از اختصاصات متون کهن فارسی ماوراءالنهری در قرنی که این ترجمه‌تفسیر در آن پدید آمده به حساب آورد، بی‌نقطه بودن «ذ» در دو مصدر «گذشتن/ گذاشتن» و «پذیرفتن» است. به‌طوری که بارها و بارها، این دو مصدر و مشتقّات پربسامد آن‌ها به این اَشکال در متن پدیدار شده است: «کدشته» (۴۵ب، س۱۴)؛ «درکدشتن» (۴۸الف، س۴؛ ۶۱الف، س۲)؛ «کداشتن» (۴۹الف، س۱۴؛ ۵۲الف، س۱۰؛ ۶۶الف، س۲۰)؛ «درکداشت» (۹۰الف، س۱۸؛ ۹۰ب، س۲۲) «از حد درکدرندکان» (۸۹الف، ۱۴)؛ «از حد درکدرد» (۹۰الف، س۸)؛ «راه‌کدر» (۶۱الف، س۲۰) و موارد بسیار دیگر.

-«ژ» در یک واژه، ظاهراً همیشه با سه نقطه ضبط شده و آن واژهٔ «مژده» است (فی‌المثل رک: ۴ب، س۴؛ ۱۹الف، س۲؛ ۴۱الف، س۸؛ ۴۱ب، س۸؛ ۴۹الف، س۱۸؛ ۷۶الف، س۱۶؛ ۸۱الف، س۱۰، دو بار). همچنین واژهٔ «کژ» گاه با سه‌نقطه (۶۴ب، حاشیهٔ صفحه، س۶) و گاه با یک نقطه (۴۶ب، س۸) ضبط شده است. در مواضعی نیز با «دوژخ» مواجه هستیم (۱۰الف، س۲۰)، در حالی که این واژه در ترجمهٔ تفسیری حاضر اغلب «دوزخ» است.

-ضبط همزه («ء») به جای «ی» پس از «ها»ی جمع که نمونه‌های فراوان دارد: «خانهاء خود» (۴۲الف، س۶)؛ «آیتهاء خود» (۴۷الف، س۶)؛ «کارهاء نیک» (۴۷الف، س۱۰)؛ «رویهاء مؤمنان» و «رویهاء کافران» (۴۷الف، س۱۶)؛ «رویهاءشان» (۴۷الف، س۱۸)؛ «سرماء سخت» (۴۸الف، س۲۲)؛ «سینهاءشان [=سینه‌هاءشان]» (۴۸ب، س۸)؛ «دلهاءتان» (۴۹الف، س۱۸)؛ «بهنآء ان [=پهناء آن]» (۴۹ب، س۱۶)؛ «جزاء ایشان» (۵۰الف، س۶)؛ «زمینهاء دیکر [=دیگر]» (۵۰الف، س۱۰)؛ «سنّتهاء خذای» (۵۰الف، س۱۰)؛ «شمشیرهاء کشیده» (۵۰ب، س۸)؛ «کارهاء خود» (۵۱الف، ۴)؛ «قدمهاء ما» (۵۱الف، س۴)؛ «دلهاء خود» (۵۱ب، س۲۰)؛ «دلهاء شما» (۵۲الف، س۶)؛ «دلهاءشان» (۵۲الف، س۱۸؛ ۵۳الف، س۲۲)؛ «جزاء کردارهاء خود» (۵۵الف، س۸)؛ «بدیهاء ما» (۵۵ب، س۲۲)؛ «بهلوء [=پهلوء] آدم» (۵۶ب، س۱۵)؛ «مهرهاءشان» (۵۷ب، س۸)؛ «حدّهاء خذای» (۵۸ب، س۱۴)؛ «مالهاء خود» (۶۱الف، س۲۲؛ ۶۲الف، س۶)؛ «کوشکهاء آن» (۶۳ب، س۲۲)؛ «دعاء بد» (۷۴ب، س۴)؛ «مزدهاءشان» (۷۴ب، س۲۰)؛ «تیرهاء قرعه» (۷۸الف، س۲۰)؛ «بایهاء [=پایهاء] خود» و «سرهاء خود» (۷۹الف، س۸)؛ «دستهاء خود» (۷۹الف، س۸ و ۱۶)؛ «دستهاءشان» (۷۹ب، س۱۸)؛ و جز آن.

-حذف «ء» و «ی» پس از «ها»ی جمع هنگام اضافه شدن نیز تقریباً به همان اندازه پرکاربرد است: «کارها نیک» (۴۲ب، س۱۴؛ ۴۷ب، س۸؛ ۴۸الف، س۱۴؛ ۶۳ب، س۲۰؛ ۸۹ب، س۲۲؛ ۹۰الف، س۲)؛ «آیتها خذای» (۴۶ب، س۱۶)؛ «دلها شما» (۴۷الف، س۲)؛ «آیتها بیدا[=پیدا]» (۴۷الف، س۱۴)؛ «آیتها خذایرا» (۴۸الف، س۶)؛ «رویهاشان» (۴۷الف، س۲۲)؛ «مالهاشان» (۴۸الف، س۱۶؛ ۵۷ب، س۲)؛ «زبانهاشان» (۴۸ب، س۸)؛ «نفسهاشان» (۵۱ب، س۱۶)؛ «کتابها نبشته» (۵۵الف، س۴)؛ «جفتها خود» (۵۶ب، س۱۷)؛ «حدّها خذای» (۵۸ب، س۸)؛ «مالها یکدیکر [=یکدیگر]» (۶۰ب، س۲۰)؛ «غنیمتها بسیار» (۶۸ب، س۲-۴)؛ «جیزها [=چیزها] خوش» (۷۵ب، س۷)؛ «رویها خود» (=«وُجُوهَکُم») (۷۹الف، س۶)؛ «کتابها ما» (۷۹ب، س۱۴)؛ «دستها شما» (۹۰الف، س۶)؛ و جز آن. این دوگانگی، نشان می‌دهد که کاتب به هیچ وجه در این مورد وحدت رویّه نداشته و این احتمالاً به معنای کاربرد داشتن این هر دو قاعده به‌صورت همزمان در زبان اوست. به‌طوری که گاه چنین نمونه‌هایی در کنار هم به ظهور رسیده است: «یا بریده شود دستهاء و بایهاشان [=پایهاشان] از جب [=چپ] و راست» (۸۲ب، س۱۰)، و یا «هواهاءشان» در یک جا (۸۴ب، س۱۰) و «هواهاشان» در سطر دیگری از همان صفحه (۸۴ب، س۱۸)، و نیز «رویها خود» (=«وُجُوهَکُم») (۷۹الف، س۶) در حالی که در بخش قبل دیدیم که مکرّر «رویهاء...» در این متن هست، از جمله یک مورد دیگر، «رویهاء خود»»، در همین برگ ۷۹الف، س۱۶.

-در نمونه‌های اندکی، به جای «سوی» (در ترجمهٔ «إلَی») از «سوء» استفاده شده («سوء خانه» [۷۸الف، س۴]) و یک جا نیز ضبط «سوئ» دیده می‌شود (۱۱الف، س۴).

-در یک موضع در ترجمهٔ «ظُلُمَات» صورتی شاید خاص به‌شکل «تایکیها» (۳ب، س۱۴) و یک جا نیز در ترجمهٔ «أَلِیم»، به‌جای «دردناک»، «درناک» ضبط شده (۵۵ب، س۴) که اگر خطای کاتب نباشد، حائز اهمیت خواهد بود.

-در یک جا «سباس‌در [=سپاس‌در]» (=سپاس‌دار) به کار رفته است که نمونهٔ پراهمّیتی است (۱۹الف، س۱۴).

-در دو موضع، به جای «شما را» دقیقاً «شمانرا» (=شمان را) ضبط شده است (۹ب، س۴؛ ۴۴ب، س۱۸)؛ و در موضعی دیگر با «ایرا» به‌جای «این را» روبرو هستیم: «نیافریدی ایرا بباطل» (۵۵ب، س۱۴).

-«نبشته» در این متن، کاربردهای متعدّدی دارد (برای نمونه: ۵۰ب، س۱۶؛ ۵۵الف، س۴).

-و تقریباً هیچ واژهٔ دارای «چ» با سه‌نقطه، و نیز هیچ نمونه‌ای از کاربرد «ف» عجمی (دارای سه‌نقطه) در متن دیده نمی‌شود.

۲-۲-۶. برخی ویژگی‌های صرفی و نحوی: این‌که زبان این ترجمه چه اندازه از ترجمهٔ تحت‌اللفظی و سختگیرانه فاصله گرفته و به طبیعت زبان مقصد (فارسی) نزدیک شده، مسأله‌ای است که تنها با بررسی همه‌جانبه و مقایسهٔ بسیار دقیق این ترجمه با سایر ترجمه‌های قبل، معاصر و بعد از این اثر، می‌توان دربارهٔ آن به قضاوتی اقناع‌کننده رسید. امّا آنچه به‌صورت کلّی و عمومی می‌توان دربارهٔ میزان تأثیرپذیری این ترجمه از نحو و ساختارهای جملات عربی قرآن (زبان مبدأ) در این مرحله بیان کرد آن است که تا حدّی، زبان این ترجمه به طبیعت زبان فارسی نزدیک شده است. زیرا در مقایسه با برخی از ترجمه‌های قرآنی خشک و تحت‌اللفظی متعلّق به قرون چهارم تا ششم یا حتّی هفتم هجری، مترجم به جسارت‌ها و شجاعت‌هایی دست زده و اقتضائات زبان فارسی را گاه به‌خوبی در برگردان تفسیری خویش در نظر گرفته است. از سویی نیز، هنگامی که وجه تفسیری و توضیحی ترجمهٔ او پررنگ می‌شود، آنچه بر ذهن پدیدآور حاکم است، همان نحو فارسی است. امّا باز باید در نظر داشت که در بافت زمانی قرن هفتم هجری، همچنان قواعد تحت‌اللفظی بودن ترجمهٔ متن مقدّسی چون قرآن، تأثیرپذیری از نحو عربی را تا اندازه‌ای ایجاب می‌کرده است. عرضهٔ نمونه‌هایی برای این سختگیری‌ها در این‌جا بی‌فایده نخواهد بود.

-در ترجمهٔ ﴿...وَ عَلَى اللهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ﴾ (آل‌عمران: ۱۲۲)، آمده: «و بر خذای توکل کنید کو [=گو] مومنان» (۴۹الف، س۶)، که موضع «گو» می‌توانست پیش از «توکل کنید» باشد تا بتواند به نحو زبان فارسی نزدیک‌تر شود. کاری که همین مترجم در مواضع دیگر ترجمهٔ خود انجام داده و فی‌المثل مشابه این الفاظ مقدّس را به «و بر خذای کو [=گو] توکل کنید مومنان» برگردان کرده است (۵۲ب، س۱۴؛ ۷۹ب، س۲۰).

-در ترجمهٔ ﴿...رَبَّنَا أَخْرِجْنَا مِنْ هَذِهِ الْقَرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا...﴾ (النّساء: ۷۵)، آمده است: «ای خذاوند ما بیرون آر ما را ازین شهری ظالم و مشرکانند ساکنان آن» (۶۵ب، س۱۲-۱۴). در حالی که با افزودن یک «که» پس از «شهری»، این امکان وجود داشت که جمله‌ای نزدیک‌تر به‌صورت طبیعی زبان فارسی ایجاد شود، مترجم از این کار پرهیز کرده است.

-در ترجمهٔ ﴿...أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكْكُمُ المَوتُ...﴾ (النّساء: ۷۸)، می‌خوانیم: «هر کجا کی باشید دررسد شما مرک [=مرگ]» (۶۶الف، س۱۲). جای خالی «را» پس از «شما» در نحو فارسی این جمله مشخّص است.

-در ترجمهٔ ﴿فَمَا لَكُمْ فِي المُنَافِقِينَ...﴾ (النّساء: ۸۸)، آمده: «چه بود شما، یعنی مرتدّان، در مال منافقان» (۶۷الف، س۱۶)، که باز «را» بعد از «شما» نیامده است.

با این همه، در عین پای‌بندی و تقیّد مترجم به قواعدی که برای مترجمان قرآن در حفظ ساختار متن مبدأ وجود داشته، که ریشهٔ این مسأله را در حسّاسیت‌های فقهی و شرعی مترجمان کلام الهی در قرون اوّلیّه باید دنبال کرد، آنچه باز به‌صورت کلّی دربارهٔ این ترجمه می‌توان بیان کرد آن است که رفتار مترجم در عرضهٔ یک زبان همه‌فهم برای مخاطب فارسی‌دان، تا اندازه‌ای همراه با گرایش به سمت زبان مبدأ (فارسی) بوده و محصول کار او نیز درنهایت با اقتضائات زبان فارسی نسبتاً همخوان و همراه شده است. امّا فقط در حدّی که می‌توان از یک مترجم نوآور قرآن در همان قرن هفتم هجری توقّع داشت، و نه بیشتر.

برخی از ساخت‌های زبانی و وجوه فعلی خاص در این ترجمه، مانند بسیاری ترجمه‌های کهن قرآن، در برگردان انواع نهی، فعل «ذم»، جملات شرط و جواب شرط و جملات تمنّایی به کار رفته که از عرضهٔ نمونه‌هایی برای هر یک گزیری نیست. همچنین در این بخش، برخی کاربردهای خاص غیرمرتبط با فعل نیز خواهد آمد.

-جملات شرطی: ﴿...وَ لَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ القَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ...﴾ (آل‌عمران: ۱۵۹)، «و اکر [=اگر] بودئی درشت‌خوی درشت‌دل هراینه برمیدندی از تو» (۵۲ب، س۴-۶)؛ ﴿...قَالُوا لَوْ نَعْلَمُ قِتَالًا لَاتَّبَعنَاكُم...﴾ (آل‌عمران: ۱۶۷)، «کویند [=گویند] اکر [=اگر] بدانیمی که انجا حرب خواهد بود هراینه بس‌روی [=پس‌روی] شما کردیمی» (۵۳الف، س۱۸).

-فعل نهی: «مبندار‌یا [=مپندار‌یا]» در ترجمهٔ «لَاتَحْسَبَنَّ» (۵۳ب، س۶)، و «مبندارندا [=مپندارندا]» در ترجمهٔ «لَايَحْسَبَنَّ» (۵۴الف، س۱۴؛ ۵۴ب، س۴)، و فی‌المثل دو بار نیز «مبندارندا [=مپندارندا]» در ترجمهٔ «لَاتَحْسَبَنَّ» (۵۵الف، س۲۲؛ ۵۵ب، س۲)؛ «مفریباد تو را» در ترجمهٔ «لَايَغُرَّنَّكَ» (۵۶الف، س۱۴).

-فعل تمنّایی: ﴿...يَا لَيْتَنِي كُنْتُ مَعَهُمْ فَأَفُوزَ فَوْزًا عَظِيمًا﴾ (النّساء: ۷۳)، «ای کاشکی من با ایشان بودمی تا نیکبخت شدمی نیک‌بخت شدنی بزرک [=بزرگ] بغنیمت داشتن» (۶۵ب، س۲-۴).

-استفاده از شناسهٔ «ی» برای فعل جمع حاضر: پس‌روی کردی شیطان را (به‌جای «کردید»، برای فعل «إِتَّبَعْتُم») (۶۶ب، س۲۰).

-«و بد بسترا کی آتشت [کذا، و نه «آتشست»]» در ترجمهٔ ﴿...وَ بِئْسَ المِهَاد﴾ (۳۸ب، س۱۶).

-کاربرد صورت مصدری «خواری‌کزید [=گزید]» در این عبارت ﴿ضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ...﴾، «لازم کرده شد بریشان خواری‌کزید»، به‌عنوان معادل «الذِّلَّة» (۴۷ب، س۱۶-۱۸).

-کاربرد «برای...را» در مواضع متعدّدی از این ترجمه به چشم می‌خورد: «برای ما را» (۹الف، س۲، ۸)؛ «برای مردمان را» (۵۰الف، س۱۴)؛ «برای شما را» (۷۸ب، س۴)؛ «برای خذای را» (۷۹ب، س۴)؛ «برای جنک [=جنگ] را» (۸۶ب، س۱۴)، و جز آن.

-«کیانند یاری‌کران [=یاری‌گران] من» در ترجمهٔ «مَنْ أَنْصَارِي» (۴۲الف، س۱۶).

۳-۲-۶. برخی واژگان و تعابیر خاص: در این برگردان تفسیری، شماری واژگان و کاربردهای پربسامد به چشم می‌خورد که شاید در تعیین نوع کار مترجم یا تشخیص منطقهٔ دقیق پدید آمدن اثر او مفید افتد. این ترجمهٔ تفسیری نیز مانند بسیاری از برگردان‌ها و تفاسیر کهن فارسی، «گرویدن» را به‌عنوان یکی از معادل‌های «ایمان»، و «گرویده» و «ناگرویده» را به‌ترتیب برای «مؤمن» و «کافر» به کار برده است (البته «استوار داشتن» نیز از دیگر معادل‌هایی است که برای «ایمان» در این متن دیده می‌شود). برای مصدر عربی «إِتّباع» از معادل «پس‌روی کردن» و برای «إطاعه» از «فرمان‌کردن» استفاد شده است. واژهٔ «بیغامبر» اغلب با یک نقطهٔ حرف نخست، و گاه بدون هیچ نقطه‌ای برای حرف نخست یا دو حرف ابتدایی، و واژهٔ «فریشته» نیز بیشتر با همین ضبط و گاه بدون نقطهٔ حرف «ش» در متن دیده می‌شود. از میان تعابیر و واژگان پربسامد دیگر می‌توان به کاربرد قید «هراینه» و «به‌درستی که/ کی» اشاره کرد. در ترجمهٔ «إِلَى»، گاهی از «سوی» یا به‌ندرت «سوء» استفاده شده است، و گاهی نیز معادل «زی» و یا در مواردی که با «إِلَى اللهِ» روبرو هستیم «بحضرت خذای» (۴۷ب، س۶؛ ۸۲ب، س۱۸) به کار رفته است. برای «مِن دونِ» معادل «جز از» (۴۸ب، س۶) و برای «لَكِن» بارها از

معادل «جز که» استفاده شده است (۴۳ب، س۴؛ ۴۴ب، س۱۶؛ ۴۸ب، س۲؛ ۵۴الف، س۲۲؛ ۶۳الف، س۲؛ ۸۴ب، س۱۴؛ ۸۸ب، س۱۰، و جز آن). «بسیاران» («بسیاران ازیشان» و «بسیاران را ازیشان» در ترجمهٔ «کَثیرٌ مِنهُم» و «کَثیراً مِنهُم» [۸۷ب، س۸؛ ۸۸ب، س۲-۴]) و «بسیاران» در ترجمهٔ «کَثیراً» (۸۸الف، س۱۶) گاه به چشم می‌خورد، امّا غالباً برای «کَثیرٌ مِن» از معادل «بیشتر ازیشان» استفاده شده است.

و اینک فهرستی از برخی کلمات و تعابیر قابل‌ذکر که به‌عنوان واژه‌نامه‌ای منتخب از کابردهای نادر واژگانی در این برگردان تفسیری می‌توان عرضه کرد، به همراه چند توضیح مختصر دربارهٔ برخی نمونه‌ها:

-آبکینه [=آبگینه] که برفور بشکند: در تفسیر «متاع الغرور» (۵۵الف، س۱۰)

-آتش ابر [اصل: «اتشها ابر» در ترجمهٔ «الصَّوَاعِق»] (۳ب، س۲۰. شواهد این تعبیر برای «صاعقهٔ» در متون قرآنی چندان پرشمار نیست. عین این معادل، یک جا در قرآن دارای کد ۱۰۷ از قرآن‌های بررسی‌شده در طرح «فرهنگنامهٔ قرآنی»، که اصل آن به‌شمارهٔ ۱۱۱۵ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود و در اواخر سدهٔ دهم هجری کتابت شده، دیده می‌شود [یاحقّی، ۱۳۷۲- ۱۳۷۶: ۳۴۱/۱] و یک بار نیز به‌صورت «آتشها که از ابر جهد» در همان پژوهش، در قرآن دارای کد ۱۱۲، نسخهٔ شمارهٔ ۱۸۶۷ آستان قدس از سدهٔ دهم هجری، آمده است [همو: ۹۳۸/۳]. با آگاهی از وجود چنین ترکیب کلیشه‌شده‌ای است که می‌توان به چنین بیتی از جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی، به‌گونه‌ای دیگر نگریست: «دهن ابر پر آتش شد ازانک/ با کفش لاف سخا پیمودست» [صادقی، ۱۳۹۲: ۳۶۰])

-استواران (=«الرّاسخون») (۳۷ب، س۲۰).

-استوارکار (=«الحَکیم») (۴۹الف، س۲۰).

-افزون بر افزون (=«مُضَاعَفَةً») (۴۹ب، س۱۰).

-اندوهکن [=اندوهگن] (۸ب، س۴؛ ۴۸ب، س۱۸؛ ۵۱ب، س۱۰؛ ۵۴الف، س۸؛ ۸۳الف، س۱۶؛ ۸۷الف، س۱۶؛ ۹۰ب، س۲۰؛ و جز آن).

-ایستادن‌جای (=«مَقَام») (۴۶الف، س۲۰).

-بادشاه بادشاهان [=پادشاه پادشاهان] (=«مَالِک المُلک») (۳۹ب، س۱۲).

-بازبریده (=«فَریضَةً») (۶۰الف، س۱۲).

-بجه [=بچه] مادینه (=«اُنثَی») (۴۰ب، س۱۲).

-بدسگالیدن (=«کَید») (۶۵ب، س۲۲).

-بسمل کردن (۸ب، س۲۰؛ ۷۸الف، س۱۸).

-برهیزیدن [=پرهیزیدن] (اصل: «برهیزید») (۷۲ب، س۴).

-بوستک [=پوستک] (معادل «فَتیل» در این توضیح تفسیری: «و به‌قولی آن پوستک تنک که خستهٔ خرما میان آن باشد) (۶۳الف، حاشیهٔ دوم صفحه).

-به افسوس گرفتن کسی را («کفتند می‌کیری [=گفتند می‌گیری] ما را بافسوس؟» در ترجمهٔ «قَالُوا أَتَتَّخِذُنَا هُزُوًا» [۸ب، س۲۲]؛ «کسانی را که کرفته‌اند [=گرفته‌اند] دین شما را بافسوس» در ترجمهٔ «الّذین اتّخذوا دینَکُم هُزُوًا» [۸۵ب، س۱۸. نیز رک: ۸۶الف، س۲]).

-بیرانی [=«خَرَاب»] (۱۴الف، س۱۸).

-پاشنه [با سه‌نقطه] (=«عَقِب») (۵۰ب، س۱۲، دوبار).

-ترسکاری (=«التَّقوَی») (۷۸الف، س۱۰؛ ۷۹ب، س۸).

-جاهک [=چاهک] پشت [اصل در شاهد اوّل: بست؛ در شاهد دوم: بشت] خستهٔ خرما (=«نَقیراً») (۶۳ب، س۸؛ ۷۱ب، س۱۸).

-جفتان (=«أزواج») (۳۸ب، س۱۲).

-جهارکان جهارکان [=چهارگان چهارگان] (=«رُباع») (۵۷الف، س۴؛ ۲۸۶الف، س۱۳).

-جهارکانه [=چهارگانه] (نماز چهاررکعتی) (۶۹الف، س۱۸).

-جهاریک [=چهاریک] (=«الرُّبع») (۵۸الف، س۱۶، ۱۸).

-خاز (در این توضیح تفسیری برای «فَتیل»: «اندازهٔ آن خاز که از انگشتان بیرون آید چون بمالی») (۶۳الف، س۱۶. تنها شبیه به قرآن مترجم شمارهٔ ۲۰۶۴ آستان قدس، رک: فرهنگنامهٔ بزرگ قرآنی، ج۱، ۷۷۵) (و باز برای معادل همین واژهٔ «فتیل» در آیه‌ای دیگر از سورهٔ «النّساء»: «فتیلًا: اندازهٔ خاز انگشت» (۶۶الف، س۱۰).

-خانه‌شیننده (=«القاعد») («یکسان نباشند در ثواب خانه‌شینندگان از مؤمنان که در حرب نرفتند...» در ترجمهٔ «لَایَسْتَوِی القَاعِدُونَ مِنَ المُؤْمِنِین...» [۶۸ب، س۶-۸] و «و افزونی نهاد خذای حرب‌کنندگان را بر خانه‌شینندگان، مزد بزرگ» در ترجمهٔ «فَضَّلَ اللّهُ المُجَاهِدِینَ علَی القَاعِدِینَ أجْرًا عَظِیمًا» [۶۸ب، س۱۴]. امّا جالب است که در همین صفحه از معادل «در خانه

مانندگان» نیز برای این واژه استفاده شده است [۶۸ب، س۱۲]. معادل «خانه‌شیننده» در این بخش از ترجمهٔ قرآن، ظاهراً در سایر ترجمه‌ها و تفاسیر کهن دیده نمی‌شود [رواقی، ۱۳۹۵: ۸۴۲- ۸۴۴]).

-خردکان (۶۳الف، حاشیهٔ میانی صفحه، س۲).

-خرید و فروخت (=«تجارهٔ» (۶۰ب، س۲۲).

-خستون شدن (=«إقرار». توضیح بعد از آن مهم است که نشان می‌دهد این واژه، در عهد مترجم، چندان پرکابرد نبوده و شاید او آن را از منبع مکتوب تفسیری یا ترجمه‌ای کهن‌تری اخذ کرده است) (۱۰ب، س۱۲).

-خستهٔ خرما (۶۳الف، حاشیهٔ دوم صفحه، س۱؛ ۶۳ب، س۸).

-خواجکان [=خواجگان] (=«أهل» در عبارت «فَانْكِحُوهُنَّ بِإِذْنِ أَهْلِهِنَّ») (۶۰الف، س۲۲. ظاهراً در این موضع، تنها با تفسیر نسفی [ج۱، ص۱۵۹] مشابهت دارد. نیز رک: رواقی، ۱۳۹۵: ۷۳۴).

-خون‌ریز (به‌معنای مصدری، یعنی «خون‌ریزی»: «هرائنه اسراف‌کنندگانند در شرک و خون‌ریز») (۸۲ب، س۴).

-دختندران (=«رَبائب») (۵۹ب، س۱۸).

-دده (=«السَّبُع») (۷۸الف، س۱۸).

-در اندیشیدن («پس چرا نیکو درنیندیشند قران را»، در ترجمهٔ «أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرآنَ») (۶۶ب، س۱۰- ۱۲).

-در جفسیدن («گوگرد را ازان یاد کرد که درو زود آتش گیرد و به اندام نیک درجفسد و بوی او گنده باشد و سخت گرم شود و زود نمیرد»، در توضیح تفسیری مربوط به آیهٔ ۲۴ سورهٔ «البقرهٔ») (۴ب، حاشیهٔ بالای صفحه).

-دروغزن (۸۷ب، س۴).

-دشمنایکی/ دسمنایکی [=دشمنایگی] (۲۰الف، س۱۸؛ ۴۸ب، س۸؛ ۵۹ب، س۱۲؛ ۷۸الف، س۸؛ ۸۰الف، س۲۰؛ ۸۶ب، س۱۰؛ ۸۸ب، ۱۲؛ ۸۹ب، س۱۲).

-دوجند [=دوچند] خویش (=«مِثْلَيْهِمْ») (۳۸الف، س۲۰).

-دوکان دوکان [=دوگان دوگان] (=«مَثَنَى») (۵۷الف، س۴؛ ۲۸۶الف، س۱۳).

-دوکانه [=دوگانه] (نماز دورکعتی) (۶۹الف، س۱۸).

-دیده‌ور شدن («و همیشه دیده‌ور می‌شوی بر خیانت ایشان و شکستن عهدشان» در ترجمهٔ «وَ لَاتَزَالُ تَطَّلِعُ عَلَی خَائِنَةٍ مِنْهُمْ») (۸۰الف، س۱۴).

-دیو (=«الشّیطان») (مکرّر. در کنار این معادل فارسی، از خود واژهٔ «شیطان» نیز استفاده شده است).

-دیوان (=«الطّاغوت») (۸۷الف، س۱۲).

-رخصت (اصطلاح فقهی) (۷۹الف، س۲۰).

-روی‌شناس (=وَجیه) (۴۱ب، س۱۰).

-زال (در برابر «جُوان») (۷۲الف، س۱۸، ۲۰، ۲۲، ۷۲ب، س۲).

-زیاندن (=«إحیَاء) در این بخش‌ها: «گفت من نیز بزیانم و بمیرانم» در ترجمهٔ «قَالَ أَنَا أُحیِی وَ أُمیتُ»، «و خذای بزیاند و بمیراند» در ترجمهٔ «وَ اللهُ یُحیِی وَ یُمیتُ» (۳۲ب، س۲۰؛ ۵۲الف، س۱۸. نیز رک: رواقی، ۱۳۹۵: ۶۳۰، مشابه قرآن شمارهٔ ۲۰۶۴ آستان قدس).

-سازواری بیدا [=پیدا] ارد [=آرد] (=«یُوَفَّقُ») (۶۱ب، س۱۲. مشابه با تعداد زیادی از ترجمه‌های ماوراءالنهری و برخی از تفاسیر و ترجمه‌های غیر از آن، رک: رواقی، ۱۳۹۵: ۷۵۱).

-ستنبه (=«مَرید») (۷۱الف، س۱۴).

-سخون [=سخن] (۴۱الف، س۱۶).

-سرون (=شاخ) (۷۸الف، س۱۸).

-سره‌کنندهٔ کواهان [=گواهان] دیکر [=دیگر] (در ترجمهٔ این بخش از آیه: «وَ جِئنَا بِکَ علَی هَؤُلَاءِ شَهِیداً») (۶۲الف، س۱۶- ۱۸).

-سه‌کان سه‌کان [=سه‌گان سه‌گان] (و در شاهدی دیگر با املای «سکان سکان» (=«ثُلاث») (۵۷الف، س۴؛ ۲۸۶الف، س۱۳).

-سیک/ سیکی (=«الثُّلُث») (۵۸الف، س۶، ۵۸ب، س۴).

-شادمانه (۵۳ب، س۱۲).

-شایان آتش (=«أصحاب النّار») (۴۸الف، س۱۸).

-شب‌برک [=شب‌پرک] (=«الطّیر») (۴۱ب، س۲۲).

-شتالنک [=شتالنگ] (=«الکَعبَین) (۷۹الف، س ۱۰).

-شدیار کردن زمین (۹الف، س۱۶).

-شِستن («که اینجا شسته خواهیم بود» در ترجمهٔ «إنّا هاهُنا قاعدون») (۸۱ب، س۱۴. برای موارد دیگر از این ریشه، نیز رک: «خانه‌شیننده» و «شینید»).

-شش‌یک/ ششیک (=«السُّدُس») (۵۸الف، س۸ و ۵۸ب، س۲؛ در حالی که در ۵۸الف، س۴ معادل «ششم حصّه» برای این واژه آمده است).

-شینید (=نشینید، از مصدر «شِستن») («اگر با ایشان شینید شما آنگاه همچو ایشان باشید») (۷۳ب، س ۱۰-۱۲).

-عفو کردن از کسی (۵۲ب، س۶).

-عقد مولات [کذا] (در عبارت: «و انها که عقد مولات بسته‌اند با ایشان»، معادل این بخش از آیه: «و الّذینَ عَقَدَت أیمانُکُم») (۶۱الف، س۱۶- ۱۸. که تنها مشابه با برخی متون تفسیری دیگر است، رک: رواقی، ۱۳۹۵: ۷۴۵، دارای تعبیر «عقد موالات» یا «عقد و موالات». در حاشیهٔ همین مصحف اسماعیل‌بن مبارک توضیح فقهی و شرعی مربوط به این بخش به خطّ اصلی کاتب آمده که در آنجا صراحتاً «عقد موالات» ضبط شده است).

-فراخ‌عطا (=«الواسع» صفت باری تعالی) (۴۴الف، س۶؛ ۷۲ب، س۸؛ ۸۵ب، س۸).

-فراز کردن («که فراز کنند سوی شما دستهاء خود برای کشتن شما» در ترجمهٔ «أنْ‌یَبْسُطوا إلَیْکم أیْدیَهُم» [۷۹ب، س۱۶-۱۸]؛ «اگر فراز کنی سوی من دست خود را تا بکشی مرا نیستم من فرازکننده دست خود سوی تو تا بکشم تو را» در ترجمهٔ «لَئِن بَسَطْتَ إلیَّ یَدکَ لِتَقتُلَنِی مَا أنَا بِبَاسِطٍ یَدِیَ إلَیْکَ لِأقْتُلَکَ» [۸۲الف، س۴-۶]).

-فرومیراندن آتش (=إطفاء) (۸۶ب، س۱۴).

-قرابتان (=«الأقرَبون»، «أولوا القُربَی» و «ذی‌القُربَی») (۵۷ب، س۴، ۶، ۱۰، ۵۹الف، س۱۶، ۶۱الف، س۱۶، ۶۱ب، س۱۶)، معادلی که در متون تفسیری و ترجمه‌ای کهن، در این موضع، ظاهراً دیده نشده یا نادر است (رک: رواقی، ۱۳۹۵: ۶۹۳- ۶۹۴، ۷۵۲ و جز آن).

-کاررران (=«وَکیل») (۵۳ب، س۲۲؛ ۷۲ب، س۱۶؛ ۷۷الف، س۴).

-کاهواره [=گاهواره] (=«المَهد») (۴۱ب، س۱۲).

-کمانومند [=گمانومند] (=«المُمتَر») (۴۲ب، س۲۲).

-کواران [=گواران] (=هنیئًا) (۵۷الف، س۱۰). (برای برخی منابع قرآنی فارسی دیگر متضمّن این کاربرد، رک: رواقی، ۱۳۹۵: ۶۸۷؛ نیشابوری، ۱۳۹۸: ۳۴۷/۱).

-کوارنده [=گوارنده] (=«مَرِیئًا») (۵۷الف، س۱۰).

-کورکند [=گورکَنْد] (=«حُفرَه») (۴۷الف، س۴. نیز رک: رواقی، ۱۳۹۵: ۵۵۸).

-لشن (=«صَفْوان») (۳۳ب و ۳۴الف) (در جملات زیر: «مثل او چون مثل سنگی لشن که برو خاک افتد پس باران زند بزرگ‌قطر پس بگذارد آن را لشن بی‌غبار» این واژه تنها در قرآن ۲۷ از «فرهنگنامهٔ قرآنی» آمده است (رک: یاحقی، ۱۳۷۲- ۱۳۷۶: ۹۳۳/۳. برای سایر کاربردهای این واژه در قرآن‌های فرهنگنامهٔ پیش‌گفته، رک: همو: ۵/ ۲۳۷۷- ۲۳۷۸). رواقی (۱۳۹۵: ۳۸۴) نیز از استفادهٔ محدود این واژه به شکل‌های «لشینه» یک بار، «لیشن» یک بار و «لشن» هم یک بار در برخی منابع خود یاد کرده است.

-میرانیدن (۵۰ب، س۱۴).

-ناخواهان شدن (معادل «یَرغَبُ عَن...» برای شاهد اوّل) (۱۶الف، س۴. نیز رک: ۵۹الف، س۱۸).

-ناسازواری (=«نُشوز») (۷۲الف، س۱۶).

-ناشایست (=«المُنکَر») (۴۷الف، س۱۰؛ ۴۷ب، س۱۰؛ ۴۸الف، س۱۰؛ و جز آن).

-ناشایستی (=«مُنکَر») (۸۸الف، س۲۲).

-نواسکان [=نواسگان] (=«الأسباط») (۱۶ب، س۱۰؛ ۱۷الف، س۶؛ ۴۵الف، س۱۸).

-ولج (=«السَّلوَی») (۶ب، س۱۲؛ ۷ب، س۴، به‌صورت مشکول «وُلج»؛ ۷ب، حاشیهٔ بالای صفحه، س۴؛ ۸الف، س۶، این بار نیز مشکول به‌صورت «وُلج»).

-هرجکونه [=هرچگونه] («می‌دهد هرچگونه که می‌خواهد» در ترجمهٔ «یُنفِقُ کَیفَ یَشاءُ») (۸۶ب، س۸؛ و موارد بسیار دیگر).

-هشتیک (=«الثُّمُن») (۵۸الف، س۲۰).

-همجند [=همچند] (=«مثلَ») (۵۷ب، س۲۰).

-همسنک [=همسنگ] (در تعبیر «همسنگ یک ذرّه» در معادل «مثقالَ ذَرَّةٍ») (۶۲الف، س۱۲).

-یکسو شدن از کسی («یکسو شوند از شما» در ترجمهٔ «إعتزلوکُم»، [۶۷ب، س۱۲] و «یکسو نشوند از شما» در ترجمهٔ «لَم‌یعتَزِلُوکُم» [۶۷ب، س۱۸]).

۷. نتیجه‌گیری

بخش مهمّی از گنجینهٔ زبانی فارسی در ادوار متقدّم آن، در ترجمه‌ها و تفاسیر قرآن به این زبان محفوظ مانده و بخش قابل‌توجّهی از این گنجینه هنوز بررسی و کاوش نشده است. در یکی از این منابع مهم که ترجمه‌تفسیر اسماعیل‌بن مبارک از سال ۶۶۵ق است، صورت‌های مهمّ و واژگان نادری از فارسی در قلمرو وسیع ماوراءالنهر دیده می‌شود که برای نخستین بار نمونه‌هایی از آن عرضه و معرّفی شده است. در این پژوهش، همچنین به یکی از منابع احتمالی که در اختیار اسماعیل‌بن مبارک قرار داشته، اشاره شده است. این بررسی‌نامه همچنین نشان می‌دهد که این قرآن‌شناس سدهٔ هفتم هجری، یا منبعی که او از آن تأثیر پذیرفته، چطور برای استفادهٔ طبیعی زبان فارسی به‌عنوان زبان مقصد ترجمه، سعی کرده از سنّت رایج روزگار خود، یعنی ترجمهٔ تحت‌اللفظی و خشک، فاصله بگیرد و ضمن بهره‌مندی از سنّت ترجمهٔ تفسیری، یک مصحف مترجَم ارزشمند را در اواسط سدهٔ هفتم هجری پدید آورد. او در بخش‌های اوّلیه کار خویش، همچنین به عرضهٔ نکات تفسیری تفصیلی‌تر در حاشیهٔ مصحف خویش تمایل داشته که از یک جا به بعد به دلیلی نامعلوم آن را رها کرده است. همین بخش نیز ارزش کار او را افزایش داده است. امید است در آینده با انتشار کامل این متن فواید متنوّع آن فراگیر شود و در اختیار همهٔ پژوهشگران قرار گیرد.

منابع و مآخذ

آقامحمّدی، امیرحسین، (۱۴۰۰)، «بخشی از یک ترجمهٔ کهن قرآن از سدهٔ ششم یا هفتم هجری»، در: *به یاد ایرج افشار*، به‌کوشش جواد بشری، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، با همکاری انتشارات سخن، ج۱، ص۲۳- ۵۷.

اسماعیل‌بن مبارک، (۶۶۵ق)، *قرآن مترجَم*، دستنویس کتابخانهٔ آیةالله مرعشی نجفی، شمارهٔ ۱۷۳۹۴.

انوری، حسن و مرضیه مسیحی‌پور، (۱۳۹۸)، «آگاهی‌هایی تازه دربارهٔ ابونصر حدّادی و تفسیر معانی کتاب الله تعالی و تفسیره المنیر»، *بهار ادب*، سال۱۲، شمارهٔ ۱، پیاپی ۴۳، صص۱- ۲۲.

دانش‌پژوه، محمّدتقی، (بی‌تا)، *فهرست نسخ خطّی کتابخانهٔ آستانهٔ مقدّسهٔ قم*، نشریهٔ آستانهٔ مقدّسهٔ قم، شمارهٔ ۲.

دانش‌پژوه، محمّدتقی، (۱۳۵۸)، «کتابخانهٔ مسجد طلاشیخ»، در: *نسخه‌های خطّی*، زیر نظر محمّدتقی دانش‌پژوه، تهران: کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران، ج۹، ص۱۹۵- ۲۰۰.

رواقی، علی، (۱۳۸۶)، مؤخّره بر: *ترجمه‌ای فارسی از قرآن مجید*، به‌کوشش: علی رواقی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

رواقی، علی (۱۳۹۵)، *فرهنگ‌نامهٔ بزرگ قرآنی*، تهران: دانشگاه شهید بهشتی، ج۱.

رواقی، علی (۱۳۹۶)، *فرهنگ‌نامهٔ بزرگ قرآنی*، تهران: دانشگاه شهید بهشتی، ج۲.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۸۸)، *دفتر روشنایی، از میراث عرفانی بایزید بسطامی*، چاپ پنجم، تهران: سخن.

صادقی، علی‌اشرف [زیرنظر]، (۱۳۹۲)، *فرهنگ جامع زبان فارسی*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ج۱.

صدرایی خویی، علی، (۱۳۸۳)، *فهرستگان نسخه‌های خطّی ترجمه‌های فارسی قرآن کریم*، قم: مرکز ترجمهٔ قرآن مجید به زبان‌های خارجی.

صفری آق‌قلعه، علی، (۱۳۹۵)، «نسخه‌ای تازه‌یاب از تفسیر منیر اثر ابونصر احمد بن محمّد حدّادی»، *گزارش میراث*، دورهٔ سوم، سال۱، شمارهٔ ۳-۴، صص۱۳- ۲۲.

عمادی حائری، سیّدمحمّد، (۱۳۹۱-الف)، مقدّمه بر: *معانی کتاب الله و تفسیره المنیر*، المجلّد الثامن، ابونصر احمد بن محمّد بن حمدان بن محمّد غزنوی، نسخه‌برگردان به قطع اصل دستنویس شمارهٔ ۲۰۹ بخش خزینهٔ امانت کتابخانهٔ کاخ‌موزهٔ توپقاپی (استانبول)، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

عمادی حائری، سیّدمحمّد، (۱۳۹۱-ب)، «یافته‌های دیگری دربارهٔ ابونصر حدّادی و برگی از مصحفی دیگر به خامهٔ عثمان ورّاق»، *ترجمان وحی*، سال۱۶، شمارهٔ ۲، پیاپی ۳۲، ص۱۱۶- ۱۲۹.

مرعشی، سیّدمحمود، (۱۳۹۰)، «نسخه‌های خطّی نویافته»، *میراث شهاب*، سال۱۷، شمارهٔ ۳-۴، پیاپی ۶۵- ۶۶، ص۳- ۸۶

مرعشی، سیّدمحمود، با همکاری محمّدحسین امینی، (۱۳۹۳)، *فهرست نسخه‌های خطّی کتابخانهٔ بزرگ حضرت آیةالله العظمی مرعشی نجفی*، قم: کتابخانهٔ بزرگ حضرت آیةالله العظمی مرعشی نجفی، ج۴۴.

نسفی، ابوحفص نجم‌الدین عمر بن محمّد، (۱۳۷۶)، *تفسیر نسفی*، چاپ اوّل ناشر، به‌تصحیح عزیزالله جوینی، تهران: سروش، ۲ج.

نیشابوری، قاضی معین‌الدین محمّد بن محمود، (۱۳۹۸)، *تفسیر بصائر یمینی*، تصحیح و تحقیق علی رواقی، تهران: مؤسسهٔ پژوهشی میراث مکتوب، ۴ج.

یاحقّی، محمّدجعفر [با نظارت]، (۱۳۷۲- ۱۳۷۶)، *فرهنگنامهٔ قرآنی، فرهنگ برابرهای فارسی قرآن بر اساس ۱۴۲ نسخهٔ خطّی کهن محفوظ در کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی*، مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی، ۵ج.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحهٔ اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

کارکرد فرهنگ‌های منظوم دوزبانهٔ فارسی- ترکی در انتقال دانش زبان فارسی در دورهٔ عثمانی در آناتولی

سمانه حسنعلی‌زاده[۱]، علی شهیدی[۲]،زهره زرشناس[۳]

[۱] دانشجوی دکتری رشتهٔ فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران، واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی (نویسندهٔ مسئول)

[۲] استادیار رشتهٔ فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران، دانشگاه تهران، ایران

[۳] استاد رشتهٔ فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران، دانشگاه تهران، ایران

چکیده

برای آشنایی با مردم یک جامعه، سنت‌ها و ذهنیت آن‌ها، ابتدا باید زبان آن‌ها را دانست. از طریق مقایسهٔ طرح‌های زبانی زبان مادری و زبان آموخته‌شده به‌عنوان زبان دوم، می‌توان به شباهت‌های دو زبان پی برد، ویژگی‌های فکری مردم آن جامعه را آشکار کرد و تصویری کلی از دنیای افرادی که به این دو زبان آشنا هستند، به دست آورد. یکی از بهترین منابع، در این مورد، قطعاً فرهنگ‌های لغات هستند. هدف اصلی این مقاله روشن کردن ساختار فرهنگ لغت‌های دوزبانه فارسی- ترکی منظوم یا «نصاب»ها است چراکه از یک سو ازنظر انعکاس زندگی اجتماعی مردم در دوره عثمانی و از سوی دیگر ازنظر واژگان، میزان نفوذ و توسعه تاریخی زبان فارسی و نیز نوع تأثیرپذیری ادبیات ترکی از ادبیات فارسی، دارای اهمیت‌اند. در این پژوهش ضمن بررسی فرهنگ‌ها، انگیزه‌ها و محرک‌های اصلی مؤلفان در تدوین آثار، نقاط ضعف و قدرت فرهنگ‌ها و نیز چالش‌هایی که نویسندگان با آن‌ها روبرو بوده‌اند مشخص شد. ازلحاظ ساختاری نیز به این نتیجه رسیدیم که فرهنگ‌های منظوم نسبت به فرهنگ‌های منثور از غنای کمتری برخوردارند و واژه‌هایی که در بخش لغت‌نامه آمده‌اند، اغلب واژه‌های روزمره در زبان محاوره مردم‌اند و واژه‌های نادر و ثقیل برای نگارش و انشا در آن‌ها کمتر دیده می‌شوند. با ترسیم مسیرهای اصلی حرکت و جریان دانش زبان فارسی، به همراه جنبه‌های تأثیر و انتقال آن، دریافتیم که زبان فارسی نقشی حیاتی در محیط فکری جامعه در دوره عثمانی داشته و به‌عنوان زبان گفتمان فرهنگی در جریان تضاد مذهبی بین ایران و آناتولی به کار رفته است.

کلیدواژه‌ها: زبان ترکی عثمانی، زبان فارسی، فرهنگ‌های منظوم فارسی-ترکی.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۲/۲۰ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱/۰۶/۲۶

[1]E-mail: samaneh.h.alizadeh96@gmail.com

ارجاع به این مقاله: حسنعلی‌زاده، سمانه، شهیدی، علی، زرشناس، زهره، (۱۴۰۱)، کارکرد فرهنگ‌های منظوم دوزبانه فارسی-ترکی در انتقال دانش زبان فارسی در دورهٔ عثمانی در آناتولی، *زبان وادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.51515.3318

۱. مقدمه و بیان مسئله

در نخستین سال‌های حکومت سلجوقیان در آناتولی، زبان فارسی که از ترکستان در شرق تا مرزهای آناتولی در غرب گسترش یافته بود، توسط ترکمانان یا اوغوزها[۱] وارد آناتولی شده است. در دوره سلجوقیان و بیگ‌لک‌ها[۲]، در کنار زبان ترکی که زبان محاوره و ادبیات عامه مردم بود، زبان فارسی به‌عنوان زبان نوشتاری تا مدت‌ها به کار رفته و زبان عربی نیز به‌عنوان زبان علمی، اهمیت خود را حفظ کرده است (Öz,2016:47) «ابن‌بی‌بی» در کتاب *الاوامر العلائیه فی الامور العلائیه* که از مهم‌ترین منابع تاریخی قرن ۶ه.ق محسوب می‌شود، می‌گوید: « در دیار روم به ۵ زبان تکلم می‌کردند، زبان اکثریت ساکنان آن دیار رومی، زبان اقلیت قابل‌ملاحظه‌ای ارمنی بود، قبایل نورسیده ترکمن، زبان ترکی داشتند و از طرف دیگر زبان دینی و زبان رسمی خلافت عربی بغداد، عربی بود، اما زبان فارسی به‌عنوان زبان رسمی بر همه آن‌ها برتری داشت» (ریاحی،۱۳۶۹:۲۳).[۳] احمد آتش در مقاله «آثار فارسی قرن‌های ۶ تا ۸ ه.ق در آناتولی»، آثار فارسی نوشته‌شده در قبل و بعد از سال ۱۲۱۹م/۶۱۶ه.ق را در دو دوره، مورد بررسی قرار داده و آثار مربوط به هر دوره را ازلحاظ زبان و موضوع و ویژگی‌های متفاوت آن‌ها مورد بررسی قرار داده است. او نتایج به‌دست‌آمده را چنین بیان کرده است: در دوره اول اگرچه میزان نفوذ زبان فارسی را در بین عموم مردم نمی‌دانیم، ولی آثار فارسی مانند «روضه‌العقول» از «محمدبن غازی ملطیوی» که در نثر فارسی یک شاه اثر به شمار می‌رود و چنان‌که در *مجمع‌الرباعیات* آمده است، شاعران فارسی سرای بسیاری در آناتولی بوده‌اند. در دوره دوم الف) در گروه بزرگ صوفیانی که در اثر استیلای مغول به آناتولی مهاجرت کردند، همان‌طور که در اطرافیان مولانا حضور داشتند، افراد بسیاری بودند که زبان فارسی می‌دانستند. ب) در شهرها افرادی بودند که فارسی می‌دانستند یا به فارسی تکلم می‌کردند ج) در حدود سال ۱۳۲۰م/۷۲۰ه.ق مدارسی وجود داشتند که در آن‌ها زبان فارسی تدریس می‌شد (Ateş,1958:135). با آغاز دوره سلسله سامانیان، فارسی نو به‌عنوان یک زبان تماس فرامنطقه‌ای[۴] برای قلمرو خاصی از فرهنگ اسلامی عمل کرد (Fragner,1999:33-39) و همان‌طور که هادسون تأکید می‌کند، «به‌طور فزاینده‌ای در بخش بزرگی از اسلام به یک زبان بزرگ تبدیل شد؛ زبان فرهنگ مؤدبانه» (Hodgson,1972:293). در اوایل قرن سیزدهم، فارسی، به‌عنوان «زبان رسمی» دولت سلجوقی، به‌طور فزاینده‌ای در شهرهای نوظهور اسلامی آناتولی رواج داشت اما از اواسط قرن ۱۳

میلادی مقارن با اواخر دوره سلجوقیان، زبان ترکی که با فرمان «محمد بیگ قرامان اوغلو» به‌عنوان زبان رسمی اعلام شده بود، علی‌رغم زبان فارسی اهمیت یافته بود و پس از آن با رشد قدرت عثمانی، موقعیت ترکی عثمانی در قرن پانزدهم و اواخر قرن شانزدهم، زمانی که این زبان در چارچوب‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، مورد استفاده قرار گرفت، ارتقا یافت. اگرچه زبان فارسی در این مرحله شروع به کنار گذاشتن موقعیت‌های پیشرو خود در نوشته‌های اداری و تجاری کرد، اما نکته قابل‌توجه این است که این منطقه به دلیل تولیداتی در زمینه ادب و فرهنگ به زبان فارسی، در طیف گسترده‌ای از مباحث و گفتمان‌ها به مشارکت در پرسوفونی[۵] ادامه داد (Hagen,2003:130-31). در محیط مساعد دوران عثمانی، وجود تعداد متعدد آثار منظوم و منثور فارسی از یک سو و اقبال عمومی برای یادگیری زبان فارسی نه‌تنها به‌عنوان زبان ادبی بلکه به‌عنوان زبانی برای فهم زبان عربی که زبان علمی در جامعه اسلامی بود و از سویی دیگر رقابت میان نویسندگان، شاعران، عارفان، صوفیان و یا درباریانی که به زبان‌های فارسی و عربی تسلط داشتند و می‌توانستند موقعیت اجتماعی خود را نه‌تنها از طریق دانش خود، بلکه سهم خود در شکل‌گیری زبان ترکی عثمانی به‌عنوان زبان صدارت امپراتوری، ارتقا دهند و از طریق ادغام در فرهنگ چندصدساله اسلامی ، تولیدات خود را در حوزه‌های علمی و فرهنگی، با جهان اسلام تطبیق دهند، از عوامل مهم در نگارش فرهنگ‌های فارسی-ترکی بوده است. علی‌رغم اظهارنظرها مبنی بر این‌که تحصیل‌کردگان قلمرو عثمانی در دوره موردبررسی، به دلیل عدم آشنایی با زبان فارسی، قادر به درک آثار فارسی نبوده‌اند و بنابراین لغت‌نامه‌ها و تفاسیر دیگر کارایی ندارند؛ اما کثرت نسخه‌های این آثار به ما اجازه می‌دهد با اطمینان خاطر اشاره کنیم که این فرهنگ‌ها تا اوایل قرن بیستم قادر به ارائه و تصاحب دانش کافی برای آموزش فارسی بوده‌اند (Pistor-Hatam,1998:307). آموزش زبان فارسی توسط شاعران و مدرسان و علما انجام می‌شد. برای کودکانی که به سن آموزش می‌رسیدند و نیز برای افراد بالغ، با توجه به سن و توانایی آن‌ها در یادگیری، فرهنگ‌های فارسی آموزش داده می‌شدند. این متون به‌عنوان کتاب‌های راهنمای ضروری که شامل توضیحات واژه‌های فارسی و همچنین مبانی دستور زبان فارسی بودند، به دلیل تقاضای آن‌ها در مؤسسات آموزشی رسمی و غیررسمی، مانند مدارس کاخ امپراتوری، مدارس ابتدایی و خانقاه‌های صوفیان، به‌ویژه خانقاه‌های مولوی که زبان فارسی به‌صراحت در آن‌ها تبلیغ می‌شد، در خدمت نوآموزان بود (Schmidt,2014: 852–53 852–53). شروع آموزش

زبان در سنین پایین و به‌ویژه برای کودکان، شاید یکی از دلایل اصلی نگارش فرهنگ‌های لغت به‌صورت منظوم یا «نصاب»ها باشد. اشتیاق کودکان به خواندن شعر، به خاطر سپردن لغات زبان بیگانه را از طریق تکرار برای آن‌ها سهل و آسان می‌کرد. با توجه به ویژگی‌های محتوایی و صوری فرهنگ‌های منظوم، فردی که در سنین پایین با این متون آشنا می‌شد؛ واژگان، محاسبه ابجد، صرف افعال، اعداد، نام ماه‌ها، نام سال‌ها، شخصیت‌های تاریخی، ضرب‌المثل‌ها، اصطلاحات، کاربردهای فرهنگی و اطلاعات نحوی را از طریق جملات ارائه‌شده با ترجمه آن‌ها و نیز قوانین اساسی زبان را می‌آموخت. علاوه بر این، آن‌ها با برخی صنایع ادبی، بحر و وزن و عروض آشنا می‌شدند و این برای افرادی که علاقه‌مند به شعر و شاعری بودند، بسیار مفید بود. نیز این فرهنگ‌ها، به‌استثنای موارد نادر، تنها به شرح لغات و ارائه معادل‌های آن‌ها در زبان ترکی محدود نبودند، بلکه مملو از شواهد شعری نیز بودند؛ اشعاری از شاعران ایرانی از قبیل رودکی، فردوسی، اسدی توسی، عنصری، شمس فخری، انوری، مولوی، نظامی، حافظ، سعدی و غیره. در پژوهش حاضر همراه با بررسی این فرهنگ‌ها در بخش مقدمه و لغتنامه، به سؤال‌های زیر نیز پاسخ داده شده است: ۱. نویسندگان این فرهنگ‌ها تا چه حد از منابع قبلی گردآوری‌شده در قلمرو عثمانی و فراتر از آن بهره برده‌اند و انگیزه‌ها و محرک‌های اصلی مؤلفان در تدوین آثار چه بوده است؟ ۲. نویسندگان در تدوین این فرهنگ‌ها با چه چالش‌هایی روبرو بوده‌اند و نقاط قوت و ضعف فرهنگ‌ها چه بوده است؟ ۳. دانش درباره زبان فارسی چگونه در فرهنگ‌های لغت جریان یافته و چه اندازه در میان گروه‌های اجتماعی تأثیرگذار بوده است؟

۲. پیشینهٔ پژوهش و اهمیت موضوع

مطالعه فرهنگ‌های فارسی - ترکی، عمدتاً از قرن هفدهم آغاز شده است، دوره‌ای که علاقه گسترده‌ای به فرهنگ ادبی فارسی در سراسر اروپا منتشر شد. در این راستا، در میان مطالعات و بررسی‌های مختصر اولیه در مورد فرهنگ‌های فارسی-ترکی نوشته‌شده در قلمرو عثمانی، می‌توان به آثار «هاید»[۶]، فارسی‌شناسی توسط «لاگارد»[۷]، مروری تکمیلی بر تحلیل لاگارد نوشته «سلمن»[۸]، شرح مختصر از نسخه‌های خطی توسط «فلوگل»[۹]، «ریو»[۱۰]، بررسی فرهنگ‌های فارسی-ترکی توسط «دنی»[۱۱] و «استوری»[۱۲] و فرهنگ‌نویسی ترکی عثمانی توسط «تیتزه»[۱۳] اشاره کرد. از دیگر آثار برجسته معاصر می‌توان به کتاب «تمام فرهنگ‌های فارسی در طول تاریخ» از «اوز»[۱۴] اشاره کرد. البته بیشتر این فرهنگ‌ها که به‌صورت نسخه‌های خطی در کتابخانه‌ها نگه‌داری می‌شده‌اند و

یا در اختیار افراد حقیقی بوده‌اند، به‌صورت پایان‌نامه در مقطع دکتری و یا کارشناسی ارشد در مراکز دانشگاهی مورد بررسی قرار گرفته‌اند و گاهی نتایج بررسی‌ها به‌صورت کتاب چاپ شده‌اند. فرهنگ‌های بررسی‌شده در این پژوهش که تقریبا شامل تمام فرهنگ‌های فارسی-ترکی شناخته‌شده در قلمرو عثمانی هستند، عبارت‌اند از[۱۵]: تحفه حسامی از ملتقات سامی (۱۴۰۰-۱۳۹۹م/۸۰۲ه.ق)، اثر «حسام‌بن حسن القونوی»، مشهور به «تحفه حسامی» (Öz,2016:79-82, Eleskergızı&Sadıggızı,2015:225-231,) ؛ بحرالغرایب یا نصاب حلیمی (۱۴۴۶م/۸۵۰ه.ق)، از «لطف‌الله حلیمی‌بن ابی‌یوسف» مشهور به «حلیمی» (Kaçar,2017:131- Duru,2011:112, Faroe,1991:95, Averbek,2018:102, 146,)؛ شادیه (۱۴۸۴م/۸۸۹ه.ق) از محمدبن یحیی قونوی (Kartal,2003:27)؛ تحفه شاهدی (۱۵۱۵م/۹۲۱ه.ق) از «شاهدی ابراهیم دده» (Yalap,2018:249,Kılıç,2007:516)؛ لغت منظومه (قبل از ۱۵۲۷م/۹۳۳ه.ق) از «محمودبن عثمان‌بن علی النقی‌بن الیاس» معروف به «لامعی» یا «لامعی چلبی» (Öztahtalı,2004:24-32)؛ تحفه شادی (۱۵۳۴م/۹۹۲ه.ق) از شخصی به نام عثمان که رونوشتی از آن در سال ۱۷۳۸م/۱۱۵۲ه.ق توسط «سید فیضی» تهیه شده است (Karakütükçü,2017:114-146)؛ علم لغات (۱۵۶۰م/۹۶۸ه.ق و یا قبل از آن) از«امام‌زاده ولی‌بن یوسفی عمادی» (Kartal,2003:29)؛ منظومه (۱۵۸۳م/۹۹۱ه.ق) از «عثمان‌بن حسین البُسنوی» (Öz,2016:172)؛ نظم‌الاسامی (نیمه دوم قرن ۱۶ میلادی) از نویسنده‌ای نامعلوم (Şişman,2016:1,)؛ تحفه‌الفتاح (۱۵۹۹م/۱۰۰۸ه.ق) از «صنعی ملطیوی» (Kartal,2003:31)؛ تحفه نعمتی (۳۷-۱۶۳۶م/۱۰۴۶ه.ق) از «نقیب‌زاده نعمتی» (Gören,2016:6-28)؛ تحفه مقدمه‌اللغه (۱۶۷۱م/۱۰۸۱ه.ق) از شخصی به نام «لطف‌الله» متخلص به «لآلی» (Kaplan,2017:218-221)؛ کان معانی (۱۶۷۱م/۱۰۸۲ه.ق) از «حسن‌بن الحاج عبدالرحمن الآقسرایی» مشهور به «حسن رضایی شارح» (Turan,2012:2941)؛ تحفه شمسی (بعد از ۱۶۶۶م/۱۰۷۷ه.ق) از «شمسی» (Düzenli&Turan,2016:123)؛ تحفه‌الحافظ (۱۷۶۱م/۱۱۷۴ه.ق) از «حافظ‌بن عبدالله‌بن خلیل‌بن علی» (Düzenli,2015:334)؛ تحفه وهبی (۱۷۸۲م/۱۱۹۷ه.ق) از «محمد سنبل‌زاده» متخلص به «وهبی» (Kılıç,2007:421)؛ نظم بدیع (۱۸۰۹م/۱۲۲۴ه.ق) از «چلبی‌زاده علی علمی افندی» (Bursali,1915-1923:cIII,319, Gözitok,2016:128)؛ نظم دل‌آرا (۱۸۱۶-۱۸۱۵م/۱۲۳۱ه.ق) از «عثمان شاکر بن مصطفی

بوزوقی» معروف به «شاکری»(Özkan,2013:440)؛ تحفه لطفی (۳۲-۱۸۳۳م/۱۲۴۹ه.ق) از «مسعود لطفی افندی»(Tanyıldız,2013:56)؛ تحفه المعنا(۱۸۵۲م/۱۲۶۸ه.ق) از «عثمان شقلویسی»(Öz,2016:266)؛ گوهر ریز (۱۸۴۷م/۱۲۶۳ه.ق) از «سلیمان دُرّی»(Algül&Selçuk,2015:145)؛ تحفه رمزی(۱۹۲۴م/۱۳۴۳ه.ق) از «احمد رمزی آک یورک»(Öz,2016:297).

اهمیت پژوهش چنین فرهنگ‌هایی از چند نظر قابل‌بررسی است. از یک سو این فرهنگ‌ها، نوعی ابزار آموزشی بودند و به‌عنوان کتاب درسی در مدارس و عمدتاً با هدف ترویج ادبیات کلاسیک فارسی آموزش داده می‌شدند. واژه‌های به‌کاررفته برای مدیران و دولت‌مردان عثمانی، عناصر تاریخی و افسانه‌ای، نام اقوام و ملل، مکان‌ها، شغل‌ها، گروه‌ها، انواع شخصیت‌ها، لباس و پوشاک، خرید، اندازه و وزن، اجناس، خوردن و آشامیدن، بازی، سرگرمی و شکار، عناصر ازدواج و خویشاوندی، بیماری، وسایل نقلیه، عناصر مرتبط با دین و عقیده، تقویم، معما و اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها و سایر واژه‌هایی که بیشترین تأثیر را بر زندگی روزمره دارد؛ ازنظر انعکاس زندگی اجتماعی مردم در دوره عثمانی قابل‌اهمیت است و چنین طبقه‌بندی‌های متنی، داده‌های عینی را ازنظر ادبیات، تاریخ، جامعه‌شناسی، فرهنگ و فولکلور نشان می‌دهد. از سوی دیگر، این فرهنگ‌ها از نظر واژگان، میزان نفوذ و توسعه تاریخی زبان فارسی و نیز شدت و نوع تأثیرپذیری ادبیات ترکی از ادبیات فارسی، مهم‌اند. مشاهده می‌شود که برخی از واژه‌هایی که در فرهنگ‌ها به‌عنوان معادل ترکی آورده شده‌اند، فارسی هستند و یا ریشه فارسی دارند و این نشان می‌دهد که این واژه‌ها را مردم در شرایط آن روز می‌دانستند و به کار می‌بردند. برخی از این واژه‌های فارسی و یا ترکیبات آن‌ها در زبان فارسی امروزی وجود ندارند و یا اصلا کاربردی ندارند. چنین واژه‌هایی می‌توانند خلأ موجود در زبان فارسی را پرکنند و در مطالعات مشترک ایران و ترکیه، مانند تصحیح متون و ترجمه‌های متقابل سودمند باشند.

۳. بحث و تحلیل

۳. ۱. فرهنگ‌شناسی در دورهٔ عثمانی

فرهنگ‌های ترکی مانند اغلب زبان‌ها به صورت فرهنگ‌های دوزبانه شروع شدند. زبان ترکی تجربه توسعه‌یافته‌ای از فرهنگ لغت‌های دوزبانه دارد، چراکه حضور دو زبان عربی و فارسی به‌عنوان زبان‌های علمی و ادبی در جامعه اسلامی، تلاش فرهنگ‌نویسان ترکی برای نوشتن فرهنگ‌های دوزبانه را بیشتر کرده است. بنابراین تلاش برای فرهنگ‌های دوزبانه که از قرن

یازدهم آغاز شده بود، به‌ویژه در دوره عثمانی به‌طور فزاینده‌ای ادامه یافت. به‌طورکلی، گسترش دانش زبان فارسی، بدون تیراژ وسیع واژه‌نامه‌ها، تفاسیر و آثار زبان‌شناختی که به جنبه‌های دستوری و لغوی فارسی اختصاص داشت، غیرممکن بود. از سوی دیگر، علاقه عثمانی‌ها به زبان و ادبیات فارسی، باعث می‌شد که زبان فارسی عمدتاً توسط دربار عثمانی تبلیغ شود و روشنفکران را به اجرای پروژه‌های بین فرهنگی در اواسط قرن پانزدهم و شانزدهم تشویق کند. در این دوره، در فرهنگ‌های دوزبانه، واژه‌های فارسی و عربی سرواژه بودند و سپس معادل واژه‌ها در زبان ترکی نوشته می‌شدند. اما با نزدیک شدن به قرن ۱۹ میلادی، با فرهنگ‌هایی مواجه می‌شویم که در آن‌ها واژه‌های ترکی به‌عنوان سر واژه در نظر گرفته شده‌اند و این دوره زمانی است که امپراتوری عثمانی به غرب‌زدگی سرعت بخشیده است. نخستین نمونه فرهنگ دوزبانه در آناتولی، «قید الا و ابد» از زبانشناس یمنی، «اسماعیل‌بن ابراهیم الربعی» (وفات م۱۰۸۷) ، یک فرهنگ منظوم به عربی است که در قالب قصیده برای لغات کتاب «العین» از «خلیل‌بن احمد» نوشته شده است. در دوره سلجوقیان و بیگ‌لک‌های آناتولی، نخستین فرهنگ‌ها، فرهنگ‌های عربی-فارسی بوده و غالباً منظوم‌اند. اولین نمونه‌های فرهنگ‌های منظوم عربی-فارسی در آناتولی عبارت‌اند از: «زهره‌الادب» (۱۲۴۲م/۶۴۰ه.ق) اثر «شمس‌الدین احمد اوغلو شکرالله» نوه «سیف‌الدین ذکریا» قاضی اصفهان؛ «نصیب الفتیان و نسیب التبیان» اثر «حسام‌الدین حسن بن عبدالمؤمنین خویی»؛ «سلک‌الجواهر» (۱۳۵۶م/۷۵۷ه.ق) اثر «عبدالحمیدبن عبدالرحمن الانگوری»؛ «مرقاه‌الادب» (۱۳۷۷-۱۳۶۰م/۷۷۹-۷۶۱ه.ق) اثر احمدی شاعر اهل گرمیان که برای «حمزه بیگ» فرزند «عیسی بیگ آیدین اوغوللاری» نوشته بود؛ «اقنوم‌الجواهر» (۱۴۲۱-۱۴۱۳م/۸۲۴-۸۱۶ه.ق) اثر احمد داعی از شعرای اهل گرمیان که برای شاهزاده «مراد دوم» و در دوره پادشاهی سلطان «محمد چلبی» نوشته بود.[۱۶] نخستین نمونه فرهنگ منظوم فارسی-ترکی در آناتولی «تحفه حسامی» از «حسام‌الدین حسن (حسین) القونوی» است که در سال ۱۴۰۰-۱۳۹۹م/۸۰۲ ه نوشته شده است. فرهنگ‌های منظوم فارسی-ترکی، عمدتاً در بخش مقدمه وفرهنگ لغت یادآور پیکره فرهنگ لغت‌هایی هستند که قبلاً توسط فرهنگ‌نویسان دیگر گردآوری شده‌اند و نویسندگان اصولاً، اصول فرهنگ‌نویسی عربی و فارسی را رعایت کرده‌اند؛ ازجمله «لغت فرس» از «اسدی توسی» (متوفی ۱۰۷۲/۴۶۵)، «منتخب حکیم قطران» از «قطران تبریزی» (متوفی ۱۰۸۹/۴۸۲)، «صحاح‌الفرس» از «هندوشاه نخجوانی» (متوفی حدود ۱۳۶۶/۷۶۸) و «معیار جمالی» از «شمس فخری» (۱۲۷۵/۶۷۴-

(۱۳۴۸/۷۴۹)(Baevskii,2045:31,51-61؛Sadeghi,1367:387-97). از قرن ۱۵ میلادی تا به امروز در جغرافیای آناتولی، تعداد فرهنگ‌های فارسی-ترکی، ترکی-فارسی و یا فرهنگ‌های سه‌زبانه عربی-فارسی-ترکی و یا فرهنگ‌های چندزبانه، ۱۳۸ مورد بوده است که از این میان ۱۰۶ فرهنگ به نثر و ۳۲ فرهنگ به نظم نوشته شده‌اند. از میان فرهنگ‌های منظوم، ۱۶ مورد فرهنگ فارسی-ترکی (۱۲مورد نسخه دست‌نویس و ۴ مورد چاپ‌شده به حروف عربی) و ۱۶ مورد فرهنگ سه‌زبانه عربی-فارسی-ترکی بوده است (Selçuk&Algül,2015:134).

۳. ۲. انتقال دانش زبان فارسی

فرهنگ لغت‌ها، کارکردهای اجتماعی و فرهنگی مهمی را انجام می‌دهند. از یک طرف، باعث درک متقابل و همکاری بهتر بین فرهنگ‌ها و ملیت‌های مختلف می‌شوند و از طرف دیگر بخش عمده‌ای از دانشی را که در زمان ایجادشان در میان مردم و جامعه انباشته شده است، در خود متمرکز می‌کنند. فرهنگ لغت امتیاز عملی ویژه هنگام مطالعه یک زبان دیگر است، چراکه حاصل تحقیقات زبان شناختی مؤلف آن است. همان‌طور که سرزنوسکی(Sreznevsky) می‌گوید: «فرهنگ لغت خوب باید هریک از کسانی را که به آن مراجعه می‌کنند، راضی کند. پس مردم به‌طور قابل‌توجهی در زبانی که فرهنگ لغت بهتر، غنی‌تر، کامل‌تر و رضایت‌بخش‌تری دارد، تحصیل‌کرده‌تر از زبانی هستند که دارای چنین فرهنگ لغتی نیست» (Domestic lexicographers of XVIII-Hkhveka ,2000:508) که این امر نشان‌دهنده ویژگی‌های ذهنی است که باعث تعیین هویت مردم می‌شود. در این بخش از پژوهش، با تکیه بر دو بخش عمده از فرهنگ لغت‌های منظوم که شامل بخش مقدمه و لغتنامه است، به بررسی نحوه انتقال دانش زبان فارسی و ارزش‌گذاری زبان فارسی توسط نویسندگان فرهنگ‌ها خواهیم پرداخت و دلایل تألیف چنین فرهنگ‌هایی را مشخص خواهیم کرد و از سوی دیگر، به بررسی نقاط قوت و ضعف فرهنگ‌ها خواهیم پرداخت.

۳. ۲. ۱. بخش مقدمه

تقریباً در تمامی فرهنگ‌های منظوم، بخش اول یعنی در مقدمه اثر که معمولاً منظوم و در قالب مثنوی است، پس از یک مقدمه نسبتاً طولانی حمد و ثنا به درگاه خداوند و ستایش از پیامبر و اصحاب و نیکان و سلام و درود به درگاه شاهان و فرمان‌روایان، که به «بسمله»، «حمدله» و «صلوله» معروف‌اند، در بخشی تحت عنوان «سبب تنظیم»، نگارنده به دلایل تالیف فرهنگ و نام اثر و نیز توضیحاتی در مورد بخش لغتنامه پرداخته و معمولاً نام مستعار خود و نامی را که برای اثر

انتخاب کرده، ذکر کرده و علایم استفاده‌شده در فرهنگ را توضیح داده است. با توجه به بخش روش‌شناختی در فرهنگ‌های لغت باید به این نکته اشاره کرد که نویسندگان اصولاً از اصول فرهنگ‌نویسی عربی و فارسی پیروی کرده‌اند. نام «اسدی توسی» بیشتر در پیشگفتارهای فرهنگ لغت‌ها، به‌ویژه آن‌هایی که در دوره‌های اولیه نوشته شده‌اند، رواج داشته است و روش فرهنگ‌نویسی توسط او تا قرن هفدهم به‌عنوان الگویی برای فرهنگ‌نویسان عثمانی بوده است. برخلاف فرهنگ‌های منثور که نویسندگان در مقدمه و یا بخش لغتنامه آثار خود به منابع قبلی اشاره کرده‌اند، فرهنگ‌های منظوم، فاقد اطلاعات منابع قبلی هستند و تنها با نگاهی به ساختار آن می‌توان منابع مورداستفاده نویسنده را حدس زد. به‌عنوان مثال، «فوری‌بن عبدالله» در «مفتاح‌المعانی» که یک فرهنگ فارسی-ترکی منثور است، در بخش مقدمه اثر چنین آورده است: «بعضی «مشکلات فرس»دن و «مفتاح‌الادب»دن و داخی بولدوغوم لغتلردن جمع ایدوب بو کتابه درج ایلدوم... »[۱۷] (Öz,2016:116) و یا «لطف‌الله حلیمی» در «لغت حلیمی» که باز هم یک فرهنگ منثور است، در بخش لغتنامه و ذیل واژه «پروا» چنین آورده است: «... اکثر ارباب لغت، حکیم قطرانی ارموی و اسدی طوسی و شمس فخری و هندوشاه نخجوانی، فراقت و طاقت معناسینا نقل ایلدیلر...»[۱۸] (Baevskii,2015:33). اما «شاهدی ابراهیم دده» در «تحفه شاهدی» که یک فرهنگ منظوم است، اثر خود را تنها تقلیدی از «تحفه حسامی» می‌داند و اشاره بیشتری به سایر منابع مورداستفاده نمی‌کند؛ چنان‌که در مقدمه اثر چنین آورده است: «اقودوم اولا تحفه حسامی/معطر اولدو آنلا جان مشامی... دیله‌دیم کی یازام بر خوشجه‌نامه/ناظره اولا اول تحفه حسامه...»[۱۹] (Verburg,1997:15). «لامعی چلبی» در «لغت منظومه»، هیچ سخنی از منابع پیشین به میان نیاورده و تنها با توجه به ساختار فرهنگ، می‌توان حدس زد که نویسنده از چه منابعی استفاده کرده و یا آن را الگو قرار داده است. «لطفی افندی» نیز در زمان نگارش «تحفه لطفی» چنانچه از ساختار آن پیداست، تحت تأثیر «تحفه حسامی»، اولین نمونه فرهنگ‌های منظوم فارسی-ترکی بوده است (Tanyıldız,2013:56). اما، نویسندگان این متون، تقریباً در تمامی فرهنگ‌ها، به‌تفصیل، در مورد ترتیب و اصول نوشتن فرهنگ سخن گفته‌اند. «حسامی» در «تحفه حسامی» این‌گونه نوشته است: « ... چون از نظم کتاب هدیه‌الاخوان فراغت میسر گشت داعیه باطن بر آن شد که نوعی دیگر در لغت نسخه به زبان فارسی سازد مترجم بترکی و بعضی از پهلوی پردازد مشتمل بر بیست قطعه سیصد بیت باوزان مختلف و در میان قطعها مثنا بترتیب حروف تهجی

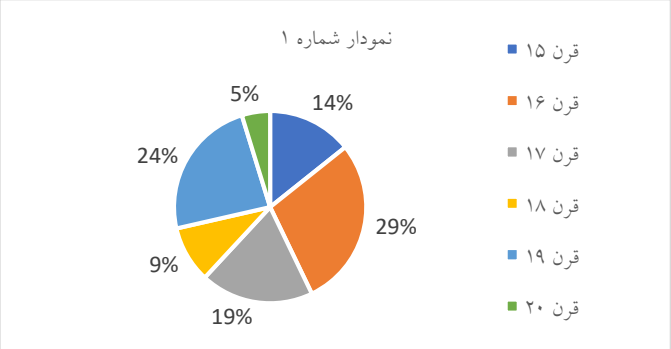
انشا کرده و نام تحفه حسامی از ملتقات سامی نهاده و هر لغت پارسی یا پهلوی علامت سرخی زده شد و باقی ترکی تا دانید و در آخر هر قطعه بیتی مذیل بر آن وزن نه بر آن قافیه آورده شد» (Eleskergızı&Sadıggızı,2015:220) و یا «حلیمی» در مقدمه «بحرالغرایب»: «لف و نشر اصلاً نیاوردم در این/همچنان در هیچ مصراعی رهین-هر عبارتها که باشد فاصله/ رسم شد بر فرق او صاد از صله- وانچه تفسیرش مقدم آمدست/ در برش یک میم معلم آمدست- مشترک را در برش دالست شین /وز ترادف فا نشان آمد یقین- پیش هر قطعه شده قبل الشروع /نام بحر او مبین با فروع- آخر هر قطعه بر تحریض و وزن /ختم شد تا سهل گردد جای حزن- ذکر کردم بینمالقسمین هم/ زاصطلاحات و قوانین اهم» (Arslan,2016:34). با نقشه‌برداری از گواهی‌های ذخیره‌شده در این فرهنگ‌ها، به‌وضوح مشاهده می‌کنیم که سنت‌ها و الهامات فرهنگ‌شناسی فارسی توسط فرهنگ‌نویسان عثمانی اقتباس، تخصیص و ارجاع داده شده و به همتایان بعدی در قلمرو عثمانی و فراتر از آن در دوره‌های طولانی‌مدت منتقل شده و همچنین منابع قبلی به معنای وسیع به‌عنوان الگویی برای تألیف و غنی‌سازی فرهنگ در خدمت نویسندگان بوده است. بنابراین می‌توان با ایده «بریلکمن» موافق بود که دانش در گردش «دانشی قدیمی است که به شکلی جدید منتقل می‌شود، تفسیر می‌شود و به اشتراک گذاشته می‌شود» (Brilkman,2018:166). در مجموعه فرهنگ لغت‌های موردبررسی، طیف وسیعی از نویسندگان در قسمت‌های مقدمه بر رواج دانش فارسی تأکید می کنند، که مهم‌ترین ضرورت آن کمک به گیرندگان برای خواندن و درک اشعار و رساله‌های بزرگ به زبان فارسی و از سوی دیگر دسترسی به زبان عربی است. «لطف‌الله حلیمی» مولف بحرالغرایب، در مقدمه یکی دیگر از آثار خود به نام «نثارالملک» (۱۴۶۷-۸م/۸۷۳ه.ق) چنین آورده است: «... زبان فارسی بفراست فارسان فصاحت و بلاغت استادان ملاحت افصح السنه و املح ابنیه است و آن بدایع فصاحت و صنایع براعت و دواوین کبار و رسایل نامدار که بدین زبان درین زمان صورت تجلی یافته است...پس بنا به غرض ملاحت بالذات و ضبط اغراض ثقات تتبع اسلوب این زبان کرده و جهت استعمالاتش بضبط آورده....» (Blochet,1905:229). «عطفی احمد بوسنوی» در «شرح تحفه» (۱۷۱۰م/۱۱۲۳ه.ق)، که در شرح «تحفه شاهدی» نوشته، اهمیت زبان فارسی و نیاز به فرهنگ‌های فارسی-ترکی را چنین بیان کرده است: « بعد از زبان عربی دانستن زبان فارسی به مرتبه امور مهم بالغ گشته است، با وجود این‌که امور و کتابت احکام و سایر مواد دولت عالیه عثمانی اکثرا به این زبان دایر شده، هر کس به

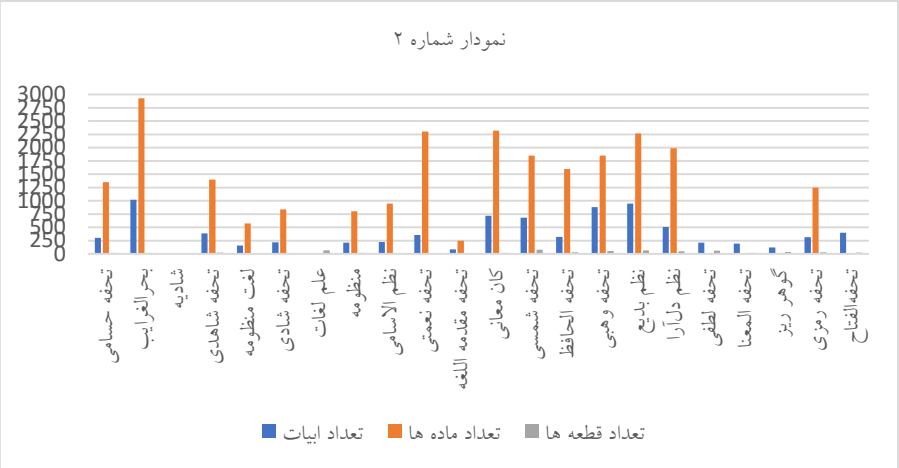
معرفت این علم طالب و راغب گشته و حداقل به یک نسخه از آن محتاج شده است» (Öz,2016:50). «لطف‌الله حلیمی» لزوم آموزش زبان فارسی به منظور یادگیری زبان عربی و علت نگارش «بحرالغرایب» را چنین عنوان کرده است: «یعنی بدان که این لغتها برای فهم لغات عربی لازم است. تفسیر اکثر لغات عربی به فارسی واقع شده است. چونکه فارسی معلوم شود، لغات عربی نیز معلوم می‌گردد.» (Arslan,2016:31). انگیزه کسب دانش زبان عربی از طریق فارسی زمانی آشکار می شود که از یک سو این نکته مهم را در نظر بگیریم که رساله‌های متعددی در مورد آداب و رسوم اصلی تکایای صوفیان و به ویژه خانقاه‌های مولوی، به زبان عربی بوده و این فرهنگ‌ها می‌توانستند به گیرندگان کمک کنند تا به دانش زبان عربی دسترسی داشته باشند (Holbrook:2002:85) و از سوی دیگر، نویسندگان فرهنگ‌های منظوم، به‌ویژه آن‌هایی که از پیروان «مولوی» بودند، با بیان این‌که زیباترین رساله‌ها به زبان فارسی تألیف شده‌اند، برانگیزه اصلی کار یعنی آموزش زبان فارسی به‌صورت منظوم تأکید می‌کرده‌اند. بنابراین، اشاعه زبان فارسی به‌عنوان «زبان عبادی» فرقه‌های صوفیانه، به‌ویژه مولویه و نقشبندیه، مخاطبان را به خود جذب‌کرده و دایره ارائه‌کنندگان و دریافت‌کنندگان دانش زبان و ادبیات فارسی را به‌شدت افزایش داده است. «شاهدی ابراهیم دده» که خود از شیوخ طریقت مولویه است، در کتاب «تحفه شاهدی» چنین آورده است: «مرادم بو کی تحفه‌م بولا شهرت/قیلا اوزان ایله اطفاله قدرت/ایدلر فرس ایله اوزانی حاصل/اولالار علم مولانایه قابل»[۲۰] (Verburg,1997:15). همان‌طور که از مقدمه این متون نیز پیداست، برخی از نویسندگان در خدمت امپراطوری عثمانی بودند و ارتباط تنگاتنگی با دربار داشتند، و آثار خود را به مقامات دربار تقدیم کرده‌اند. در واقع، هدف از تقدیم آثار آن‌ها به حاکمان یا افراد عالی‌رتبه نه تنها جلب توجه خود نویسنده به محافل دربار و افزایش موقعیت اجتماعی او، بلکه ترویج تولید و مصرف متون در سراسر قلمرو عثمانی بود. به‌عنوان مثال «لطف‌الله حلیمی» که در دوره سلطان «محمد فاتح» و «بایزید دوم» عثمانی می‌زیسته، به‌عنوان قاضی «سیواس» از حمایت «محمد پاشا» وزیر سلطان محمد فاتح نیز برخوردار بوده، است (Blochet,1905:229). توجه به این نکته نیز ضروری است که فرهنگ‌نویس، متکلم به زبان فارسی نیز بوده یا صرفا محقق خوبی بوده است، چراکه سوابق تحصیلی، رتبه‌بندی اجتماعی و زندگی‌نامه نویسندگان به ما کمک می‌کنند تا ارتباطات میان مراکز یادگیری زبان فارسی را در داخل و خارج از جغرافیای آناتولی ردیابی کنیم و نگاهی دقیق به فرایند انتقال دانش زبان و

ادبیات فارسی در یک دوره طولانی‌مدت داشته باشیم. به‌عنوان مثال: «لطف‌الله حلیمی»، از دیار عجم آمده و معلم شاهزاده محمد(فاتح) بوده است (Duru,2011:112) و یا« «محمد سنبل زاده» نویسنده «تحفه وهبی» در سفری به ایران، از شهرهای اصفهان و نهاوند و شیراز بازدید کرده و با شعرای آن زمان دیداری نیز داشته است.

۳. ۲. ۲. بخش لغت‌نامه

در حالت ایده‌آل، هر فرهنگ لغت باید شامل این اصل بنیادی باشد: «حداکثر اطلاعات در حداقل فضا بدون به خطر انداختن علایق خواننده» البته ایجاد چنین لغت نامه‌هایی مستلزم تسلط بر دانش خاص است و ابتدایی‌ترین آن‌ها، در فرهنگ لغت دوزبانه جمع‌آوری دقیق معادل‌هاست(Berkov,1971:30). حجیم‌ترین و پرماده‌ترین فرهنگ‌های منظوم مربوط به قرن ۱۵ میلادی، یعنی آغاز فرهنگ‌نویسی به شکل منظوم است، طوریکه «تحفه حسامی» با ۱۳۵۰ ماده و «بحرالغرایب» با ۲۹۳۰ ماده در قرن ۱۵ میلادی و «تحفه شاهدی» با ۱۶۰۰ ماده در اوایل قرن ۱۶ میلادی نوشته شده‌اند. پس از آن و در قرن ۱۶ میلادی فرهنگ‌های منظوم با حجم کم و تعداد ماده‌های کمتری به نظم درآمده‌اند .در این دوره بیشتر شرح‌هایی بر فرهنگ‌های معروف نوشته شده‌اند. با آغاز قرن ۱۷ و نیز در قرن‌های ۱۸ و ۱۹ میلادی، فرهنگ‌های حجیم جدیدی نوشته شده‌اند که می‌توان به «کان معانی» با ۲۳۱۹ ماده در قرن ۱۷، «تحفه وهبی» با ۱۸۵۰ ماده در قرن ۱۸ و «نظم بدیع» با ۲۲۶۶ ماده در قرن ۱۹ اشاره کرد. آخرین فرهنگ منظوم فارسی-ترکی «تحفه رمزی» است که در قرن ۲۰ میلادی و پس از دوره تنظیمات به نظم درآمده است. نمودار شماره ۱ فراوانی فرهنگ‌ها در قرون مختلف و نمودار شماره ۲ فراوانی ابیات، قطعه‌ها و ماده‌ها در هریک از فرهنگ‌ها را نشان می‌دهند.





بخش اصلی یعنی لغتنامه شامل چندین قطعه شعری است و ماده‌های فارسی(اعم از اسم، صفت، ضمیر،فعل، ادات و یا جمله) و معادل آن‌ها در ترکی که گاهی ترکی و گاهی وام‌واژه فارسی یا عربی است، در آن‌ها به نظم درآمده‌اند. عناوین قطعه‌ها معمولاً به عربی و گاهی نیز به فارسی است و در بیشتر موارد قطعه‌ها بر اساس قافیه‌هایشان به‌صورت الفبایی مرتب شده‌اند و وزن و بحر هر قطعه نیز مشخص شده است. ترتیب واژه‌ها بدین صورت است که در برخی فرهنگ‌ها بر اساس ترتیب حروف ابجد واژه‌هایی که حرف اول آن‌ها یکی است، به نظم درآمده‌اند و در برخی، قافیه آن‌ها بر اساس حروف ابجد تنظیم شده است. برای حروفی مانند ب و پ یا ج و چ که ارزش آوایی مشابهی دارند، واژه‌های مربوطه در یک قطعه آمده‌اند و برای حروفی مانند ط، ظ، ص، ض، ذ، ث که یافتن واژه فارسی بسیار سخت بوده، از واژه‌های عربی استفاده شده است. به‌عنوان مثال، اولین قطعه برای حرف الف در «تحفه مقدمه‌اللغه» این‌گونه است: القطعه‌الاولی فی بحر الهزج المثمن سالم/الهی تا فلک باقی و عرش و فرش اولا قائم/سکا عمر ابد ویره خدای باقی دائم/مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن/هزج بحری مثمندور که اجزاسی قم و سالم/ **خدا** تانری **بهشت** اوچماق طامو **دوزخ** دنیز **دریا**/صو آدی **آب** و یل **باد** و صویوق **سرد** ایسسی‌دور **گرما**/**زمین** یردور **عرق** تردور صیغیر **گاو**دور اشک **خر**/قوری **خشک** اولدی یاش **تر**دور آشاغا **زیر** یوقوش **بالا** ... . و یا در «تحفه وهبی» اولین قطعه از بخش لغتنامه این‌گونه آغاز می‌شود: قطعه شعریه در حرف الف از ابتدا/فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلون/تانری آدی **شیذر** و **شبذیر** و **یزدان** و **خدا**/یارادیجی **آفریننده بزرگی** کبریا/وصفی‌دور **پروردگار** و **کردگار**

آموزگار/هم داخی **پاینده** باقی‌دور **همیشه** دائما ... . در «کان معانی» که واژه‌ها بر اساس حروف ابجد به نظم درآمده‌اند: حرف‌الالف/فاعلاتن فاعلاتن فاعلات/**ایزد** الله **آب** صو گوک **آسمان**/**آفریننده** یارادیجی جهان/**ابر** بولوط **اشک** اولدی گوزده یاش/**آبرو** یوز صویونا دی **ابرو** قاش/تاج **افسر**دور داخی **افسار** یولار/طونموش **افسرده** گتور دمکدور **آر** ... . در فرهنگ «گوهرریز» در قطعات مربوط به حروف ح، ذ و ص چنین آمده است: ... **باغچه** حدیقه اشجار آغاچلار/آیوا سفرجل الما دا تفاح ... محبوس قاپانمش قورتارمق انقاذ/هم اوزاق اتمک ابعاد و اشقاذ ... بحر اولدو دنیز ماء صو دالاغیج دمه غواص/فلک اولدی گمی طشرا چیقارمق داخی افصاص ... . در بخش لغتنامه، واژه‌ها به دو صورت معادلسازی شده‌اند: اغلب واژه فارسی در ابتدا آمده و سپس معادل واژه در ترکی نوشته شده است؛ گاهی نیز ابتدا معادل در ترکی آمده و سپس واژه فارسی نوشته شده که در برخی فرهنگ‌ها، نویسنده از عبارت «مقدم‌المعنا» در کنار بیت استفاده کرده است. به علاوه معادل‌سازی در همه موارد به صورت فارسی-ترکی یا ترکی-فارسی نیست و نویسندگان این فرهنگ‌ها از معادل‌های دیگری نیز در تنظیم فرهنگ استفاده کرده‌اند؛ مانند عربی-فارسی (منصب=جاه، کریم=گرگر)، فارسی-عربی(تاب=شعله، بالا=معلا)، فارسی-فارسی(چارطاق=وروراه، کلید=مدنگ، گوزگانی=سختیان، نگنده=بخیه) و یا در این مصراع از «نظم بدیع»: **پادشاه کشور خدا**دیر خان خانان هم **وزیر**... که پادشاه به‌عنوان وام‌واژه، معادل ترکی برای واژه فارسی «کشورخدا»آمده است و یا این مصراع از «تحفه‌الحافظ» : **کفش** باشماق صاغری **کیمخت** و **ادیم**دور **ساختیان** ... . حضور واژه‌های فارسی در معادلسازی ترکی این فرهنگ‌ها نشان می‌دهد که مردم در شرایط آن روز جامعه، این واژه‌ها را می‌دانستند و به کار می‌بردند. حضور این وام‌واژه‌ها میزان و دامنه نفوذ زبان فارسی در آناتولی را نشان می‌دهد. برای برخی واژه‌ها، یک و برای برخی دیگر دو یا چند معادل در فارسی یا ترکی نوشته شده است؛ مانند این بیت از «نظم دل‌آرا»: **پروردگار** و **شیذر** رب و کریم **گرگر**/ وخشور وش **پیمبر** معنیده مرسل‌آسا. واژه‌های «شیذر» و «پروردگار» معادل‌های فارسی برای واژه «رب» نوشته شده‌اند و واژه «گرگر» معادل فارسی برای واژه «کریم» آمده است. «شیذر» ظاهرا مصحف و مخفف «هوشیدر» و گرگر به معنی «صانع‌الصنایع»، از نامهای خدا در فارسی هستند (برهان، ۱۳۴۲، ج۳: ۱۳۲۱ و ۱۷۹۹). جدا از فرهنگ‌های منظوم موضوعی که در آن هر قطعه به موضوعی خاص پرداخته است، در سایر فرهنگ‌ها معمولاً در هر بیت واژه‌های به‌نظم‌درآمده به یک حوزه مفهومی[۲۱] اختصاص

یافته‌اند. حوزه مفهومی را می‌توان چنین بیان کرد: واژه‌هایی که با یکدیگر معنای نزدیکی دارند و هنگام سخن گفتن، یکدیگر را در ذهن گوینده برانگیخته می‌کنند. مانند صورت، دست، پا، شکم و یا میوه، انگور، خربزه و ... . حوزه مفهومی تأثیر مهمی در روند پردازش و بخاطر سپه ردن اطلاعات بر ذهن فرد دارد. وقتی افراد اطلاعات را در ذهن خود رمزگذاری می‌کنند غالباً از مفاهیم مرتبط عناصر مختلف بهره‌مند می‌شوند. دلیل به کار بردن حوزه‌های مفهومی در فرهنگ‌های منظوم، آموزش و به خاطر سپردن واژه‌ها، قوانین دستوری و سایر عناصر زبان برای زبان‌آموز به‌خصوص کودکان بود که البته در همه بیت‌های یک فرهنگ چنین ترتیبی رعایت نشده است و دلیل آن هم شاید رعایت برخی قواعد شعری بوده است. چند نمونه از کاربرد حوزه‌های مفهومی در فرهنگ‌های مختلف به این شرح است: «نظم بدیع»: پادشاه **کشور-خدا** دور خان خانان هم **وزیر**/داخی **مولا**دیر افندی **میر** بیگ عسکر **سپاه**. «تحفه وهبی»: **شیره** ده اوزوم صویونا هم پکمزه **دوشاب**/بال **شهد** دینور شربته **شهدابه** و **شهداب**. «گوهر ریز»: **ستاره** ییلدز اولدی **مه** دمک آیدور گونش **خورشید**/**زمین** یر **آسمان** گوکدور گمی **کشتی** دنیز **دریا**.«تحفه مقدمه‌اللغه»: بیچاقا **کارد** ده قلیچا **شمشیر**/بو ییل **امسال** و بیلدیره ددی **پار**. علاوه بر موارد فوق، از واژه‌های متضاد نیز در امر حفظ و بخاطر سپردن واژه‌ها استفاده شده است. این بیت از «تحفه مقدمه‌اللغه» است: بیلگه **دانا** و بیلمین **نادان**/**خفته**دور اویار اویانق **بیدار**. حوزه مفهومی در مورد افعال یا جمله‌های کوتاه نیز رعایت شده است. مانند این بیت از «تحفه مقدمه‌اللغه»: **کجابودی** نه یردیدون **چرا رفتی** یانا گیتدون/**بیا نشین** گل اوتورغل **مرو** دنیور داخی گیتمه . به دلیل رعایت قواعد شعری از قبیل وزن و قافیه و عروض، مفهوم تمام واژه ها بدرستی بیان نشده است و در معنی هر واژه، معمولاً کلمه ای که مناسب با قواعد شعری قطعه موردنظر باشد، انتخاب شده است. گاهی واژه‌های فارسی انتخاب‌شده بسیار مهجورند و گاهی در زبان فارسی کاربردی ندارند و یا اصلاً در زبان فارسی وجود ندارند: «نظم‌دل‌آرا»: برای واژه «سالینارق یورومک»، معادل رایج در فارسی خرامیدن است ولی به جای آن از واژه های زیر استفاده شده است: **دنیدن** داخی **پخسیدن کرازیدن** و **لنجیدن**/ تبختورله یورومق اولدی ناز و شیوه غنج و منج. تعداد بحرهای شعری بین ۳ تا ۱۴ بحر است که بسته به تعداد واژه‌های به‌نظم‌درآمده و تسلط نویسنده بر قواعد شعری متفاوت است. هزج، رمل، مضارع، منسرح، رجز، مقتضب، مجتث، متقارب، سریع، طویل، وافر، کامل، مدید، بسیط و خفیف تمام بحرهای شعری به‌کاررفته در این فرهنگ‌ها هستند که در

«نظم دل‌آرا» تمام این بحرها مشاهده می‌شوند. بر این اساس فرهنگ‌ها را به ترتیب تعداد بحرهای به‌کاررفته چنین طبقه‌بندی کرد:

تحفه مقدمه‌اللغه(۳)< تحفه‌الحافظ و نظم‌الاسامی(۴)< ... < تحفه حسامی(۱۰)< تحفه شاهدی(۱۲)< نظم دل‌آرا(۱۴)

هر بحر شعری در چندین وزن مختلف سروده شده و به‌طورکلی می‌توان گفت که تعداد وزن‌ها بسیار بیشتر از تعداد بحرهاست. اما در نظام عروضی این فرهنگ‌ها خطاهای فراوانی در بحر و وزن به چشم می‌خورد. مانند این بیت از «تحفه‌المعنا»: مفاعیلن مفاعیلن فعولن/دیری **زنده** اولو **مرده** داخی **مرد**/اره دیرلر اله **دست** و باشا **سر** ... . یکی از مهم‌ترین دلایل بی‌نظمی و به‌هم‌ریختگی در نظام عروضی، عدم وجود مصوت‌های بلند در زبان ترکی است. زبان ترکی که در آناتولی مورد استفاده قرار می‌گیرد، یکی از گروه‌های زبان‌های اوغوز، منشعب از خانواده زبان‌های ترکی است (Lewis,2000:XIX). برخی از زبان‌شناسان زبان ترکی را به‌عنوان یک زبان آلتایی و خواهر زبان‌هایی مانند مغولی، مانچو-تونگوز، کره‌ای و ژاپنی دسته‌بندی می‌کنند. آندر هیل به گروه زبان بزرگ‌تری به نام زبان اورال-آلتائیک اشاره می‌کند که شامل زبان مجاری و فنلاندی و نیز برخی از زبان\ های سیبری می‌شود که این تقسیم‌بندی را بر اساس شباهت در ترکیب، هماهنگی مصوت‌ها و عدم وجود جنس دستوری ارائه می‌دهد (Underhill,1986:7-21). درحالی‌که زبان فارسی عضوی از شاخه‌های هند و ایرانی خانواده زبانهای هند و اروپایی است. معادلسازی واژگانی برای دو زبان مختلف که هر دو از یک نظام عروضی پیروی کنند، یکی از بزرگ‌ترین چالش‌های نویسندگان این متون بوده است. چنان‌که می‌دانیم واکه‌های بلند فارسی در زبان ترکی کوتاه می‌شوند، واکه‌های کوتاه گاهی بدون تغییر می‌مانند و واکه‌های /o/ و /u/ فارسی، تبدیل به واکه‌های گرد پسین /ö/ و/ü/ و واکه /i/ فارسی، تبدیل به واکه غیرگرد پیشین/ı/ در زبان ترکی می‌شوندکه در زبان فارسی وجود ندارند. سرایندگان چنین فرهنگ‌هایی برای حفظ نظام عروضی، گاه واژه‌های ترکی را نیز با مصوت بلند نوشته‌اند. این نمونه از «تحفه‌المعنا» بیانگر چنین خطایی است: **دیر** گچدور **دور** اوزاقدور **دار** تنگ/قار **برف**دور **یار** یولداش عار **ننگ** ... . دو واژه دار/dār/ و قار/ġār/ که هر دو ترکی هستند با مصوتهای بلند یا کشیده نوشته شده‌اند. یا در این بیت از «تحفه‌الحافظ»: داخی **آویختن**دور آسماق هم **گریختن** قاچماق/ġaçmāġ//داخی **آمیختن** قاریشماق هم **سرشتن** یوغورماق ... . درج مصوت نیز برای

حفظ نظام عروضی به کار رفته است مانند این بیت از «تحفه‌المعنا»: مفاعیلن مفاعیلن فعولن/شکردور (şükr>şükür) نعمتی ایدن عایتده/کفر (küfr>küfür) اولدی سبب نار شدیده .در قافیه‌بندی اشعار نیز خطاهای فراوانی به چشم می‌خورند، مانند **ستون خیمه** دیرک چادر قارنداشا دینور **دادر**/صاواش **پیکار خون‌آشام** قان ایچیجی یولار **افسار**/... تاپوجیدور **پرستنده** داخی مرسل **فرستنده**/گوزل **زیبا** گولوش **خنده** گونول طوتیجی‌دور **دلدار**... . علاوه بر آموزش نظام عروضی مانند وزن و بحر، سایر صنایع ادبی از قبیل جناس، مراعات‌النظیر، تلمیح، تشبیه و ... نیز برای زبان آموزان آموزش داده می‌شد که شاید دلیل عمده آن تشویق خوانندگان مستعد به شعر و شاعری بوده است. در ابیات زیر که از فرهنگ «گوهر ریز» انتخاب شده است، جناس در واژه‌های فارسی، ترکی و یا هر دو مشاهده می‌شود: آیاق **پای** و آییق **هوشیار** و **هوشوار**/سوجی **می**دور قمیش **نی**دور صاغر **کر**... . **باد** یلدور **باد** اولسون **باده** می/باز آچیق قیش آیی‌دور **ماه دی** ... . **باز** گرو **باز** طوغان **باز** اویون **بازو** قول/کیر سگیردمک شوخ تازیدن چو قورتولدی رهید ... . گاهی برخی ابیات در برخی فرهنگ‌ها از لحاظ شکل و محتوا و واژه‌ها مشابه‌اند و گاهی برخی ابیات عیناً تکرار شده‌اند. مانند این بیت که در دو فرهنگ «منظومه» و «مقدمه‌اللغه» تکرار شده است: آریق **لاغر** قدح **ساغر** درا **چان** ... . در پایان قطعه ها نیز بیت تقطیع آمده که در آن به وزن و بحر شعری به‌کاررفته در آن قطعه اشاره شده است. مانند: «تحفه وهبی»: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن/بنزر او نقوشه بو جهان کیم اولا بر آب. «تحفه شاهدی»: مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن/یوقدور ایکی عالمده ایلیک گبی سرمایه. «تحفه‌المعنا»: مفاعیلن مفاعیلن فعولن/هجز بحری مسدس‌دور مقرر. در پایان به این نکته باید توجه داشت که علی‌رغم اشکالاتی که در فرهنگ‌های منظوم دوزبانه فارسی-ترکی به چشم می‌خورد، باید در نظر داشت که نویسندگان این متون، نه‌تنها به استفاده صحیح از زبان فارسی ازنظر لغوی و دستوری اهمیت داده‌اند، بلکه یادگیری زبان فارسی را استانداردسازی و ارزش‌گذاری کرده‌اند.

۴. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر که به بررسی فرهنگ‌های منظوم دوزبانه در دوره عثمانی پرداخته شد، نتایج قابل‌توجهی به دست آمد. شواهد استفاده گسترده از فرهنگ‌های فارسی به ترکی، درک ما را از تأثیر زبان فارسی و نقش تعیین‌کننده آن از قرن پانزدهم و شانزدهم میلادی به بعد در محیط فکری عثمانی افزایش داده است؛ محیطی که در آن، زبان فارسی به‌عنوان زبان گفتمان فرهنگی علی‌رغم

تضاد مذهبی میان ایران و عثمانی، گسترش یافته است. می‌توان استدلال کرد که انگیزه یادگیری و درک زبان عربی به‌عنوان زبان علمی در میان جوامع مسلمان و به‌ویژه آناتولی، از طریق فارسی‌آموزی که می‌توانستیم آن را به‌ویژه در آثار دوره‌های اولیه مشاهده کنیم، زبان فارسی را به‌عنوان فصیح‌ترین زبان در جامعه اسلامی شناسانده است. نیز اشاعه و تخصیص دانش زبان فارسی با تکیه بر منابع اولیه که به معنای وسیع به‌عنوان الگویی برای نوشتن و غنی‌سازی فرهنگ در خدمت نویسندگان بوده، ما را به ترسیم مسیر جریان دانش در زمان و مکان سوق داده است. همچنین در این پژوهش، مشوق‌های اصلی نویسندگان متون را طبقه‌بندی کردیم و مشکلات خود زبان ترکی و حفظ نظام عروضی را به‌عنوان بزرگ‌ترین چالش‌های پیش روی نویسندگان برشمردیم. ازلحاظ ساختاری نیز به این نتیجه رسیدیم که فرهنگ‌های منظوم نسبت به فرهنگ‌های منثور از غنای کمتری برخوردارند و واژه‌هایی که در بخش لغتنامه آمده‌اند، اغلب واژه‌های روزمره در زبان محاوره مردم هستند و واژه‌های نادر و ثقیل برای نگارش و انشا در آن‌ها کمتر دیده می‌شوند. به دلیل رعایت قواعد شعری از قبیل وزن و قافیه و عروض، مفهوم تمام واژه‌ها به‌درستی بیان نشده‌اند و در معنی هر واژه، معمولاً کلمه‌ای که مناسب با قواعد شعری قطعه موردنظر باشد، انتخاب شده است. در معادل‌سازی ترکی، گاهی نویسنده از وام‌واژه فارسی و یا عربی بهره برده که نشان‌دهنده آگاهی مردم از این واژه‌ها و کاربرد آن‌ها در زندگی روزمره بوده است. بعضی از فرهنگ‌ها بسیار حجیم بوده و تعداد ماده‌های به‌نظم‌درآمده و بحرهای به‌کاررفته در آن‌ها، نسبتاً زیاد است که این امر به خاطر تسلط کافی نویسنده به زبان فارسی و قواعد شعری است و معمولاً برای افراد بزرگ‌سال تنظیم شده‌اند. چنین فرهنگ‌هایی معمولاً تا مدت‌ها در مدارس و یا مکتب‌خانه‌ها تدریس می‌شدند و در دوره‌های بعدی نیز شرح‌هایی بر آن‌ها نوشته شده‌اند.

یادداشت ها

1) Oğuz
2) beylik

برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به:

Uzunçarşılı.I.Hakkı,*Anadolu Beyliklery*,Turk Tarih Kurumu Yayinlari,1969

۳) برای اطلاعات بیشتر مراجعه شود به ابن‌بی‌بی، حسین‌بن محمد الجعفری الرغدی، *الاوامر العلائیه فی الامور العلائیه*، چاپ عکسی از دست‌نویس مورخ ۶۷۹ کتابخانه ایاصوفیه، ۱۹۵۶، آنکارا.

4) transregional contact language
5) Persophonie

محدوده زبان فارسی: خاورمیانه، آسیای مرکزی و شبه‌قاره هندوستان که فراگنر آن را در زبان‌های اروپایی پرسوفونی نام نهاده است.

Fragner, G. Bert. Die “Persophonie.” Regionalität, Identität und Sprachkontakt in der Geschichte Asiens. Berlin: Anor, 1999

6) Hyde, Thomas. Historia religionis veterum Persarum eorumque magorum [History of the religion of the ancient Persians and their priests]. Oxonii [Oxford]: E Theatro Sheldoniano 1700:426
7) Lagarde, de Paul. Persische Studien. Göttingen: Dieterische Verlags-Buchhandlung, 1884.
8) Saleman, Carl. Paul de Lagarde, Persische Studien. Literatur-Blatt für orientalische Philologie 2 ,1884: 74–86
9) Flügel, Gustav. Die arabischen, persischen und türkischen Handschriften der KaiserlichKöniglichen Hofbibliothek zu Wien. Vol. 1. Vienna: K. K. Hof- und Staatsdruckerei,1865
10) Rieu, Charles. Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum. Vol. 2. London:British Museum, 1881
11) Deny, Jean. L’osmanli Moderne et le Türk de Turquie, Philologiae Turcicae Fundamenta1 (1959): 182–239.
12) Storey, Charles A. Persian Literature. A Bio-Bibliographical Survey, Volume III, Part I, A.Lexicography, B. Grammar, C. Prosody and Poetics. Leiden: Brill, 1984:62-77
13) Tietze, Andreas. Die Lexikographie der Turksprachen, I: Osmanisch-Türkisch. In Wörterbücher: Ein internationals Handbuch zur Lexikographie. Vol. 3. Edited by Franz Josef Hausmann, Oskar Reichmann, Herbert Ernst Wiegand, and Ladislav Zgusta, 2399–2407. Berlin: Walter de Gruyter, 1991
14) Oz.Yusuf,(2016),Tarih Boyunca Farsca-Turkce Sozlukler.Ankara:TDK Yayinlari

۱۵) نویسندگان این مقاله به نسخه خطی هیچ‌یک از فرهنگ‌ها دسترسی نداشته و برای مطالعه آن‌ها، به فایل‌های پی‌دی‌اف که برخی ازهمان نسخه خطی است و برخی نسخه آوانویسی‌شده، بسنده کرده‌اند.برهان. محمدبن حسین خلف، (۱۳۴۲)، برهان قاطع، به اهتمام محمد معین،تهران: ابن‌سینا.

۱۶)ر.ک: *فرهنگنامه‌های عربی به فارسی*، ۱۳۳۷، علینقی منزوی، انتشارات دانشگاه تهران؛ *فهرست نسخه‌های خطی فارسی*، ۱۳۵۰،احمد منزوی، جلد سوم، تهران؛ *زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی*، ۱۳۶۹،محمدامین ریاحی، انتشارات پاژنگ؛ *عثمانلی مؤلفلری*، ۱۳۳۳ق، بورسه‌لی محمدطاهر،استانبول؛ *فرهنگ‌های فارسی و فرهنگ گونه‌ها*، ۱۳۶۸، محمد دبیرسیاقی، تهران؛ *فهرست نسخه‌های خطی ترکی*، ۱۳۸۱، حسین منزوی، به کوشش محمود مرعشی نجفی، قم؛ *فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانه‌های ترکیه*، ۱۳۷۳،توفیق هاشم‌پور سبحانی، تهران.

۱۷) ترجمه: بعضی [واژه‌ها] را از «مشکلات فرس» و «مفتاح‌الادب» و سایر لغت‌نامه‌هایی که دسترسی داشتم، جمع‌آوری کرده و در این کتاب درج کردم.

۱۸) ترجمه: اکثر ارباب لغت حکیم قطرانی ارموی و اسدی طوسی و شمس فخری و هندوشاه نخجوانی به معنی طاقت و فراقت نقل می‌کنند.

۱۹) ترجمه: خواندم در ابتدا تحفه حسامی را/که معطر شد بدان مشام جان... خواستم که [لغت]نامه‌ای خوب بنویسم/که مانند آن تحفه حسامی باشد.

۲۰) ترجمه: مرادم این است که تحفه‌ام معروف و مشهور شود که اطفال از طریق اوزان آن قدرت یابند؛ همراه با فارسی، اوزان را یاد بگیرند و در علم مولانا مهارت یابند.

۲۱) Concept Area

۲۲) تصاویر برگرفته از اینترنت‌اند و نویسندگان مقاله به نسخه خطی هیچ‌یک از فرهنگ‌ها دسترسی نداشته‌اند.

منابع و مآخذ

۱) ریاحی. محمدامین، (۱۳۶۹)، *زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی*، تهران: انتشارات پاژنگ.

2) Arslan,A. (2016).*Tühfe-I Husami: Inceleme,Çeviri Yazılı Metin,Dizin*.Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Osmangazi Universitesi.Sosyal Bilimler Enstitisu

3) Ateş,A. (1958).*Hicri VI-VIII (XII-XIV)Asirlarida Anadolu'da Farsca Eserler*.Istanbul,TM,CIII: 94-135

4) Berkov,V.P. (1971).*Questions of bilingual lexicography*.Leningrad University of A.A. Zhdanov. Leningrad

5) Blochet,E. (1905).*Catalogue des manuscrits persans de la Bibliothèque nationale*.Paris

6) Brilkman,K. (2018). *The Circulation of Knowledge in Translations and Compilations.A Sixteenth-Century Example*.In Circulation of Knowledge,edited by Johan Östling, Erling Sandmo,David Larsson Heideinblad,Anna Nilsson Hammar,and Kari H.Nordberg, 160–74. Lund: Nordic Academic Press

7) Doğan,A. (2018).*Dillerden Biri Türkce Olan Manzum Sözlükler Üzerine Yapılan Çalışmalar Bibliyografyasi*,Divan Edebiyat Araştırmaları Dergisi,Istanbul,21:85-114

8) Baevskii,S. (2015).*Early Persian Lexicography Farhangs of the Eleventh to the Fifteenth Centuries*.In Language of Asia Series.Vol.6,translated by N.Killian, revised andupdated by John R. Perry. Kent: Global Oriental LTD

9) Domestic lexicographers of XVIII-Hkhveka (2000). Moscow: Science

10) Duru,N.F. (2011).*Lutfullah Halimi b.Ebi Yusuf'un Bahru'l-Garayib Adli Eserinde Muamma Bahsi*,Selcuk Universitesi Edebiyt Fakultesi Dergisi 25:109-138

11) Düzenli,M.B&Turan.M. (2016),*Türkce-Farsca Manzum Sözlüklerden Tühfe-i Şemsi*,Uluslararasi Sosyal Arastirmalari Dergisi,9:122-154

12) Düzenli,M.B (2015).*Farsca-Turkce Manzum Bir Sözlük:Tühfetu'l-Hafiz*,Ankara, Turkish Studies International Periodical For Languages,Literature and History of Turkish or Turkic,10:329-370

13) Eleskergızı,T&Sadıggızı,C (2015).*Hüsam'in Geciken Armağani*,Turk Dunyasi:225-231

14) Faroe,E.C (1991),.*Lütfullah Halimi'nin Bahru'l-Garaib'ı*, Yüksek Lisans Tezi,Ankara üniversitesi :Sosyal Bilimler Enistitüsü

15) Fragner,G.B (1999).*Die Persophonie*.Regionalität, Identität und Sprachkontakt in der Geschichte Asiens. Berlin: Anor.

16) Gören,N (2016).*Bursali Nakibzade Ni'meti'nin Tühfe Nimeti Adli Farsca-Turkce Manzum Sözlüğu*,Yüksek Lisans Tezi,Marmara Universitesi

17) Gözitok,M.A (2016).*Manzum Sözlük Gelenegimizin Kayip Halkasi:Nazm-I Bedi*,Ataturk Universitesi Turkiyat Araştırmaları Enstitusu Dergisi,55:127-148

18) Hagen,G. (2003).*Translations and Translators in a Multilingual Society:A Case Study of Persian-Ottoman Translations,Late Fifteenth to Early Seventeenth Century*.Eurasian
Studies 2, no. 1 :95–134.

19) Hodgson,M.G. (1974).*The Venture of Islam. Conscience and History in a World Civilization*. Vol. 2, The Expansion of Islam in the Middle Periods. Chicago, ILL: The University of Chicago Press

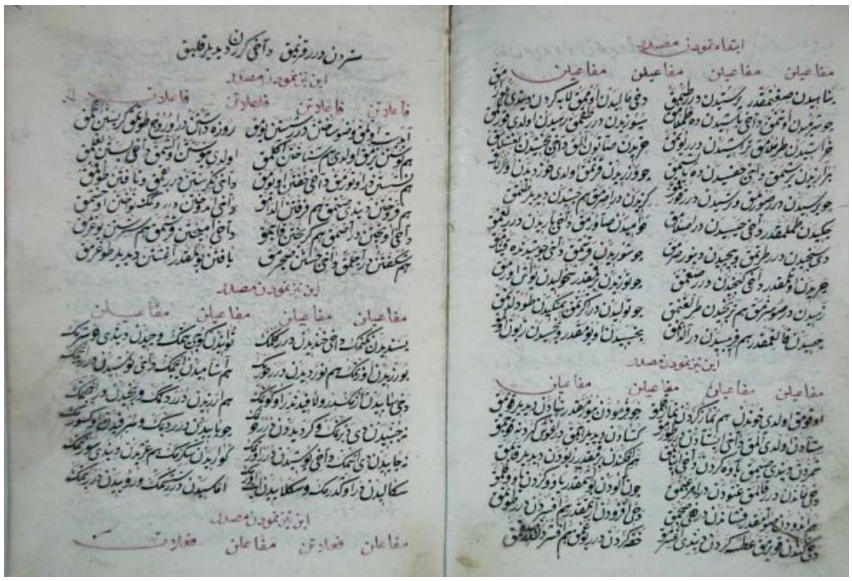
20) Holbrook,V. (2002,).*Concealed Facts,Translation and the Turkish Literary Past*.In
Translations:(Re)shaping of Literature and Culture.Edited by Saliha Paker,77–107.
Istanbul: Bog˘aziçi University Press

21) Kaçar,I (2017).*Lutfullah Halimi'nin Farsca-Türkce Manzum Sözlüğü:Tühfe-i Mukaddimetu'l lugat*.Journal of Turkish Language and Literature,2:131-146

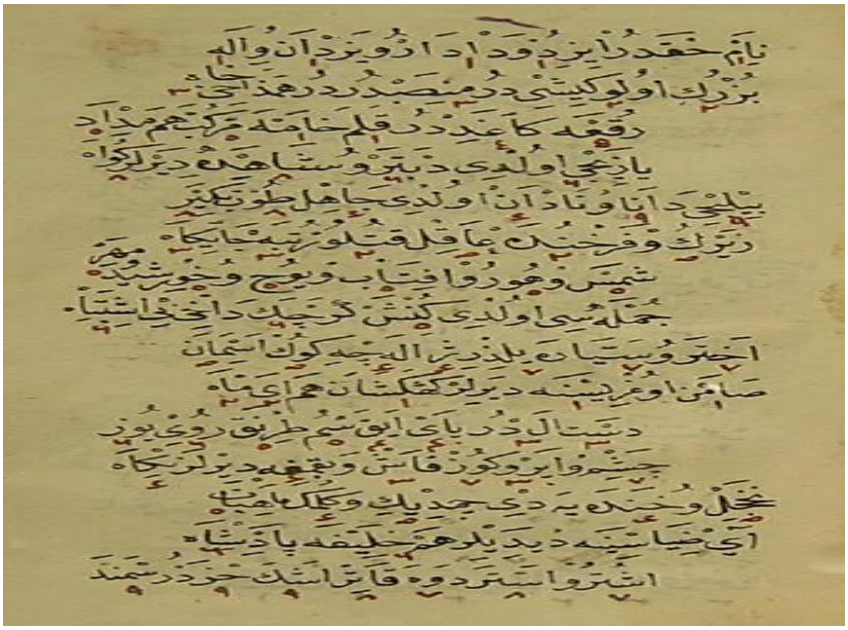
22) Kaplan,Y (2017).*Farsca-Türkce Manzum Bir Sözlük:Tühfe-i Mukaddimetu'l lugat*,Studies of the Ottoman Domain,12:213-236

23) Karakütükçü,N (2017).*Geleneksel Bir Manzum Sözlük:Tühfe-i Şadi*,Insan ve Toplum Araştırmaları Dergisi,6:114-151
24) Kartal,A (2003).*Tühfe-i Remzî*, Ankara:Akçağ Yayınları
25) Kılıç,A (2007).*Türkce-Farsca Manzum Sözlüklerden Tühfe-ı Şahidi(Metin)*,Turkish Studies International Periodical For Languages,Literature and History of Turkish or Turkic,4:516-548
26) Kılıc,A (2007).*Türkce-Farsca Manzum Sözlüklerden Tühfe-i Vehbi(Metin)*,Turkish Studies International Periodical For Languages,Literature and History of Turkish or Turkic,2:410-475
27) Lewis,L.G (2000).*Turkish Grammar*.Oxford:Oxford university press.
28) Öz.Yusuf,(2016).*Tarih Boyunca Farsca-Türkce Sözlükler*.Ankara:TDK Yayinlari
29) Özkan,F.H (2013).*Bozokli Osman Şakir ve Şehdu Elfazi*,Uluslararasi Sosyal Arastirmalar Dergisi,428-464
30) Öztahtalı,I.I (2004).*Lami Çelebi ve Lugat-ı Manzum*,Istanbul:Gaye Kitabevi
31) Pistor-Hatam,A (1998).*The Art of Translation.Rewriting Persian Texts from the Seljuks to the Ottomans.* Prague: Academia Publ. House
32) Sadeqı,A (1995).*Persian Dictionaries*,In Encyclopedia Iranica.Vol.7.Fasc.4.Edited by Ehsan Yarshater (Costa Mesa, California: Mazda Publishers), 387–97
33) Schmidt,J (2014).*The Importance of Persian for Ottoman Literary Gentlemen*,Istanbul: Ülke
34) Selçuk,B.&Algül,M (2015).*Çocuklar Için Yazılan Farsca-Türkce Manzum Bir Sözlük:Dürri'nin Guher-Riz'I*,Journal of Turkish Language and Literature,2:133-164
35) Şişman,R.S (2016).Esami:*Ikidilli Sözlük,Türkce-Farsca Manzum Sözlük*,Istanbul:Dun Bugun Yarin Yayinlari
36) Tanyıldız,A (2013).*Tühfe-ı Lütfi:Türkçe-Farsça Manzum Sözlük*,Istanbul: Akademik Kitaplar
37) Turan,M (2012).*Hasan Rizayi ve Kan-ı Ma'ani Isimli Manzum Sözlügü*,Turkish studies 7/4:2939-2992
38) Underhill,R (1986).*Turkish.Studies in Turkish Linguistics*.7-21
39) Verburg,C.A (1997).*The Tühfe-i Şahidı:A Sixteenth-Century Persian Ottoman Dictionary in Rhyme Part I*, Archivum Ottomanicum
40) Yalap,H (2018).*Klasik Türk Edebiyatinda Farsca-Türkce Manzum Sözlüklerin Kavram Alani ve Yöntem Bağlaminda Değerlendirmesi*,Tarih Okulu Dergisi,36:229-255

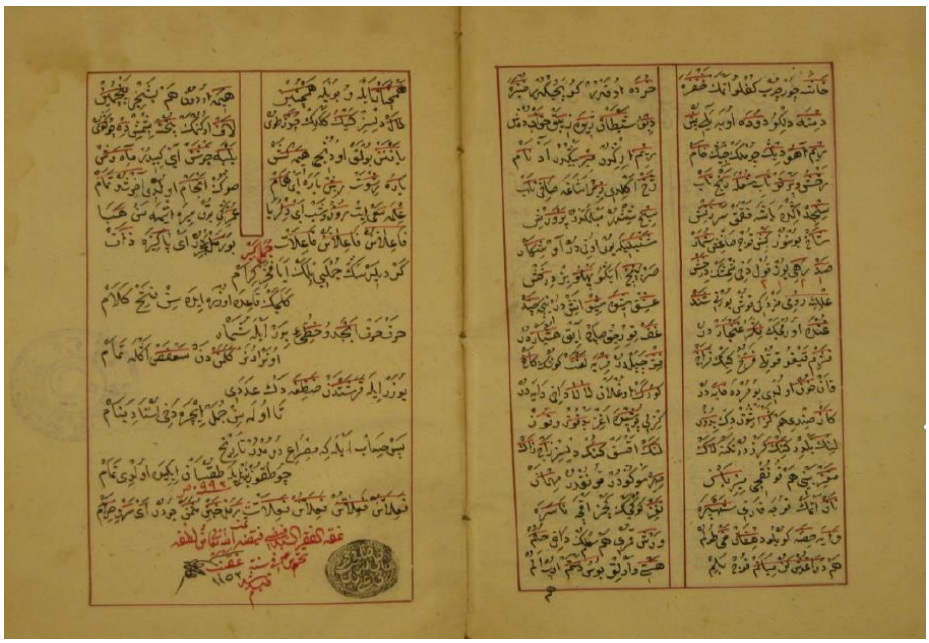
تصاویر



تصویر شماره ۱: تحفه‌الحافظ[۲۲]



تصویر شماره ۲: تحفه نعمتی



تصویر شماره۳: تحفه شادی

تصویر شماره۴: نظم بدیع

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

نسخه‌شناسی حماسهٔ ناشناختهٔ *جمشیدنامه*

میلاد جعفرپور[1]
[1]استادیار دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران

چکیده

جمشیدنامه، یکی از حماسه‌های منثور بی‌سابقهٔ ادب فارسی است که گزارش بدیع آن منحصر بر احوال جمشید پیشدادی بوده و از این منظر، می‌توان آن را در شمار روایت‌های مستقلّی نظیر: *گرشاسپ‌نامه* و *کوش‌نامه* قرار داد که با فراز و فرودهای زندگی یکی از شخصیّت‌های اساطیری ایران مرتبط است. راوی *جمشیدنامه* کوشیده تا بر برهه‌ای تاریک و مبهم از زندگانی جمشید متمرکز شود که تمامی منابع ادبی و تاریخی در رابطه با گزارش آن معطّل مانده‌اند. آن‌چه از جمشید در *شاهنامه* و دیگر آبشخورها ذکر شده، بیشتر بر عصر پادشاهی، زوال و قتل جم به فرمان ضحّاک محدود شده است، امّا *جمشیدنامه* برخلاف دیگر منابع، به طور مشخّص، تنها به وقایع پیش از رویارویی جمشید با ضحّاک نظر داشته و توصیف راوی از زندگی شگفت جمشید، دورهٔ زمانی کودکی تا پادشاهی او بر هفت‌اقلیم را در بر می‌گیرد. پژوهش حاضر، برای نخستین بار به روش استقرایی بر آن شده تا ضمن معرّفی حماسهٔ *جمشیدنامه*، مشخّصات دست‌نویس‌های فارسی، ترکی، اردو و دیگر نسخ هم‌نام ناشناختهٔ آن را بررسی کند.

کلیدواژه‌ها: جمشیدنامه، نسخ فارسی، نسخ ترکی، نسخ اردو، نسخ هم‌نام.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۱/۱۳ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱/۰۶/۱۷

[1]E-mail: m.jafarpour@hsu.ac.ir

ارجاع به این مقاله: جعفرپور، میلاد، (۱۴۰۱)، نسخه‌شناسی حماسهٔ ناشناختهٔ *جمشیدنامه*، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.50949.3297

۱. مقدّمه

حماسه، یکی از انواع کهن و دوران‌ساز ادب فارسی است، امّا با وجود تحقیقات دامنه‌دار و پرشماری که انجام شده، هنوز این نوع ادبی نتوانسته از جنبهٔ نظری به هویّت اصیل، جامع و مستقلّی دست پیدا کند، زیرا حماسه‌پژوهان به جای اشراف بر عموم متون حماسی، همواره بر اساس مشخّصات مطلق یک‌سویه و تعاریف شاهکاراندیشانهٔ مبتنی بر *شاهنامهٔ* فردوسی، در پی ارزیابی و اثبات این نوع ادبی در ایران بوده‌اند و در این راه، بنیان فکری ایشان، در سایهٔ دیدگاه‌های نوع‌شناسی متقدّم غربی متوقّف مانده است؛ و به دلیل تعارض درونی همین رویکردهای چندگانه با یکدیگر، عدم مطابقت نظام شناختی آن‌ها با متون ادب فارسی و همگام نشدن پژوهش‌های فارسی با نظریّات نوعی روزآمد، نمی‌توان از نوع ادبی حماسه در ادب فارسی، تعریف نسبی دلالت‌گری انتظار داشت که ناظر بر مشخّصات اغلب حماسه‌های فارسی باشد، این وضعیّت به نوبهٔ خود، پیامدهایی نیز به همراه داشته است.

صرف نظر از جنبهٔ نظری، در حوزهٔ متن‌شناسی حماسه‌های فارسی هم انفعالی پدید آمده و محقّقان چنان‌که مشاهده می‌شود، شناسایی و بررسی دست‌نویس روایت‌های ناشناخته را وانهاده‌اند و پس از گذشت حدود دو سده از معرّفی نام‌شناخت انبوهی از متون حماسی، همچنان از در اختیار داشتن حتّی یک طبع از برخی حماسه‌های فارسی محروم مانده‌ایم و موارد معدود منتشره نیز، شاید دیگر پاسخ‌گوی نیاز جامعهٔ دانشگاهی نباشند. به نظر می‌رسد که گسترهٔ متن‌شناسی منتقدان در ایران، می‌تواند منجر به ارائهٔ تعریف جامع و بهتری از نوع حماسی شود، به گونه‌ای که تبیین‌کنندهٔ ویژگی‌های عموم حماسه‌های فارسی باشد، نه آن‌که بر اساس مشخّصات یک حماسهٔ ممتاز و نخبه، از اعتبار و جایگاه دیگر حماسه‌های فارسی کاسته شود و آن‌ها را به ورطهٔ گمنامی افکند، تنها بدین توجیه که همسو و هم‌پایهٔ عناصر و مختصّات متن شاخص نیستند. روایت داستانی جمشیدنامه، یکی از حماسه‌های ناشناختهٔ ادب فارسی است که پژوهش حاضر، برای نخستین بار سعی در معرّفی آن داشته است.

۱-۱. معرّفی روایت

جمشیدنامه نخستین روایت داستانی ادب فارسی است که با تمرکز بر احوال و گزارش نبردهای جمشید پیشدادی، نه‌تنها توانسته برخلاف پیشینیانش، کیامرث، سیامک، هوشنگ و طهمورث، به ارائهٔ داستان مستقلّی از او توفیق یابد، بلکه با عرضهٔ پیرنگ داستانی کاملاً بدیع، طرحی نو درانداخته و بسیار بهتر توانسته جمشید را به عنوان شخصیّت اساطیری در یک فضای داستانی به

گونه‌ای بازآفرینی کند که زوایای مختلف آن دست کم در یک برههٔ مشخّص ابهام آشکاری نداشته باشد.

راوی *جمشیدنامه* که تا کنون مشخّصاتی از هویّت او به دست نیامده، اهل فضل بوده و با ادب حماسی فارسی هم آشنایی خوبی داشته، لذا در حرفهٔ خویش مانند داستان‌گزاران مُبدع دیگر به دنبال موضوعات تکراری نرفته و حاصل کار اقرانش را به یغما نبرده، بلکه در پی جبران برهه‌ای از تاریخ متروک اساطیر ایران برآمده و به یاری استعداد خوبی که داشته، داستان نسبتاً موفّقی برای پاسخ به مخاطبان کنجکاو و ادب‌دوست عصر خود پرداخته که نسبت به جمشید پیشدادی و احوال ابتدایی وی حسّاس بوده‌اند.

موضوعی که در این حماسه جلب توجّه می‌کند، صرف نظر کردن راویِ آرمان‌گرای *جمشیدنامه* از گزارش دوران سقوط جمشید به دست ضحّاک است. آیا خالق *جمشیدنامه* از ابتدا قصد داشته تنها دوران کودکی تا پادشاهی جمشید را روایت کند و به همین خاطر نسبت به فرجام کار وی بی‌تفاوت بوده است؟ یا چون استادش، فردوسی به جهت تقدّم فضل فرجام کار جمشید را به أعلی درجه در نظم آورده و معلوم و مقبول اهل عصر هم بوده، آب در هاون نکوبیده و به همین حدود داستانی بسنده کرده است؟ از آن‌جایی که اهتمام و توجّه خاص اهل ماوراءالنّهر به پادشاهان ایران و *شاهنامه* مشهور است، به گونه‌ای که آن را «تاریخ قومی» خود می‌نامند، به نظر می‌رسد راوی به مانند همهٔ پارسیان، جمشید را پادشاهی آرمانی و محبوب می‌دانسته و نخواسته گزارش شکوهمندی را که از عصر زرّین جمشید ارائه داده با سقوط وی و قتلش به دستور ماردوش تازی، خراب کند و کام مخاطب را تلخ سازد و از این همه، فقط گریز کوتاهی به اغوای ابلیس، ناسپاسی جمشید و توبه‌اش داشته است.

در روایت حاضر، وجوه زمینی و انسانی جمشید بر وجه اساطیری وی سایه انداخته است. به بیان دیگر، هر چند سرنوشت جمشید از آغاز داستان با شکوهمندی و بزرگی پیوند خورده، امّا راوی او را نیز در خلال داستان به مانند دیگر آدمیان به سرگردانی، گرسنگی، گدایی، عاشقی، گریه، استیصال، لابه، قماربازی، شادنوشی، جنگاوری، جراحت و جادوگری می‌کشاند و صد البتّه، گزینش همهٔ این مصادیق بر کنار از ماهیّت شفاهی و نوع سلیقهٔ مخاطبان نیست.

از دیگر ویژگی‌های *جمشیدنامه*، برکناری غالب محتوای آن از جزئیّاتی است که در سنّت داستان‌های حماسی مرسوم است؛ یعنی جز چند فصل ابتدایی و ماجرای اغوای جمشید توسّط

شیطان، مابقی رویدادهای نقل‌شده را در هیچ مأخذ دیگری نمی‌توان یافت و مسبوق به سابقه نیست.

۲-۱. پیشینهٔ تحقیق

هر چند *جمشیدنامه* با توجّه به ماهیّت نوشتاری آن، زمانی یکی از روایت‌های شفاهی نسبتاً مشهور در ماوراءالنّهر و نواحی ترکستان شرقی بوده است و به یقین، نسخ پراکنده و ناشناختهٔ بسیاری از آن، هم‌چنان در کتابخانه‌ها باقی مانده است، ولی تا امروز، جز یک مورد، اطّلاعی از پژوهش‌های مستشرقان در مورد آن به دست نیامده است.

به نظر می‌رسد که ژول مول با توجّه به تسلّط متن‌شناختی قابل ملاحظه‌ای که در ادب حماسی داشته، نخستین پژوهشگری باشد که در دیباچهٔ تصحیح خود از *شاهنامهٔ* فردوسی، در مورد *جمشیدنامه* سخن گفته و یادآور شده که متن یکی از تراجم ترکی منظوم یا منثور آن را مطالعه کرده است، امّا بخشی از ارزیابی او اصلاً طرف نسبت با محتوای چهار نسخهٔ فارسی *جمشیدنامه* نبوده، زیرا داوری مول محدود به خوانش دست‌نویس غیر اصیلی از ترجمهٔ ترکی روایتی است که به دلیل دخل و تصرّف مترجم ترکی، ارتباطی هم با جمشید پیشدادی ندارد:

«چند منظومهٔ دیگر هم هست که عنوان خود را از نام‌های موجود در تاریخ ایران گرفته‌اند، ولی حتّی نمی‌توان آن‌ها را در شمار رمان‌های تاریخی آورد، مانند: *جمشیدنامه* که هیچ وجه مشترکی با داستان‌های جمشید ندارد و قهرمان آن پسر یکی از پادشاهان چین و سراسر پرداختهٔ ذهن مؤلّف است» (مول، ۱۳۵۴: ۵۶). «*هوشنگ‌نامه*، *فغفورنامه*، *تهمورث‌نامه* و *قصّهٔ جمشید* (من جز دست‌نویسی که خود از این کتاب دارم، نسخهٔ دیگری ندیده‌ام و در جای خود بیشتر از آن سخن خواهم گفت) نیز از همان ردیف هستند. این کوده، یک کتابخانهٔ آبی (کتاب‌های مورد علاقهٔ جوانان) واقعی است که در آن داستان کهن، اگر بتوان اثری از آن پیدا کرد، به پایین‌ترین درجهٔ انحطاط فرود افتاده است... این منظومه‌ها سرچشمهٔ داستان حماسی را خشکانید، ولی ملّتی از بازشنیدن آن به شکل‌های تازه و نقل‌هایی از قهرمانان محبوب، خسته نشد» (همو: ۶۰).

گزارش فوق در حالی است که جمشید در متن هر چهار نسخهٔ فارسی *جمشیدنامه*، فرزند طهمورث بوده و پادشاه شهر کیان است. گذشته از این مورد، *جمشیدنامه* متن متأخّر و نازلی هم نیست، بلکه کهن‌ترین دست‌نویس آن به سال (۱۰۲۲ق) تحریر شده و به نظر می‌رسد که دست کم تاریخ تألیف آن به یک سده قدیم‌تر نیز برسد و ارزیابی مول از *جمشیدنامه*، عجولانه و سطحی به نظر می‌رسد.

امّا به گواه توضیحات استاد حسین اسماعیلی، باید گفت: در هفتاد سال اخیر، شادروان محمّدجعفر محجوب، تنها پژوهشگری است که در برهه‌ای، به دنبال تصحیح روایت *جمشیدنامه* بوده و در این راه، تلاش صادقانه و تحسین‌برانگیزی داشته، امّا نتوانسته بود به نسخهٔ فارسی مطلوبی از *جمشیدنامه*، چنان‌که انتظارش را داشت، دست پیدا کند. محجوب در پی روایت فارسی *جمشیدنامه* به هر کتابخانه‌ای که توانسته مراجعه و رایزنی بسیاری نیز کرده بود، برخی اشارات ایشان در لابه‌لای مقالات، حکایت از این امر دارد:

«سرگذشت جمشید در *شاهنامهٔ* فردوسی بسیار مختصر است و اطّلاعات بیشتری در باب زندگانی او در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی و در کتابی به نام *جمشیدنامه* که فقط ترجمهٔ ترکی آن در دست است و متن فارسی آن تا کنون به نظر نرسیده است، می‌توان یافت» (محجوب، ۱۳۸۷: ۶۰).

«از بعضی داستان‌های فارسی مانند *سمک عیار*، جز یک نسخهٔ ناقص باقی نمانده و حال آن‌که نسخهٔ ترکی آن کامل است و افتادگی نسخهٔ فارسی از روی ترجمهٔ ترکی آن ترمیم شده است. بعضی کتاب‌های فارسی نیز هست که امروز در جهان، نسخه‌ای به زبان فارسی از آن وجود ندارد و حال آن‌که ترجمهٔ ترکی عثمانی آن در کتابخانه‌ها نگاهداری می‌شود. برای نمونه، می‌توان از *جمشیدنامه* نام برد که کتابی بدین نام در فارسی وجود ندارد؛ امّا نسخهٔ ترکی آن در کتابخانهٔ ملّی پاریس نگاه‌داری می‌شود» (محجوب، ۱۳۸۷: ۷۴۴).

سودای جمشیدپژوهیِ محجوب تا جایی پیش رفت که به بهانهٔ معرّفی *بوستان خیال*، دو مقالهٔ ویژه نگاشت و در یکی، حکایت پرطول و تفصیل «طلسم جمشید»، با عنوان «*جمشیدنامه*» را ارائه کرد که البتّه همین تحقیق اخیر، کمک بسیاری در بازشناسی نمونهٔ مشابه این طلسم در *زرّین‌قبانامه* کرد (← محجوب، ۱۳۸۷: ۶۷۱، ۷۸۵-۸۱۵؛ همو، کتاب‌نامه: ۱۳۶۲ / ۱۳۶۴؛ منزوی، ۱۳۷۴: ۷۵۲/۱).

نگارنده حدس می‌زند که شاید به لطف مساعی محجوب بوده که چهل سال پیش از این، تنها نسخهٔ نه‌چندان صحیح و معتبر *جمشیدنامهٔ* فارسی در ایران، برای کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران خریداری شده است. تا آن‌که مدّت‌ها بعد، پریسا کرم‌رضایی یک بار آن را همراه با چند نسخهٔ دیگر، مختصراً در مقاله‌ای بر اساس گزارش کوتاه مندرج از این نسخه در فهارس، معرّفی کرده است (← کرم‌رضایی، ۱۳۸۷: ۵۱۶). در ادامه، مشخّصات این نسخه با نشانهٔ اختصاری [دا] به تفصیل گزارش شده است.

۳-۱. ضرورت تحقیق

در ایران نه‌تنها پژوهشی در معرّفی، یا تصحیح روایت *جمشیدنامه* انجام نشده، بلکه در چند مدخلی هم که نویسندگان دایرةالمعارف‌ها و دانشنامه‌های فارسی دربارهٔ جمشید عرضه کرده‌اند، جز تکرار، ترجمه و گردآوری مطالب پیشین، دستاورد قابل ملاحظه‌ای نمی‌توان دید و در اغلب این موارد، بعضاً حجم مطالب مرتبط با اسطوره‌پژوهی جمشید، فربه‌تر از پژوهشی روشمند و جامع در باب حضور جمشید در ادب فارسی بوده است و در سراسر این تحقیقات (← امیدسالار و اُکتور شَروو، ۲۰۰۸ / ۲۰۱۲: ۵۰۱/۱۴-۵۲۸؛ آموزگار، ۱۳۸۶: ۵۴۴/۲-۵۴۸؛ یاحقّی،۱۳۸۶: ۲۹۱-۲۹۴؛ سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۶۷۲/۱۰-۶۷۶؛ بهرامی، ۱۳۹۴: ۴۵۲/۲۲-۴۴۵؛ گشتاسپ و جعفری قنواتی، ۱۳۹۴: ۱۹۸/۳-۱۹۲)، حتّی کوچک‌ترین اشاره‌ای به هیچ یک از دست‌نویس‌های منثور و منظوم *جمشیدنامه* نشده است.

۴-۱. چکیدهٔ روایت (بر اساس دست‌نویس‌های ت ۱ و ت ۲)

حضرت آدم دو فرزند به نام شیث و کیامرث داشت. پس از درگذشت آدم(ع)، کیامرث بر تخت فرمانروایی نشست و شیث به پیامبری مبعوث شد. مدّتی بعد، سیامک فرزند کیومرث، در غیبت پدر، در نبردی توسّط نستوده‌دیو کشته می‌شود. از سیامک فرزندی به نام هوشنگ زاده می‌شود که به خون‌خواهی پدر، دیوان را شکست می‌دهد و پس از درگذشت کیامرث، به پادشاهی می‌نشیند. هوشنگ با پدید آوردن آتش به ساخت ابزار و اسباب کار پرداخت و زمینهٔ یک‌جانشینی را فراهم آورد. پس از هوشنگ، فرزندش طهمورث به پادشاهی رسید و دیوان را به اطاعت خود درآورد و از او فرزندی به نام جمشید در وجود آمد که پس از پدر، در نُه‌سالگی به پادشاهی رسید، امّا چون با آداب پادشاهی آشنایی نداشت، مردم شهر کیان او را از پادشاهی خلع کردند و جمشید در شهرها سرگردان شد تا به مُلک سرهند رسید و آداب قمار و سه‌تار را از ناهید نَردْباز آموخته، سرآمد همگان شد.

در شهر بُلغار پادشاهی فلیانوس نام بود که دو پسر به نام‌های بحروش و لیلی‌وش داشت. بحروش به امور پادشاهی می‌پرداخت و لیلی‌وش تجارت می‌کرد. لیلی‌وش در یکی از سفرهای تجاری، دختر پادشاه قزّاق، به نام دلسوز را که در دست دشمن اسیر شده بود، می‌خرد و دل‌باختهٔ او می‌شود تا این‌که گذارش به سرهند افتاده و جمشید در رقابت قمار با او می‌کوشد و لیلی‌وش همهٔ دارایی خود، حتّی دلسوز را نیز در قمار از دست می‌دهد و سرانجام خود را هم به گرو قمار می‌گذارد و جمشید هم او را به کارگری در حمّام می‌گمارد. جمشید و دلسوز دل‌باختهٔ یکدیگر

شده و با هم عهد وفاداری بسته، ازدواج می‌کنند. جمشید به همکاری دلسوز، پادشاهی سرهند را نیز به قمار صاحب می‌شود و پادشاه سابق را به وزارت خود منصوب می‌کند. اهل سرهند پس از پادشاهی جمشید، به هویّت واقعی او پی برده و به سلطنت وی رضا می‌دهند. جمشید برای اعلام نوبت پادشاهی و مطالبهٔ باج و خراج، به روم ایلچی می‌فرستد. قیصر روم به دستیاری پیشگویان، بهرام ختایی را با وعدهٔ جانشینی و ازدواج با شاهدختش، زیباحُسن، به مقابله با جمشید مأمور می‌کند و هم‌زمان برای مقابله با جمشید، در نامه‌ای از قیطوس‌شاه فرنگی، زرّین‌تاج خوش‌خو، برطن زنگی، دجّال رویین‌تن و بهمن کاسه‌روی طلب یاری می‌کند.

بهرام ختایی با شصت‌هزار نفر به سرهند لشکر می‌کشد و جمشید در دریا با چهارده‌هزار نفر سر راه را بر وی می‌گیرد. لشکر بهرام به دلیل شمار بالا، بر جمشید زبردستی می‌کنند، جمشید ناچار شده، به جادوگری طوفانی بر پا می‌کند که لشکر ختا و سرهند در آن غرق می‌شوند و تنها جمشید و بهرام جان برده و در روم با قیصر دیدار می‌کنند. زیباحُسن که نامزد بهرام است، دل به جمشید باخته، کمی نمی‌گذرد که هویّت جمشید آشکار می‌شود. در این بین، شیرمست حبشی هم که از پیش به وعدهٔ وصلت با زیباحُسن به روم آمده، به بخشش جمشید، زیباحُسن را در کنار می‌گیرد و با جمشید همراه می‌شود و پس از آن، وزیران قیصر روم، سیامک و روشنک که عمّان جمشید هستند، بدو می‌پیوندند. قیصر از مشاهدهٔ این حال، به جنگ جمشید می‌شتابد. جمشید به جادوگری طوفانی بر پا کرده و در گرمابه‌ای پنهان می‌شود و بعد از آن، مدّتی را نزد پیرمردی روغنگر به شاگردی سپری می‌کند تا این‌که برای رهاندن شیرمست حبشی و زیباحُسن، بار دیگر شهر دچار آشوب می‌شود. جمشید پس از رهاندن شیرمست و زیباحُسن، مدّتی را هم نزد پیرمردی هیزم‌شکن سپری می‌کند، امّا به جهت بسته بودن دروازهٔ شهر، قادر به خروج از روم نیست.

در شهر کیان، از عیاری به اسم بادرنگ که به هوشنگ و طهمورث پیشدادی خدمت می‌کرد، فرزند عیاری در وجود می‌آید که بادرفتار نام دارد. بادرنگ فرزند خود را به خدمت جمشید که مدّت‌ها پیش از شهر کیان رانده شده، سفارش می‌کند و بادرفتار هم عازم سرهند می‌شود. ملکه دلسوز بادرفتار را از حضور جمشید در روم آگاه می‌کند و بادرفتار پس از غلبه بر شبرنگ، عیار قیصر، جمشید را از روم می‌رهاند و روانهٔ سرهند می‌شوند که با برطن زنگی مقابله کنند. در این میان، برطن بی‌خبر از جمشید، لشکری به سرهند گسیل می‌کند که در راه با جمشید مواجه شده و به نبرد می‌پردازند. سرانجام جمشید و بادرفتار گرفتار شده، در زندان برطن به بند کشیده می‌شوند.

قلندران چهل‌تن خبر حبس جمشید را به ملکه دلسوز رسانده و او را به خلاصی جمشید راهنمایی می‌کنند. ملکه دلسوز هم به اسم خواجه‌افروز بازرگان وارد بیشهٔ نایفال شده و برطن زنگی را به عشق خود می‌فریبد، سپس با بیهوشانه آنان را غافل کرده و جمشید و بادرفتار را از بند می‌رهاند و به سوی سرهند می‌گریزند. برطن پس از اطّلاع، برای دستگیری جمشید به سوی سرهند لشکر می‌کشد. جمشید در راه سرهند با نبیرهٔ طهمورث، پهلوان بامان ملاقات می‌کند. بامان پس از غلبه بر دیو چهارشاخ، برای دفاع از جمشید به نبرد برطن زنگی رفته و او را مطیع جمشید می‌کند و جمشید به استقلال و با لشکری انبوه به سرهند می‌رسد. مدّتی نمی‌گذرد که عیاری از ملکه زیباحسن پیغام می‌آورد که قیصر روم بستگان جمشید و شیرمست حبشی را در بند کشیده است و جمشید پس از مشورت، به روم لشکر می‌کشد و ابتدا موفّق می‌شود به دستیاری عیاران سیامک و روشنک و شیرمست حبشی را از بند برهاند.

پس از گذشت هفت سال، لیلی‌وش در سرهند به واسطهٔ بازرگانی نجات می‌یابد و در مسیر بازگشت به بُلغار، در شکارگاهی با فرّخ عادی ملاقات می‌کند و فرّخ عادی پس از شنیدن سرگذشت وی، تابع لیلی‌وش شده و به نبرد جمشید می‌رود. جمشید در مقابله با فرّخ عادی متحمّل شکست شده و گرفتار لیلی‌وش می‌شود و ملکه دلسوز سر به بیابان گذاشته، می‌گریزد تا به دستیاری سیمرغ ماده در سرزمینی دیگر، با پهلوان قاضات آشنا شده، او را می‌فریبد و به یاری جمشید می‌آورد. فرّخ عادی در رویارویی با قاضات مغلوب شده و مطیع جمشید می‌شود و لیلی‌وش می‌گریزد، امّا در میانهٔ راه با لشکر شاهزادهٔ اورگنج، قاسم زرّین‌قبا که نخستین نامزد ملکه دلسوز بوده، برخورد می‌کند و چون قاسم زرّین‌قبا توان مقابله با جمشید را ندارد، به پیشنهاد لیلی‌وش، سه عیار در هیأت مبدّل، ملکه دلسوز را ربوده، نزد قاسم زرّین‌قبا آورده و به اورگنج می‌برند و لیلی‌وش را در بیابان رها می‌کنند.

پس از رسیدن خبر غیبت ملکه دلسوز، جنگ با قیصر روم متوقّف شده و جمشید به دستیاری و پیشگویی حکیمان، بادرفتار عیار را به اورگنج می‌فرستد. بادرفتار ابتدا موفّق به فریب قاسم زرّین‌قبا شده و ملکه دلسوز را می‌رهاند، امّا گرفتار عیاران قاسم زرّین‌قبا می‌شود. در این میان، پدر بادرفتار، بادررنگ در شهر کیان خواب آشفته دیده و سر در پی فرزند گذاشته، به اورگنج می‌رسد و در هیأت قلندری با عیاران قاسم زرّین‌قبا در مسیر بازگشت به دربار دیدار کرده، و به طریق بیهوشی آنان را گرفتار می‌کند و ملکه دلسوز و بادرفتار را نجات می‌دهد. در این میان، کاروانی از بُلغار در

راه خود به لیلی‌وش می‌رسند و او را شناخته، به نزد برادرش بحروش می‌برنـد. بحـروش بی‌خبـر از واقعهٔ بادرنگ، عیاران خود را برای ربودن ملکه دلسوز به اورگنج می‌فرستد.

بادرنگ و بادرفتـار و ملکـه دلسـوز در مسـیر بازگشـت راه خـود را گـم می‌کننـد و دوبـاره بـا لیلی‌وش، همراهان و عیاران بحروش که برای شکار و جست‌وجو، در دشت سیر می‌کردند، مواجه می‌شـوند. عیـاران بحـروش بادرفتـار و دلسـوز را گرفتـار می‌کننـد و بادرنـگ بـه جانـب جمشـید می‌گریزد. ملکه دلسوز پس از گرفتاری، به بهانهٔ آب خـوردن از لیلـی‌وش جـدا شـده، کنـار دریـا آمده و خود را درون آب غرق می‌کند و نهنگی او را بلعیده، ناپیدا می‌شود. لیلی‌وش ناکام به بُلغار باز می‌گردد و بادرفتار هم موفّق می‌شود کـه خـود را برهانـد. نهنـگ بـه جانـب ناحیـهٔ کاسـه‌روی می‌رود که پس از مدّتی، پهلوان بهمن کاسه‌روی با همراهانش نهنگ را شکار کرده، از آب بیرون می‌کشند و ملکه را از درون شکم نهنگ بیرون می‌آورند و بهمن دل‌باختـهٔ ملکـه دلسـوز می‌شـود. حکیمان به پیش‌گویی، جمشید را از احـوال ملکـه دلسـوز خبـر می‌دهنـد و فـرّخ عـاد و شیرمسـت حبشی به همراهی بادرفتار و بادرنگ به جانب کاسه‌روی عزیمت می‌کنند، امّا در برابـری بـا بهمـن کاسه‌روی متحمّل شکست شده و بار دیگر، جمشید قاضات را بـه نبـرد بهمـن مـأمور می‌کنـد کـه سرانجام، بهمن مغلوب شده و به اطاعت جمشید درمی‌آید.

در این احوال، صارم نرّه‌دیو دل‌باختهٔ شاهدخت قیطوس فرنگی، ملکـه مـاهروی می‌شـود و بـه عیاری دیوانش ماهروی را ربوده، در قصر خود با او به عیش می‌نشیند. روزی، صارم دیو مـاهروی را برداشته، در سیر شده که ناگاه در دامنهٔ کوهی، به گنبدی باز می‌رسند که از آن پریان است و بر دیوار آن گنبد، صورت پادشاهان پیشدادی، مثل: کیامرث، طهمورث و جمشید را نقـش کرده‌انـد. ماهروی به محض مشاهدهٔ صورت جمشید بدو دل باخته و از صارم می‌خواهد که جمشید را بـرای هم‌صحبتی نزد او حاضر کند. دیوان عیار جمشـید و بادرفتـار را ربـوده، بـه نـزد صـارم و مـاهروی می‌آورند و جمشید و بادرفتار از سر ناچاری مدّتی را با ساز و نوا به عیش سـپری می‌کننـد. پـس از اطّلاع ملکه دلسوز از این واقعه، پهلوان قاضات و دیگر سالاران بـر صـارم دیـو لشـکر می‌کشـند و سرانجام، صارم دیو به دست قاضات مطیع جمشـید می‌شـود و مـاهروی بـا رضـایت دلسـوز، حـرم جمشید می‌شود.

پس از آن، به جمشید خبر می‌رسد که آمادهٔ مقابله بـا دجّـال رویـین‌تن باشـد کـه از قسـطنطنیّه خروج کرده، به مدد قیصر روم می‌آید. در این مدّت، قیطوس فرنگی از احوال دختـرش، مـاهروی

آگاه شده، قرناموس جادو را مأمور رهاندن دختر می‌کند. قرناموس جادو با همراهی اجنّه ماهروی را به نزد پدر باز می‌گرداند. جمشید به پیشگویی حکیمان، پهلوانان را برای رهایی ماهروی به فرنگ می‌فرستد. در این برهه، جمشید روم را فتح کرده، قیصر گریزان شده، به دجّال رویین‌تن پیوسته و همراه او، به جانب روم باز می‌گردد. جمشیدیان در راه فرنگ با داور دیوانه، فرزند دجّال رویین‌تن، مواجه می‌شوند که در اثر عشق ماهروی فرنگی سر به بیابان گذاشته است. لشکر جمشید در نبرد با فرنگیان و طاووس عیار شکست خورده و پهلوان و عیاران لشکر جمشید گرفتار می‌شوند و بادرنگ برای رهایی آنان به روم رفته، همه را از بند می‌رهاند و همراه پهلوانان باز می‌گردند، امّا طاووس عیار جز شیرمست حبشی، همه را در راه بازگشت، دوباره مدهوش کرده و در چاه طلسمی محبوس می‌کند و ماهروی را به نزد پدر آورده و قیطوس دختر را به داور دیوانه می‌بخشد.

زمانی که رومیان جمشید را محاصره کرده‌اند و جمشید در شُرُف شکست قطعی است، فرزند بادرفتار عیار، کیمک کیانی به خدمت جمشید رسیده، متعهّد می‌شود که پهلوانان و عیاران را برهاند، سپس عازم فرنگ می‌شود. کیمک عیار به سهولت برخی پهلوانان را نجات داده، عیاران فرنگ را شکست می‌دهد. سپس کیمک به جادوگری خود را نخست به ماهی مبدّل کرده، از راه نهر آب وارد فرنگ می‌شود و باخبر می‌شود که قیطوس برای عبادت در بت‌خانه است، پس به جادوگری خود را به پشّه‌ای مبدّل کرده، درون بت أعظم پنهان می‌شود و با خطاب توبیخ و تهدید، قیطوس را مجبور به یاری جمشید می‌کند. پس از آن برای رهایی پهلوان قاضات، کیمک همراه بادرنگ به طلسم چاه می‌روند، امّا بادرنگ گرفتار جادوان شده و این بار، کیمک پس از شکستن طلسمِ وجود چهار جادوگر موفّق به نجات پهلوانان گرفتار در طلسم شده و جامی شگفت را نیز به دست می‌آورد.

پس از پیوستن قیطوس فرنگی به جمشید، نبرد با دجّال آغاز می‌شود، امّا حتّی سر رسیدن قاضات و دیگر پهلوانان هم کمکی به دفع دجّال نمی‌کند، زیرا او رویین‌تن است. در این میان، قیصر شبرنگ عیار را به ربودن ماهروی می‌فرستد تا بتواند داور دیوانه، فرزند دجّال را برای نبرد علیه جمشید با خود همراه کند.

یکی از خصمان جمشید، زرّین‌تاج، ملکهٔ بیشهٔ حیرانیّه است که پس از قدرت‌یابی جمشید، برای دفع حملهٔ او پیش‌دستی کرده و جادوگر عیاری به نام شب‌تنگ را از برای کمک به قیصر بر سر جمشید گسیل می‌کند. شب‌تنگ به افسون و عیاری، ابتدا کیمک و عیاران را به بند می‌کشد،

امّا چون به ترفندی عاشق کیمک شده است، مایل به کشتن وی نیست، پس کیمک از بند او نجات یافته و قیصر را به تنگنا می‌اندازد. جمشید در حال پیروزی است، امّا از شهر کیان خبر می‌رسد که زن بادرنگ، مادربزرگ کیمک، در حال مرگ است و خواهان دیدار عزیزانش. با غیبت عیاران از لشکر، جمشید و پهلوانان به جادوی شب‌تنگ اسیر شده، درون شیشهٔ عیاری حبس می‌شوند و قیطوس نیز کار به جایی نمی‌برد و به فرنگ بازمی‌گردد و لشکر جمشید از هم پراکنده می‌شوند.

کیمک پس از مدّتی، بازگشته و متوجّه احوال می‌شود و به طور ناشناس وارد قسطنطنیّه شده، با طریق‌العقل حکیم که جادوگر یگانه‌ای است، دیدار می‌کند و به راهنمایی او با هامان، نبیرهٔ کیامرث، برادر بامان و پهلوان پایتخت زرّین‌تاج خوشخو، آشنا می‌شود. بامان در حضور زرّین‌تاج و برای جلب اعتماد او، خود را رقیب جمشید در پادشاهی معرّفی می‌کند و از ملکه اجازه می‌گیرد تا با جمشید دیدار کند و کیمک هم از فرصت استفاده کرده و شب‌تنگ را در دربار زرّین‌تاج بیهوش کرده و حبس می‌کند، آن‌گاه به آسودگی در پی نجات جمشید و پهلوانان رفته و آنان را پس از بر هم زدن طلسم و اسلام آوردن کیوان نرّه‌دیو می‌رهانند.

جمشید پس از رهایی، بلافاصله بر زرّین‌تاج لشکر می‌کشد و زرّین‌تاج نیز از اسروق رویین‌تن و شهر غولان یاری می‌خواهد. نبرد میان طرفین آغاز شده و سرانجام زرّین‌تاج مغلوب شده و به عقد جمشید درمی‌آید. پس از آن، جمشید به رویارویی قیصر آمده و روم را محاصره می‌کند. تلاش عیاران روم، شبرنگ و گلگون، در شکست جمشید ناکام مانده، در نبردهای تن‌به‌تن نخست بهرام ختایی کشته شده، داور دیوانه زخمی شده می‌گریزد و دجّال رویین‌تن نیز به خدعهٔ کیمک عیار جان درمی‌بازد. ملکه جادو، دختر دجّال، به انتقام پدرش، جمشید، کیمک و هامان را گرفتار می‌کند. ملکه دلسوز به راهنمایی و پیشگویی طریق‌العقل حکیم در هیأت خواجه منصور بازرگان به شهر طارمه، جایگاه دختر دجّال، رفته و به پهلوانی و عیاری پس از سه شبه‌خان، او را شکست داده و جمشید، کیمک و هامان را از طلسم نجات می‌دهد و اهل طارمه مطیع جمشید می‌شوند.

جمشید پس از تسلّط بر امور و احیای لشکر، به نبرد نهایی قیصر می‌رود و این بار در مصاف، داور دیوانه، پسر دجّال، و قیصر کشته می‌شوند و پسر قیصر نیز تسلیم می‌شود. جمشید در روم به استقلال بر تخت می‌نشیند و به اصلاح امور و عدل و داد مشغول می‌شود و به دستیاری حکیمان، جام جم را ترتیب می‌دهد و سرکشان و ظالمان را از طریق جام جم در هفت اقلیم شناسایی کرده و

سرکوب می‌کند. امّا روزی، شیطان لعین در هیأت سروشی جمشید را به دعوی خدایی می‌فریبد. جمشید مردم را دستور می‌دهد تا در برابر او سجده کنند و مخالفان خود را به آتش می‌اندازد. روی جمشید بدین کفر، سیاه می‌شود. گلرنگ، وزیر جمشید، وی را از مکر شیطان آگاه کرده و جمشید توبه می‌کند و دوباره فرّ پادشاهی بدو باز می‌گردد و به حُکمرانی مشغول می‌شود.

۲. بحث و بررسی

نظر به برجستگی نام جمشید و شهرت این پادشاه پیشدادی، شکّی در وجود روایت‌های متعدّد و متنوّع مرتبط با احوال جمشید در تحریرهای کوچک کنونی و بزرگ‌تر ناشناخته، تراجم کهن آن‌ها و نیز پراکندگی و ناشناختگی‌شان در پهنهٔ متروک کتابخانه‌ها نیست. امّا با توجّه به موضوع محوری این پژوهش و بر اساس منابعی که در اختیار بود، فقط مشخّصات قطعی چهار دست‌نویس فارسی *جمشیدنامه* و چهار ترجمهٔ ترکی آن به دست آمد. جز این، تعدادی دست‌نویس داستانی هم‌نام و مشابه از داستان جمشید مشاهده شد که برخی از آن‌ها هیچ گونه ارتباطی با *جمشیدنامهٔ* کنونی نداشتند و برخی هم به دلیل ناشناختگی و عدم دسترسی، گزارش و توضیحی در معرّفی آن‌ها ارائه نشده است.

۱-۲. نُسخ فارسی

از *جمشیدنامه* تصاویر اوراق چهار دست‌نویس فارسی به نشانه‌های اختصاری [ت ۱]، [ت ۲]، [ت ۳] و [دا] فراهم آمده است. هر چهار نسخه بنا بر مشخّصات زبانی، به اقلیم فرارود تعلّق دارند، امّا یکی از آن‌ها احتمالاً به پایمردی شادروان محجوب سر از کتابخانهٔ دانشگاه تهران درآورده است. در پی، گزارش هر یک از این چهار نسخه ارائه شده است.

۱-۱-۲. دست‌نویس کتابخانهٔ ملّی تاجیکستان [نشانهٔ اختصاری: ت ۱]

مشخّصات

در مجموعهٔ نسخ خطّی کتابخانهٔ ملّی تاجیکستان، دست‌نویسی در یک مجلّد به فارسی در ابعاد (۱۵ × ۲۵٫۵سم) به شمارهٔ (۳۲۰۲) نگهداری می‌شود. جلد این دست‌نویس از تیماجی به رنگ سرخ فراهم آمده که تنها در بخش عطف جلد مشاهده می‌شود، چون هر دو دفّه را ابره‌ای ماشی پوشانده است. تزئینات جلد، درون دو جدول قرار گرفته که جدولِ حاشیه، نواری پنج تحریره دارد و زنجیره‌ای در میان آن کشیده شده است. در فاصلهٔ میان جدول حاشیه و جدول درونی هر دو دفّه، دو ترنجک در چپ و راست طرح شده است. جدول درونی دو تحریره دارد که علائمی مدوّر میان هر دو تحریره را پر کرده است. ترنجی منقّش به طرح گل و بوته در میانهٔ دفّهٔ رو و

پشت قرار گرفته و سرترنج‌هایی به همان نقش در بالا و پایین آن ترتیب داده شده، امّا یک ترنجک بازوبندی میان ترنج و سرترنج فاصله انداخته است.

چند روایت داستانی در این نسخه صحّافی شده که متن بخش چهارم آن، تحت عنوان «جنگ‌نامهٔ جمشید» به خطّ نستعلیق متوسّطی بر کاغذ خوقندی نخودی‌رنگ، درون فضای جدول یک تحریرهٔ زردرنگ، روی مسطر، در یکی از سال‌های میانی سدهٔ سیزدهم هجری در ۶۲ برگ (۱۲۲ صفحه) ۱۷ سطری تحریر شده و روایت ذیل عبارت «بسم اللّه الرّحمن الرّحیم» از فضای یک‌سوم صفحه ابتدا شده است.

ابیات گاه به روال نثر نسخه یکسره‌نویسی شده و گاه به صورت ستونی تحریر شده‌اند. گزارهٔ قالبی «اکنون، فصلی از ... بشنو» و گاه برخی کلمات، شنگرف آمده‌اند. در حواشی اوراق اصلاحاتی مشاهده می‌شود. رکابهٔ صفحات زوج این مجموعه در گوشهٔ چپ پایین صفحات فرد تحریر شده است.

رسم‌الخط

نگارش نسخه، علی‌رغم خطّ متوسّط آن، وضعیّت نسبتاً مطلوبی دارد و تسامحات املایی و دوگانه‌نویسی حروف متشابه ناچیز به نظر می‌رسد. کاتب در فصل و وصل کلمات روش مشخّصی ندارد، امّا بیشتر به فصل گرایش دارد. از حروف چهارگانهٔ فارسی (پ، چ، ژ، گ) سه حرف نخست با سه نقطه و گاف بدون سرکش تحریر شده‌اند. کاتب اغلب به ضبط تشدید الزام داشته است. مطابق با شیوهٔ مرسوم در گویش تاجیکی، نشانهٔ اضافهٔ کسره در میانه یا پایان کلمات به حرف «ی / ی» مبدّل شده یا در غیر این موارد به کلمات اضافه شده است: «خاطیر، صادیق، نیگر، عقیب، ملیکه». واو معدوله در مواردی، مثل: «خانه = خوانه، برخاسته = برخواسته» نگارش شده است. عدد اصلی «یک» به معدود پیوسته است. نشانهٔ جمع «ها» به کلمات پیش از خود پیوسته، امّا «ه» در برخی موارد مختوم بدان باقی مانده است، مثل: «پادشاه‌هان». گاهی ضمایر اشارهٔ «آن» و «این» به کلمهٔ پس از خود پیوسته‌اند. حروف اضافه اغلب با ضمیر اشارهٔ «این» ادغام شده است: «درین، برین، ازین، کزین». «می» استمراری به فعل پیوسته است. نشانهٔ مفعولی «را» در برخی کلمات مختوم به حرف غیرچسبان پیوسته یا ادغام شده است. «ۀ» در ترکیبات اضافی به صورت «ـهٔ» تحریر شده است، مثل: «خانهٔ من».

برآیند

هر چند آغاز دست‌نویس [ت ۱] مشخّص است، امّا از پایان افتادگی قابل ملاحظه‌ای دارد و متن دست‌نویس [ت ۲] دقیقاً از پایان نسخهٔ [ت ۱] ابتدا شده و افتادگی پایانی آن را کامل می‌کند. دست‌نویس [ت ۱] یک بار هم از [گ ۳۳ ب] حدود ده صفحه افتادگی پیدا کرده که با مراجعه به [ت ۲ / گ ۲۹ آ - ۳۸ ب] این نقصان مرتفع می‌شود.

آغاز روایت:

«امّا راویان اخبار و ناقلان آثار چنین روایت کرده‌اند که: حضرت حق، سبحانه و تعالی، حضرت آدم را فرزندی داد که او را شیث، علیه‌السّلام، نام کردند».

پایان روایت:

«اگر جمشید نابود شود، مثل تو چندین پادشاهان هستند. پریزاد از خانه بیرون برآمد، ملیکه از عقیب او برآمد گفت: ای ملیکه، تو خاطرت را مشوّش مدار».

۲-۱-۲. دست‌نویس کتابخانهٔ فرهنگستان علوم تاجیکستان [نشانهٔ اختصاری: ت ۲]

مشخّصات

در فهرست دست‌نویس‌های انستیتوی شرق‌شناسی فرهنگستان علوم تاجیکستان، مشخّصات نسخه‌ای فارسی در یک جلد به شمارهٔ (۲۹۵۱) در ابعاد (۱۴٫۵ × ۲۵٫۵سم) ثبت شده است که چند روایت داستانی را در بر می‌گرفته و نخستین بخش آن با عنوان «داستان جمشید و بهرام ختایی» ذیل هفده سرفصل ترتیب یافته است (← موجانی، ۱۳۷۶: ۳۳۰؛ دانش‌پژوه، ۱۳۵۸: ۳/۹).

جلد این نسخه از جنس تیماج سرخ‌رنگی بوده که اثر آن تنها در عطف مشاهده می‌شود و روی هر دو دفّه مقوّایی فیروزه‌ای کشیده شده است. هر چند نسخه انجامه دارد، امّا جز از سال کتابت، مشخّصات کاتب و محل نگارش ذکر نشده است.

متن روایت به خطّ نستعلیق متوسّطی بر کاغذ خوقندی نخودی‌رنگ در فضای اوراقی بدون جدول بر مسطر در سال (۱۲۹۶ق) تحریر شده است. این دست‌نویس ۱۳۹ برگ (۲۷۸ صفحه) دارد، امّا آثار جدایی چند برگ از ابتدای نسخه در آن مشاهده می‌شود که سبب افتادگی ابتدایی این دست‌نوشته شده است. با وجود رکابهٔ صفحات، اوراق نسخه به رقم لاتین برگ به برگ شمارش شده و فاقد هر گونه اصلاح و توشیح است. گزاره‌های آغازی و سرفصل‌های داستان و برخی عبارات، مثل: «فصلی از ... شنوید» و کلماتی چون «بیت، نظم، شعر، القصّه، آورده‌اند»

شنگرف تحریر شده‌اند. ابیات به روال نثر نسخه یکسره‌نویسی شده و علائمی شنگرف در میان مصاریع نشانده‌اند.

رسم‌الخط

رسم‌الخطّ کاتب مبتنی بر رعایت اعتدال در فصل و وصل کلمات است. در نسخه دوگانه‌نویسی حروف متشابه و معدودی سهوالقلم مشاهده می‌شود. از حروف چهارگانهٔ فارسی (پ، چ، ژ، گ) سه حرف نخست با سه نقطه و گاف بدون سرکش تحریر شده‌اند. مطابق با شیوهٔ مرسوم در گویش فرارودی، نشانهٔ اضافهٔ کسره در میانه یا پایان کلمات به حرف «ی / ی» مبدّل شده یا در غیر این موارد به کلمات اضافه شده است. برخی پیشوندها مثل «بی» و حروف اضافهٔ «به / بخانه» و «که / منکه، کسکه» به کلمهٔ پیش و پس پیوسته‌اند. «می» استمراری به وصل فعل تحریر شده است. گاهی نشانهٔ جمع «ها» به کلمات پیش از خود نپیوسته است. نشانهٔ مفعولی «را» در برخی کلمات مختوم به حرف غیرچسبان پیوسته یا ادغام شده است.

برآیند

نسبت به نسخهٔ [ت ۱]، دست‌نوشتهٔ [ت ۲] از جهت کیفیّت و شمول متن و نیز دقّت کاتب در مرتبهٔ دوم اعتبار قرار دارد، امّا از جهت فزونی حجم اوراق، قابل توجّه است. به دلیل جدایی چند برگ نخستین نسخه، روایت از آغاز پاره‌ای افتادگی دارد.

آغاز روایت:

«ایلچی جمشید را نوازش کرده فرستاد و در آن وقت، قیصر دوازده‌هزار مرد حکیم داشت. قیصر آن‌ها را طلبیده مصلحت کرده فرمود که: قرعه‌ای اندازید».

پایان روایت:

«القصّه، جمشید توبه کرد از کار خود پشیمان شد بر سر قبر حضرت آدم رفت، باز مسلمان شد. در حال رویش سفید شد تا بدانی که کار دنیا این‌چنین است».

انجامه:

«دعایی بر نویسندهٔ کمترین، بگوید که یا أرحم الرّاحمین. هر که این خط را بخواند، دعایی بر من مسکین رساند. خاطر جمع ندارم که نویسم خط خوب، خط خوب از من مسکین چه طمع می‌داری. خط در ورق دهر بماند بسیار، بیچاره نویسنده که بر خاک رود. سنهٔ ۱۲۹۶»

۳-۱-۲. دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه ملّی تاجیکستان [نشانهٔ اختصاری: ت ۳] مشخّصات

در مجموعهٔ نسخ خطّی «کتابخانهٔ جامی» دانشگاه ملّی تاجیکستان که چند صباحی است به نام یکی از اساتید پیشکسوت ادبیّات آن سامان، یعنی: «شریف‌جان حسین‌زاده»، تغییر پیدا کرده است؛ دست‌نویسی تحت عنوان *جمشیدنامه* به شمارهٔ (۲۶۲) نگهداری می‌شود که در بررسی اخیر، توسّط کارشناس به شمارهٔ (۲۳۶) ثبت شده است. پس از گذشت سه سال از پیگیری‌های مداوم رسمی، غیر رسمی و واسطه‌ای، بنا به دلیلی نامعلوم، دسترسی کامل به تمامی اوراق این نسخه، ابداً ممکن نشد و کتابخانهٔ مذکور در این زمینه، هیچ گونه همکاری دلگرم‌کننده‌ای نداشت و سرانجام، به پایمردی دوستی، تصاویر چندی از اوراق ابتدایی و انتهایی نسخه به دست نگارنده رسید و همهٔ اطّلاع ما محدود به همین چند ورق است.

نسخهٔ مذکور در یک مجلّد فراهم آمده و در سه بخش تبویب شده است و بیش از ۵۰۰ برگ (۱۰۰۰ صفحه) دارد. متن روایت، بنا بر اوراق بازمانده، از [گ ۲ آ] به خطّ نستعلیق ناخوب، امّا یک‌دستی روی کاغذ خوقندی نخودی‌رنگ و در فضای اوراقی بدون جدول، بر مَسطَر، به سال (۱۰۲۲ق) ابتدا به تحریر شده است و هر صفحه از آن، متوسّط بین ۱۵ تا ۱۷ سطر دارد که به تناسب تغییر تعداد سطرها، اندازهٔ جداول اوراق نیز کوچک یا بزرگ شده‌اند. این نسخه نه‌تنها در کتابخانه، کارشناسی نشده، بلکه فرایند عکس‌برداری را هم طی نکرده و حتّی برگ‌شماری هم نشده است، امّا به قرینهٔ گزارش ورق پایانی، باید گفت که احتمالاً بخشی از این دست‌نویس، به یک *شاهنامهٔ* منثور اختصاص دارد که گزارش آن تا اواسط بخش پهلوانی *شاهنامهٔ* فردوسی را شامل می‌شود. تاریخ کتابت این دست‌نوشته در ترقیمه‌ای که فاقد مشخّصات کاتب بوده، به صورت مورّب نگاشته شده و اگر مقرون به صحّت باشد، بایستی این بخش را یکی از قدیم‌ترین *شاهنامه*‌های منثور قلمداد کرد. باری، به جهت عدم رؤیت تمامی اوراق، مشخّص نشد که آیا *جمشیدنامه*، جزوی از این *شاهنامهٔ* منثور است، یا بی‌ارتباط با آن، چراکه روایت میانی این دست‌نویس نیز اگرچه حماسی است، امّا هیچ ارتباطی با *شاهنامه* ندارد و فرض نسبت *جمشیدنامه* به *شاهنامهٔ* منثور را سست کرده است.

از دیگر مشخّصات نسخه، می‌توان بدین موارد اشاره کرده: سرفصل‌ها و گزاره‌های قالبی متن شنگرف کتابت شده‌اند و رکابهٔ صفحات فرد، به صورت دو یا چند کلمه در زاویهٔ چپ صفحات

زوج، ذیل متن تحریر شده‌اند و در حواشی اوراق، توضیحات و اصلاحاتی به همان خطّ متن اصلی مشاهده می‌شود.

این نسخه که بخش نخستین آن ذیل عنوان *جمشیدنامه* معرّفی شده است، گزارش کاملاً مشابهی از روایت کنونی را به دست داده که با وجود تقدّم زمانی، حدود دو سده، نسبت به دیگر نُسخ، گاه حتّی از حیث سبک نثر و نحو عبارات نیز کاملاً یکسان است. با این حال، از نظر نگارنده، [ت ۳] نسخهٔ اصیل و ممتازی نبوده و خاستگاه قدیم‌تری دارد و از روی دست‌نویس دیگری که مربوط به سدهٔ دهم ه یا حتّی پیش از آن بوده، نسخه‌برداری شده است.

رسم‌الخط

از حروف چهارگانهٔ فارسی (پ، چ، ژ، گ)، «پ، چ» با سه نقطه و «ژ» با یک نقطه و «گ» بدون سرکش تحریر شده‌اند. کاتب در تحریر برخی حروف متشابه، مثل: «اساسه / اثاثه، اصری / اثری، سراحی / صُراحی، کیامرس / کیامرث» به دوگانه‌نویسی و تسامح دچار شده است. نشانهٔ جمع «ها» در برخی موارد پیوسته و گاهی جدا از کلمه کتابت شده است. نشانهٔ استمراری «می» به فعل پیوسته است. ضمیر اشارهٔ «آن» در موارد مصطلحی مثل: «آنها، آنجا» پیوسته و در باقی موارد جدا نگاشته شده است. حرف اضافهٔ «به» در کلمهٔ پس از خود ادغام شده و «ه» حذف شده است. گاه حرف اضافهٔ «که» در مواردی مثل: «بعدیکه، بگویکه» به پیش از خود پیوسته است. «شد» در برخی موارد، مثل: «روانشد» به کلمهٔ پیش از خود پیوسته است. در متن، مواردی از واو معدوله، مثل: «برخاسته، کارخوانه» مشاهده می‌شود.

آغاز جمشیدنامه: «جمشید را پوشید و جمشید خاکستر در روی خود مالیده. بعد از آن، در آتش کردن نشست و کمان حضرت کیامرث را در خاکستر گور کرد».

پایان شاهنامهٔ منثور: «زال بر روی فرزند مجلس آراست. چند روز به عشرت بودند، همه خوش‌وقت گردیده دعای جان رستم را می‌کردند. واللّه أعلم. تمت، تمام شد».

ترقیمه: «شد به توفیق خدای لاینام / این کتابت روز چهارشنبه تمام؛ سنهٔ ۱۰۲۲. خط در ورق دهر بماند بسیار / بیچاره نویسنده که در خاک رود».

۴-۱-۲. دست‌نویس کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران [نشانهٔ اختصاری: دا]

مشخّصات

در فهرست نسخ خطّی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، مشخّصات روایتی با عنوان «داستان جمشید» در میانهٔ اوراق مجموعه‌ای یک‌جلدی متشکّل از چند پاره به شمارهٔ (۵۷۸۵) در ابعاد (۱۴ × ۲۵ سم) ثبت شده است (← دانش‌پژوه، ۱۳۵۷: ۹۱/۱۶). این دست‌نویس در بهمن‌ماه سال ۱۳۴۴ از فردی به نام « آقای خسروی» برای کتابخانه خریداری شد؛ ولی به دلیل عدم توجّه محقّقان تا چهل‌وپنج سال پس از آن نیز همچنان در گوشه‌ای از بایگانی نسخ خطّی آن مرکز معطّل ماند تا سرانجام در سال ۱۳۸۹ از اوراق این دست‌نویس تصاویری تهیّه شد.

جلد این دست‌نویس در هر دو دفّه از جنس تیماج سرخ‌رنگی است که ابرهٔ چرمی نفیس و آراسته‌ای به رنگ سبز یشمی بر آن کشیده‌اند؛ امّا چنان‌که در تصاویر مشخّص است، تزئینات روکش دچار فرسایش و رفتگی شده و اوراق اغلب از شیرازه جدا شده‌اند.

حاشیهٔ کناری ابره، جدولی مثّنی به یک زنجیره و تحریره دارد و چهارگوش این جدول به خطّی مورّب به چهارگوش جدول مستطیلی درون دفّه متّصل شده‌اند. جدول درونی دفّه دوتحریره بوده و ترنج زرکوبی منقّش به طرح گل و بوته در میانهٔ آن نقش بسته و به فاصلهٔ آن، دو سرترنج زرکوب کوچک‌تر منقّش به طرح گل و بوته در بالا و پایین طرح شده است.

این دست‌نویس گذشته از گونهٔ فارسی فراوردی متن آن، تنها با توجّه به شیوهٔ تجلیدش تعلّق خود را به یکی از نواحی آسیای میانه آشکارا نشان می‌دهد و به احتمال کتابت و صحّافی آن در ایران انجام نشده است. به گمانم، این نسخه به دنبال پیگیری‌های دلسوزانهٔ شادروان محجوب در کشف و شناسایی *جمشیدنامه* و بنابر سفارش ایشان، ۵۶ سال پیش از این، سر از کتابخانهٔ دانشگاه تهران درآورده و به دلیل دست ندادن فرصت تحقیق، دچار همان سرنوشتی شد که *قران حبشی* بدان مبتلا بوده است.

این مجلّد به طور کلّی ۲۰۴ برگ (۴۰۸ صفحه است) دارد و دو روایت داستانی و یک إنشای عاشقانهٔ خطاب به معشوق را در بر می‌گیرد. روایت نخست با عنوان «داستان جمشید جم» ذیل ۲۵ سرفصل، به خطّ نستعلیق هندی درون فضای اوراقی بدون جدول در ابعاد (۱۰ × ۱۷ سم) روی مسطر بر کاغذ تحریری نخودی‌رنگی در ۱۳۶ برگ (۲۷۲ صفحه) ۱۷ سطری به فاصلهٔ اوراق [گ ۲ آ – ۱۳۷ ب] در ۱۵ جمادی‌الثانی سال ۱۳۰۴ق به خامهٔ سیّد نظام‌الدّین مزاری ولد میر جلال‌الدّین بن میر غیاث‌الدّین کتابت شده است. به دنبال آن، روایت دوم بدون هیچ تبویبی با عنوان «قصّهٔ

ترک طاماس خجندی» و با همان مشخّصات؛ امّا به دو دست‌خط در فاصلهٔ اوراق [گ ۱۳۸ آ – ۱۹۹ ب] به دست همان کاتب در روز شنبه دویوم ماه ربیع‌الأوّل سال ۱۳۰۴ق کتابت شده است. بخش سوم این مجموعه که در فاصلهٔ اوراق [گ ۲۰۰ آ – ۲۰۳ ب] کتابت شده، إنشایی آمیخته به نظم، خطاب به معشوق است.

رکابهٔ صفحات زوج این مجموعه در گوشهٔ چپ پایین صفحات فرد تحریر شده است. برخی گزاره‌های قالبی و سرفصل‌های روایت شنگرف آمده‌اند. ابیات متن به روال نثر نسخه یکسره‌نویسی شده و میان مصاریع را با علائمی شنگرف فاصله انداخته‌اند. اوراق به قلم دیگری صفحه‌به‌صفحه شمارش شده‌اند.

رسم‌الخط

از حروف چهارگانهٔ فارسی (پ، چ، ژ، گ) سه حرف نخست با سه نقطه و گاف بدون سرکش تحریر شده‌اند. تسامحات املایی و دوگانه‌نویسی حروف متشابه گاهی مشاهده می‌شود. ضمایر اشارهٔ «آن» و «این» اغلب و نشانهٔ استمراری «می» دائماً به کلمات پسین پیوسته‌اند. عدد اصلی «یک» به معدود پیوسته است. حروف اضافهٔ «به» و نفی «نه» به کلمات پسین پیوسته‌اند. گاهی حرف «الف» در کلماتی مثل «او / آو» سرکش دارد. گاه «واو» معدوله در برخی کلمات مثل «استخان» کتابت نشده است. مطابق با شیوهٔ مرسوم در گویش تاجیکی، نشانهٔ اضافهٔ کسره در میانه یا پایان کلمات به حرف «ی / ی» مبدّل شده یا در غیر این موارد به کلمات اضافه شده است: «نوازیش، خاطیر، صادیق، نیگر، عقیب، ملیکه».

برآیند

هر چند دست‌نویس [دا] افتادگی آغازی، میانی و پایانی ندارد، امّا گزارش متن آن از جهت دقّت در نقل و نحو عبارات مطلوب نبوده و دو نسخهٔ [ت ۱] و [ت ۲] بر آن ترجیح دارد.

آغاز روایت:

«امّا راویان اخبار و ناقلان آثار چنین روایت کرده‌اند که: نبیرهٔ حضرت ... علیه‌السّلام، کیامرث را به فرزندان آدم پادشاه کردند. حضرت شیث، علیه‌السّلام، در آن وقت پیغمبر بودند. کیامرث آدم بسیار صاحب‌جمال بود، چنان دانشمند بود که هیچ طرف نداشت».

پایان روایت:

«رویش به اصل قدیم سفید شد، به درگاه خدا شکر بسیار کرد از برای کفارت گناه خود، هفت خزینه زر به راه خدا نثار کرد، عدل و انصاف پیش گرفته به خدا واصیل شد و بر تخت کامرانی نشست، بدان کی نیکی و بدی جهان بسیار است».

انجامه:

«جعل الجنّة ثواب، به تصحیح تمام و تنقیح ما لا کلام، به اهتمام بندهٔ درگاه، سیّد نظام‌الدّین مزاری ولد میرجلال‌الدّین بن میرقیاس‌الدّین به تاریخ پانزدهم جمادی‌الأخیر سنهٔ ۱۳۰۴ در مطبع حیدری واقع بندرنجی به حلّیه و زیور طبع آراسته و پیراسته شده مقبول نظر شاه یقین ماهرین و ناظرین خردآیین گردید، بمنّه و کرمه.

شد به توفیق خدای لاینام / این کتابت روز پنج‌شنبه تمام، به امر ملیکول وهّاب. روزی که چرخ دامن عمرم ز جا کند / این خاک تیره بند ز بندم جدا کند؛ یا رب نگاهدار توییمان / لیکن خط من بخوانده بر من؛ خط در ورق دهر بماند چند سال / بیچاره نویسنده که در خاک رود».

۲-۲. نُسخ ترکی

۱-۲-۲. دست‌نویس کتابخانهٔ ملّی پاریس

در فهرست دست‌نوشته‌های ترکی کتابخانهٔ ملّی پاریس، مشخّصات نسخه‌ای از یک روایت داستانی با عنوان «*جمشیدنامه*» در ابعاد (۲۰٫۵ × ۳۱سم) به شمارهٔ (۹۸۸) ثبت شده است. بلوشه در معرّفی کوتاه خود از این نسخه آورده است:

«داستان افسانه‌ای جمشید که با گزاره‌های قالبی معمول در داستان‌های فارسی آغاز می‌شود و بر اساس مآخذ فارسی تألیف شده است. روایت ابتدا با داستان نوح و فرزندانش مطابق با تاریخ مغول نوشتهٔ رشیدالدّین فضل‌اللّه، ظفرنامهٔ شرف‌الدّین یزدی و دیگر کتب تاریخی آغاز شده است. این اثر [یعنی داستان] در دورهٔ متأخر نوشته شده است. نویسنده که بی‌سواد بوده، در میان فرزندان یافیض [بخوانید: یافث پسر نوح] از اودن زیب [بخوانید: اورنگ زیب پادشاه] هندوستان (۱۰۶۹ – ۱۱۱۹ق / ۱۶۵۹ – ۱۷۰۷م)، سلطان حسین‌میرزا ثمرقندی (کذا) [سلطان حسین‌میرزا هراتی، ۸۷۳ – ۹۱۱ق / ۱۴۶۸ – ۱۵۰۵م] و سبحان قلی‌خان بخارایی (۱۰۹۱ – ۱۱۱۴ق / ۱۶۸۰ – ۱۷۰۲م) نام برده است. این دست‌نویس به خطّ نستعلیق در ترکستان شرقی احتمالاً در سدهٔ هیجدهم میلادی، در

۱۸۸ برگ کتابت شده و مشخّصات کاتب و تاریخ کتابت در آن ذکر نشده است» (بلوشه، **۱۹۳۳**: ۱۲۰/۲).

هنگامی که دربارهٔ این دست‌نویس ترکی با حسین اسماعیلی گفت‌وگو کردم، ایشان اطلاعاتی را که حدود سی سال پیش بنابر نظرخواهی استاد محجوب گرد آورده بودند، در اختیار بنده گذاشتند که در پی، نصّ همان مطالب نقل می‌شود:

«و اما حکایت دست‌نوشتهٔ *جمشیدنامه* این است که من حدود بیست و چند سال پیش این نسخه را تورّقی کردم و فیشی از آن تهیّه کرده بودم تا این‌که زنده‌یاد محجوب وقتی به آمریکا رفته بود، همان‌طور که شما هم اشاره کردید سخت در تلاش بود که داستان جمشید جم را جایی پیدا کند، در نامه‌ای از من خواست که نسخه را به دقت بخوانم و مشخّصات آن را برایش بفرستم، من هم یک هفتهٔ تمام نسخه را خواندم:

متن به زبان ترکی شرقی، جغتایی، است و نسخه‌ای بدخط هم هست و غلط‌های املایی به وفور دارد. داستان در ترکستان شرقی تألیف شده و نام کاتب نیامده است، امّا در جایی از نسخه [گ ۱۱۷ ب] از قول ملّا محمد یولداش روایت شده است. من تمام این موارد را برای دکتر محجوب فرستادم و فشردهٔ داستان را نیز به شرح ذیل:

«داستانی است از جمشید، پادشاه ایران و دل‌باختگی‌اش به ملکه زیباحُسن که او را به سلسله نبردهایی با بهرام خطایی و پادشاهان توران و روم می‌کشاند و پای پهلوانانی چون شیرمست حبشی، قطران رومی، قاسم زرین‌قبا، بهمن پهلوان و قیطوس زنگی ... و عیارانی نظیر یاقوت عیار، شبرنگ عیار و بادرفتار و دیوانی به نام‌های التمش دیو، ساردم نرّه‌دیو، کیوان نرّه‌دیو، سگسان دیو و... در آن به میان می‌آید و جمشید آوارهٔ بیابانِ طلسمات، جزیرهٔ خاموشان، دریا و اقالیمی چون توران، ختا، روم، شام و قسطنطنیه می‌شود. جمشید با سیمرغ از عمارت سلیمان پیغمبر، طلسم شادی و غم دیدار کرده و پیوسته در عیش و قماربازی و جنگ و سختی به سر می‌برد و از طریق جام جهان‌نما و وزیران پُرحیله و با تدبیری چون سیامک و روشنک وزیر، پرده از رازهای پنهان برمی‌دارند. جمشید گه‌گاه هم در شُرُف غرق در دریاست و گاه در کوه و دشت، دور از خلق، گاه در غرب و گاه در شرق در جنگ است. قصّه ظاهراً از فارسی به ترکی برگردانده شده که باید در اواخر دورهٔ صفوی پرداخته شده باشد. متن از دو بخش (یا جلد) تشکیل شده و دارای اشعار سست فارسی هم هست».

۲-۲-۲. دست‌نویس دانشگاه لاند سوئد

زمانی که دکتر گانر جِیرینگ (۲۰۰۲ – ۱۹۰۷م)، دیپلمات و مردم‌شناس سوئدی، دورهٔ خدمت خود را در ترکستان شرقی، ایالت سین‌کیانگ امروزی چین، به سر می‌برد، مجموعه‌ای از ۵۶۰ دست‌نویس در موضوعات مختلف را جمع‌آوری کرد و امروز، همین مجموعه یکی از غنی‌ترین آرشیوهای نسخ خطّی ترکستان شرقی و سومین مجموعهٔ بزرگ حال حاضر دنیا محسوب می‌شود. دست‌نویس‌های این مجموعه مربوط به نواحی حاشیهٔ جهان اسلام و از شهرهایی مانند کاشغر و یرکند است که در امتداد جادّهٔ ابریشم واقع شده‌اند. جیرینگ این مجموعهٔ بی‌نظیر را که چند روایت ممتاز حماسی را هم شامل می‌شود، بعدها به دانشگاه لاند سوئد اهدا کرد.

در مجموعهٔ اهدایی جیرینگ در دانشگاه لاند، مشخّصات دست‌نویسی در یک جلد به ترکی اویغوری، تحت عنوان «*جمشیدنامه*» به شمارهٔ (Jarrimg Prov. 204) در ابعاد (۲۳ × ۳۳ سم) در ۱۴۷ برگ (۲۹۴ صفحه) ثبت شده است. این نسخه توسّط پدر روحانی، گوستاف آلفرت در کاشغر و در یکی از سال‌های دههٔ (۱۹۳۰م) به دست آمده و سپس، توسّط وی به گانر جرینگ معرّفی شده است. پیشتر دو تن این دست‌نویس را در سال‌های (۱۳۲۴ق) و (۱۳۲۶ق) خوانده‌اند و نام خود را به ترتیب در حاشیهٔ [گ ۶۳ ب] و [۱۰۱ ب] ذکر کرده‌اند که ما به دلیل فقدان ذکر این جزئیّات در کاتالوگ، از یادکرد آن بازماندیم.

جلد این دست‌نوشته از جنس تیماج قهوه‌ای سوخته فراهم آمده و فاقد تزئینات مرسوم است. متن روایت بر کاغذ خُتنی سفیدی کتابت شده است.

در معرّفی نسخه گفته شده:

روایتی داستانی که با ذکر نسب چهار پسر نوح آغاز شده و با ساختن جام جم ادامه می‌یابد. این نسخه بر اساس منبعی به زبان فارسی ترجمه و فراهم آمده است. نام اثر دو بار در [گ ۲ آ] نوشته شده است: «*جمشیدنامه*: کارنمایی‌های شاه جمشید». با این توضیحات می‌توان یقین کرد که این دست‌نویس، ترجمهٔ *جمشیدنامهٔ* فارسی است.

۳-۲-۲. دست‌نویس کتابخانهٔ فرهنگستان علوم روسیه

در جلد نخست فهرست دست‌نویس‌های فارسی- تاجیکی کتابخانهٔ فرهنگستان علوم روسیه، در کنار توصیف کوتاهی که از دست‌نویس فارسی «قصّهٔ جمشید جهانگیر» آمده، به ترجمهٔ ترکی همین روایت نیز به شمارهٔ (N_2 201) اشاره شده است (← آکیموشکین، ۱۹۶۴: ۴۱۸/۱)، امّا نگارنده نتوانست مطلب بیشتری در معرّفی نسخهٔ مذکور به دست آورد.

۴-۲-۲. دست‌نویس کتابخانهٔ شرق‌شناسی ابوریحان بیرونی ازبکستان

در مجموعهٔ برخطّ دست‌نویس‌های کتابخانهٔ شرق‌شناسی ابوریحان ازبکستان، مشخّصات دو نسخهٔ ترکی مرتبط با داستان جمشید ذکر شده که به ترتیب عبارت‌اند از:

دست‌نویس نخست با عنوان «*داستان پادشاه جمشید*» به شمارهٔ (۱۱۵۱۰/۵) ۱۴۵ برگ ۲۱ سطری دارد و در فاصلهٔ اوراق (۲۱۹ ب - ۷۴ ب) در ابعاد جلد (۲۹× ۴۷,۵ س) در هشتم ربیع‌الأوّل سال (۱۳۲۳ق) تحریر شده است.

آغاز روایت: «امّا راویان احد سیز حمد و ثنا و عدد سیز شُکر بی‌منتها اوّل حی توانا غه کیم قدرت کامله‌سی و حکمت شامله‌سی برله».

پایان روایت: «اما پادشاه افتین خلوتگاه کیریب فریدون‌شاه نی اوز اورنیده سلطنت تختیده برقرار قیلیب ملک املاک سرانجام تابتی».

دست‌نویس دوم، با عنوان «*قصّهٔ جمشید*» در ابعاد جلد (۱۱,۵ × ۲۵) به شمارهٔ (۶۱۴۳/۲) ۸۸ برگ ۱۳ سطری دارد و در فاصلهٔ اوراق (۸۹ ب - ۲ آ) در سال (۱۲۳۷ ق) تحریر شده است.

پایان روایت: «به صد حسرت و ندامت برله کتی بوفانی ... بو دنیا هر کیمغه بر داغ قویدی».

۳-۲. نُسخ اردو

در بخش چهارم کتابی با عنوان: *چهار مقالهٔ هندی*، مقالات متعدّدی به معرفی دست‌نویس‌های موجود در کتابخانهٔ عمومی خدابخش در شهر پتنای هندوستان پرداخته‌اند. در دومین مقالهٔ بخش مذکور، به قلم عبدالصّمدخان، نویسنده ذیل معرّفی دست‌نویسی از قصّهٔ منظوم جمجمه به زبان هندی، سرودهٔ شیخ فیض‌اللّه اَروی (۱۰۹۹ق)، فهرستی از عناوین چند نسخهٔ دیگر از داستان‌های مرتبط با جمشید ارائه کرده که خود آن‌ها را ندیده و تنها به فرض ارتباط احتمالی با موضوع پژوهش، بدین عناوین اشاره کرده است (← حسینی اشکوری، ۱۳۹۲: ۹۵-۹۶).

امّا در آن فهرست، عنوان دو دست‌نویس با موضوع روایت *جمشیدنامه* ارتباط مستقیم دارند و نگارنده حدس می‌زند که ترجمهٔ اردوی *جمشیدنامه* باشند، نه قصّهٔ جمجمه، و این دو نسخه عبارت‌اند از:

- دست‌نویس *قصّهٔ شاه‌جمشید و شاه روم*، از شیخ فتح‌اللّه سال ۱۳۵۳ق که نسخهٔ آن در کتابخانهٔ خدابخش پتنه موجود است.
- دست‌نویس قصّهٔ جم‌جاه که در سال ۱۶۲۴م در کتابخانهٔ مدارس تحریر شده است.

۴-۲. دیگر نسخ فارسی هم‌نام

پس از بررسی فهارس نسخ خطّی موجود، نشانی شماری از دست‌نویس‌های مشابه و بعضاً هم‌نام با روایت *جمشیدنامه* به دست آمد که هر چند گزارش برخی از آن‌ها ارتباطی با *جمشیدنامه* نداشت، ولی معرّفی آن‌ها نیز خالی از فایده نبوده و دست کم تنوّع و آبشخورهای پیدایش روایت‌های معطوف به شخصیّت جمشید را نشان می‌دهد.

۱-۴-۲. دست‌نویس‌های کتابخانهٔ فرهنگستان علوم روسیه

در فهرست نسخ فارسی کتابخانهٔ فرهنگستان علوم روسیه، مشخّصات مختصر نسخه‌ای با عنوان «داستان جمشید جهانگیر» به شمارهٔ «C 1585» ثبت شده است. این دست‌نوشته به سال ۱۲۴۰ق در ۱۴۸ برگ (۲۹۶ صفحه) فراهم آمده و کارشناس در توصیف این دست‌نویس آورده است: «داستان حماسی - جادویی با نثری ادبی دربارهٔ جمشید، پادشاه پارسیان» (← آکیموشکین، ۱۹۶۴: ۴۱۸/۱ ؛ منزوی، ۱۳۴۸: ۳۶۹۲/۵ ؛ آکیموشکین، ۱۳۷۵: ۳۲۷).

چون اوراق روایت به نظر نگارنده نرسید و از طرفی، فهرست هم به صورت مختصر و نامگوی فراهم آمده بود، نمی‌توان در مورد محتوای روایت و ارتباط آن با حماسهٔ *جمشیدنامه* نظر صریحی ارائه کرد، ولی حماسی – جادویی خواندن این دست‌نویس توسّط کارشناس فهرست و حضور جمشید پیشدادی به عنوان قهرمان در آن، می‌تواند تا حدود قابل ملاحظه‌ای مؤیّد ارتباط آن با *جمشیدنامه* باشد.

در همان فهرست (← آکیموشکین، ۱۹۶۴: ۸۸/۱)، مشخّصات دست‌نویس دیگری به شمارهٔ (B 1876) ثبت شده است که به ترتیب دو روایت فارسی تحت عنوان «تاریخ بیهقی» و «تاریخ پادشاه شدن جمشید بن طهمورث بن هوشنگ» را شامل می‌شود که روایت دوم با موضوع *جمشیدنامه* ارتباط نزدیکی دارد.

۲-۴-۲. دست‌نویس کتابخانهٔ شرق‌شناسی ابوریحان بیرونی تاشکند

در فهرست نامگوی نسخ خطّی مخزن حمید سلیمان کتابخانهٔ ابوریحان ازبکستان، مشخّصات دست‌نوشته‌ای با عنوان «*جمشیدنامه / قصّهٔ پادشاه جمشید*»، در ابعاد «۱۴ × ۲۵ سم»، به دو شمارهٔ «۳۴۱۰» و «۴۴۹۸» ثبت شده است. این نسخه مطابق تذکّر کارشناس داستانی فارسی به روش نقّالی است که به سال ۱۳۲۹ق در ۱۲۳ صفحه تحریر شده است (← موجانی، ۱۳۷۷: ۵۱۰ ؛ دانش‌پژوه، ۱۳۵۸: ۴۹/۹). با توجّه به تشابه عنوانی، سطرهای آغازین نسخه، تأخّر زمانی کتابت و نیز تعداد اوراق دست‌نویس مذکور، به احتمال بسیار، با روایت حاضر *جمشیدنامه* بی‌ارتباط نیست.

آغاز روایت: «داستان در پادشاهی نشستن هوشنگ. آورده‌اند که چون هوشنگ در وقت سلطنت خود ...».

پایان روایت: «شبی بود سیاهی به در رفت، تا بدان که کار کردار کار همین است. این بود قصّهٔ جمشید جهانگیر به اتمام رسید...».

۳-۴-۲. دست‌نویس کتابخانهٔ مطالعات آسیای مرکزی دانشگاه کشمیر

در فهرست دست‌نویس‌های کتابخانهٔ شعبهٔ تحقیق و اشاعت کشمیر، مشخّصات نسخه‌ای فارسی به خطّ نستعلیق، در یک جلد به ابعاد (۱۲×۲۱ سم)، تحت عنوان «ذکر جمشید»، به شمارهٔ «۱۲۴۲»، در ۱۴۰ برگ (۲۸۰ صفحه) ثبت شده که از آغاز و انجام افتادگی دارد. به نظر می‌رسد که این دست‌نوشتهٔ داستانی نیز، مطالب قابل توجّهی از زندگانی جمشید را ارائه کرده و بی‌ارتباط با روایت *جمشیدنامه* نیست.

۴-۴-۲. دست‌نویس کتابخانهٔ راجه محمودآباد لکهنو هند

در فهرست نسخ کتابخانهٔ راجه محمودآباد لکهنو، مشخصّات دست‌نویسی به زبان فارسی با عنوان «*جمشیدنامه*» به شمارهٔ (۴۴) ثبت شده و از محتوا و موضوع آن جزئیات بیشتری ارائه نشده است (← خواجه‌پیری، ۱۳۶۶: ۳۵۳).

۶-۴-۲. دست‌نویس کتابخانهٔ ملّی تاجیکستان

در فهرست دست‌نویس‌های انستیتوی شرق‌شناسی فرهنگستان علوم تاجیکستان، مشخّصات نسخه‌ای در یک جلد به شمارهٔ (۱۸۹۷) در ابعاد (۱۵ × ۲۴,۵ سم) ثبت شده است (← دانش‌پژوه، ۱۳۵۸: ۳/۹). در این مجلّد، سه دست‌نویس صحّافی شده است که متن یکی از آن‌ها تحت عنوان «حکایت شاه جمشید» به خطّ نستعلیق متوسّطی با عناوین شنگرف بر کاغذ خوقندی جلادار در یکی از سال‌های سدهٔ سیزدهم ق در ده برگ و در فاصلهٔ اوراق (گ ۴۷ ب – ۵۷ ب) کتابت شده است. جزئیّاتی از کامل بودن گزارش متن روایت و افتادگی اوراق آن در دست نیست، امّا کارشناس نسخه در معرّفی کوتاه و مفید خود آورده: «حکایتی از سرگذشت جمشید و پسرش خورشید و ملکه حورسرشت، دختر پادشاه ابراهیم» (← موجانی و علی‌مردان، ۱۳۷۶: ۳۳۴/۱). با توضیحات فوق به نظر می‌رسد که این دست‌نویس ارتباطی با *جمشیدنامهٔ* مورد نظر ما ندارد.

۷-۴-۲. دست‌نویس‌های کتابخانهٔ ملّی پاریس

در فهرست دست‌نویس‌های فارسی کتابخانهٔ پاریس، مشخّصات نسخه‌ای تحت عنوان «*جمشیدنامه*، قصّهٔ جمشید، کتاب جمشید و ناهید» به شمارهٔ «Supplément 1094» در ابعاد (۱۴ × ۲۱سم)

ثبت شده است. این داستان فارسی که بر اساس افسانه‌ای در *اوستا* فراهم آمده به خطّ نستعلیق هندی در ۱۲۲ برگ (۲۴۴ صفحه) تحریر شده است (← بلوشه، ۱۹۰۵: ۱۷۷/۱). این دست‌نویس به نظر نگارنده نرسیده، امّا با توجّه به عنوان، اساس اوستایی و خط هندی آن، می‌توان گمان برد که ارتباطی با *جمشیدنامهٔ* ما ندارد، هر چند که تعداد اوراق آن، حکایت از داستان نسبتاً مفصّلی دارد. باباصفری در توضیح کوتاهی از این داستان آورده است:

«داستانی عاشقانه به نثر فارسی، دربارهٔ عشق جمشید به ناهید که به *جمشیدنامه* نیز معروف می‌باشد. این کتاب را خیال احمدآبادی گجراتی (م ۱۱۷۳ق) نوشته است، به نظر می‌رسد که این داستان، یکی از داستان‌های کتاب بزرگ و معروف وی به نام *بوستان خیال* است» (باباصفری، ۱۳۹۲: ۱۰۸).

اگر نسخهٔ مورد نظر ما چنین داستانی باشد، با روایت مطوّلی روبه‌روییم که در خلال حکایات *بوستان خیال* نقل شده، و نسخهٔ مذکور بخشی از آن محسوب می‌شود. به همین خاطر، کارشناس کتابخانهٔ پاریس به جهت احتوای روایت بر نقل حکایت جمشید، دچار سردرگمی شده و تسامحاً آن را ذیل سه عنوان «*جمشیدنامه*، قصّهٔ جمشید، کتاب جمشید و ناهید» معرّفی کرده است.

پیش از این، در همان فهرست مشخّصات دست‌نویس دیگری، در یک مجلّد، متشکّل از نُه بخشِ متمایز عموماً منظوم و فصّه‌گون به خطّ نستعلیق در ۹۴ برگ (۱۸۸ صفحه)، به شمارهٔ (Supplément 1022)، در ابعاد (۱۵ × ۲۵ سم) ثبت شده است که بخش سوم آن تحت عنوان «قصّهٔ جمشیدشاه با دیوان» ۲۶ برگ دارد (← بلوشه،۱۹۰۵: ۱۷۵/۱-۱۷۶). احتمالاً شاعر، یا ناظم تمامی بخش‌ها، بر آیین زرتشت بوده، چون داستان‌ها به نحوی با اعتقادات ایشان ارتباط دارد. تصاویر اوراق این مجلّد به شمارهٔ (۹۱۴) در بایگانی فیلم‌های کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود و نگارنده پس از مطالعهٔ تصاویر مربوط به این نسخه، با داستانی نسبتاً ضعیف و به ادّعای شاعر، برگرفته از متون دینی زردستیان مواجه شد و اینک، ابیات آغازین آن:

دگر از دین یزدان گویم ایدر — به لطف آن بزرگ پاک رهبر
به نثر اندر نوشته دیدم این، دان — اگر باشد رضا و لطف یزدان
کنم نظمش که تا خلقان بدانند — انوشیروان به نوشیروان رسانند

نتیجه‌گیری

جمشیدنامه، با توجّه به نوع محتوا و گزارشی که از برههٔ ناشناختهٔ زندگانی جمشید پیشدادی عرضه کرده، روایت بی‌سابقه و منحصر به فردی محسوب می‌شود که برای مدّتی قریب به دو سده،

پژوهشی در معرّفی دست‌نویس‌های فارسی، ترکی و اردوی آن انجام نشده است. یکی از برآیندهای مهم گفتار حاضر، ارائهٔ گزارش نسخه‌شناسی روشمندی از این حماسهٔ ناشناخته بوده که می‌تواند برای دیگر تحقیقات بنیادی حماسی و اسطوره‌ای محلّ توجّه باشد. هر چند *جمشیدنامه* در میان ایرانیان به کلّی گمنام و ناشناخته باقی مانده، امّا شمار قابل توجّه دست‌نویس‌های فارسی و پراکندگی تراجم ترکی و اردوی *جمشیدنامه*، از شهرت این حماسه در آسیای میانه و نواحی ترکستان شرقی حکایت دارد و جستار کنونی تا حدودی فقر شناخت موجود از *جمشیدنامه* را جبران کرده است.

منابع و مآخذ

آکیموشکین، اد، ف و دیگران، (۱۳۷۵)، *فهرست نسخه‌های خطّی فارسی مؤسّسهٔ خاورشناسی فرهنگستان علوم روسیه*، ترجمهٔ عارف رمضان، تهران: مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی.

آموزگار، ژاله، (۱۳۸۶)، «جَم»، *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*، زیر نظر اسماعیل سعادت، ج ۲، چ ۱، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۵۴۸-۵۴۴.

باباصفری، علی‌اصغر ، (۱۳۹۲)، *فرهنگ داستان‌های عاشقانه در ادب فارسی*، چ ۱، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

بهرامی، عسگر ، (۱۳۹۴)، «جمشید»، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، ج ۲۲، چ ۱، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، صص ۴۴۵-۴۵۲.

جعفری قنواتی، محمّد ، (۱۳۹۴)، «جمشید در روایت‌های شفاهی»، *دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران*، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، ج ۳، چ ۱، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، صص ۱۹۶-۱۹۸.

حسینی اشکوری، سیّد صادق، (۱۳۹۲)، *چهار مقالهٔ هندی*، چ ۱، قم: مجمع ذخائر اسلامی و موسسه تاریخ علم و فرهنگ.

خواجه‌پیری، مهدی و همکاران، (۱۳۶۶)، *فهرست نسخه‌های خطّی کتابخانهٔ راجه محمودآباد لکهنو*، چ ۱، دهلی نو: مرکز تحقیقات زبان فارسی در هند، خانهٔ فرهنگ جمهوری اسلامی ایران.

دانش‌پژوه، منوچهر، (۱۳۵۷)، *فهرست نسخه‌های خطّی کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران*، ج ۱۶، تهران: دانشگاه تهران.

---------- ، (۱۳۵۸)، *نشریهٔ نسخه‌های خطّی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران*، د ۹، تهران: دانشگاه تهران.

۱) سرکاراتی، بهمن، (۱۳۹۳)، «جمشید»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، زیر نظر غلامعلی حدّاد عادل، ج ۱۰، چ ۱، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی، صص ۶۷۲-۶۷۶.

کرم‌رضایی، پریسا، (۱۳۸۷)، «کتابت نسخه برای چاپ سنگی، از مجموعهٔ کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران»، *نامهٔ بهارستان*، س ۸ و ۹، دفتر ۱۳ و ۱۴، صص ۵۱۳-۵۱۸.

گشتاسپ، فرزانه، (۱۳۹۴)، «جمشید»، *دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران*، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، ج ۳، چ ۱، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، صص ۱۹۲-۱۹۶.

محجوب، محمّدجعفر،(۱۳۶۲)، «*بوستان خیال*: درازترین داستان عامّیانهٔ فارسی»، *ایران‌نامه*، س ۲، ش ۱، صص ۲۲۰-۲۴۵.

---------- ،(۱۳۶۴)، «*بوستان خیال*: درازترین داستان عامّیانهٔ فارسی»، *ایران‌نامه*، س ۳، ش ۳، صص ۳۵۰-۳۷۷.

---------- ،(۱۳۸۷)، *ادبیّات عامیانهٔ ایران*، به کوشش حسن ذوالفقاری، چ ۴، تهران: چشمه.

منزوی، احمد، (۱۳۴۸)، *فهرست نسخه‌های خطّی فارسی*، ج ۵، تهران:مؤسسّهٔ فرهنگی منطقه‌ای.

---------- ، (۱۳۷۴)، *فهرست‌وارهٔ کتاب‌های فارسی*، ج ۱، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

موجانی، سیّد علی و امر یزدان علی مردان ،(۱۳۷۶)، *فهرست نسخ خطّی فارسی انستیتوی آثار خطّی تاجیکستان*، ۲ ج، چ ۱، تهران: مرکز مطالعات آسیای مرکزی و قفقاز وزارت امور خارجه.

موجانی، سیّد علی ،(۱۳۷۷)، *فهرست نامگوی نسخ خطّی مخزن ابوریحان* (انستیتوی شرق‌شناسی ابوریحان بیرونی)، چ ۱، قم: کتابخانهٔ آیت‌اللّه مرعشی.

مول، ژول ،(۱۳۵۴)، *دیباچهٔ شاهنامه*، ترجمهٔ جهانگیر افکاری، چ ۲، تهران: کتاب‌های جیبی.

یاحقّی، محمّدجعفر ، (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیّات فارسی*، چ ۱، تهران: فرهنگ معاصر.

Акимушкин О. Ф, И другие .(1964). *Персидские и таджикские рукописи Института народов Азии АН СССР* (Краткий алфавитный каталог). Часть I / Под редакцией Н.Д.Миклухо-Маклая. М.: Наука, ГРВЛ.

Blochet, Edgar .(1905). *Catalogue des manuscrits persans de la Bibliotheque nationale*, Tome I, Nos 1-720, Paris: Bibliothèque Nationale.

---------- .(1933). *Catalogue des Manuscrits Turcs, Tome II, Supplément* 573-1419, Paris: Bibliothèque Nationale.

Oktor skjærvø, Prods .(2012). «Myth of Jamšid», *Encyclopædia Iranica*, Vol. XIV, Fasc. 5, pp. 501-522.

Omidsalar, Mahmoud .(2008). «Jamšid in Persian literature», *Encyclopædia Iranica*, Vol. XIV, Fasc. 5, pp. 522-528.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحهٔ اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

بررسی پارادوکس و کارکردهای آن در بیان تجربهٔ وحدت وجود در شعر عهد تیموری

حمید طاهری[۱]، رمضان تفسیری[۲]

[۱]دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، دانشکدهٔ ادبیات،گروه زبان وادب فارسی (نویسندهٔ مسئول)

[۲]دانشجوی دکترای ادبیات عرفانی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی

چکیده

عرفا برای تبیین اندیشه‌ها و تجارب عرفانی به دیگران و اقناع مخاطبان، از ظرفیت‌های هنری زبان در قالب بیان پارادوکسی و متناقض‌نمایی بهره می برند؛ همچنین آنان تجارب عرفانی خود را فراتر از حدّ تقریر و توصیف می‌دانند و عده‌ای نیز بیان و توصیف آن را حتی ناممکن می‌شمارند. این حقایق و معارف بنا به احوال سالک، بسیار متفاوت و متغیر هستند؛ آن‌چه هست این‌که چرا بازتاب این موارد در ساخت زبان متعارف ومعیار به‌راحتی امکان‌پذیر نیست و اصولاً چرا پس از بازتاب زبانی آن‌ها، گزاره‌های حاصل، غیرقابل‌درک به‌نظر می‌رسند و درنگاه نخست، گاه متناقض و خلاف عادت جلوه می‌کنند؟ شعر عرفانی عهد تیموری، یکی از شعرهای خاص در ادوار گذشته به شمار می رود؛ چراکه در گسترش و رونق بخشیدن عرفان تعلیمی نقش بارز داشته؛ اما متأسفانه جلوه‌ها، گونه‌های زبان و ابزار بیان آن، کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. این پژوهش، کارکرد پارادوکس را به‌عنوان یک ابزار بیانی وگونهٔ زبانی در شعرعرفانی تبیین می‌کند و نقش آن را در بازخوانی تجربه وحدت وجود در این عصر و خطه از گسترهٔ زبان فارسی، برجسته می‌سازد. دست‌اورد این تحقیق، این است که متناقض‌نما، با توجه به هویت تجربهٔ وحدت وجود و شرایط گوینده و مخاطب جامعه عهد تیموری، یکی از هنری‌ترین و مناسب‌ترین شیوه‌های بیان هنرمندانه و عارفانه است. این تحقیق به شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی و بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی متن صورت گرفته است.

واژه‌های کلیدی: پارادوکس، تجربه وحدت وجود، بیان‌ناپذیری، شعر عرفانی، دورهٔ تیموری.

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

[1]E-mail: taheri_x135@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: طاهری، حمید، تفسیری، رمضان، (۱۴۰۱)، بررسی پارادوکس یا متناقض‌نما و کارکردهای آن در بیان تجربهٔ وحدت وجود در شعر عهد تیموری، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.44925.3040

مقدمه

یکی از مباحث مهم عرفانی، چیستی زبان عرفان است؛ این که چرا عارفان نمی توانند تجربه ها ودریافت‌های شخصی خود را در قالب زبان معمول و معیار بیان دارند؛ این که یافته‌های عرفانی بیان ناپذیرند، گزاره‌ای است مورد قبول عموم عرفا وصوفیه وچندین نظریه در این باره مطرح است؛ همچون نظریهٔ احساسات، کوری معنوی، دشواری بیان، تنزیه و سلب، نظریه مجاز و نظریهٔ متناقض‌نما بودن تجربه های عرفانی و ...

نظریه متناقض‌نما بودن تجربه‌های عرفانی نظریه‌ای است متعلق به استیس که در این مقاله با تکیه برآن می‌خواهیم از این تجربه‌های عرفانی در شعر عهد تیموری؛ با تأکید بر *هفت اورنگ* جامی سخن بگوییم. عارف وقتی در جهان واقع ومنطقی سیر می‌کند، از زبان معیار ومتعارف بهره می‌جوید ومفاهیم روزمره را بیان می دارد؛ اما آنجا که لحظاتی از حیات خود را درجهان بی‌زمان و بی‌مکان طی می‌کند، از منطق زبان پیشین برای بیان دریافت‌های خود استفاده می‌کند؛ درحالی که منطق زبان پیشین در این جهان هیچ گونه نفوذی ندارد، آن کلمات را بر زبان جاری می‌کند؛ ولی متناقض می‌گوید و این تناقض را این‌گونه توجیه می‌کند که شاید اشکالی در زبان او هست و در نهایت به باور می‌رسد که تجربه‌اش قابل‌بیان نیست. زبان او درست و ساخت زبان او کاملاً منطقی و نظام‌مند است؛ اما تجربه‌اش متناقض‌نماست. زبان تجربه را درست بیان می‌کند (رک: فعالی، ۱۳۸۱: ۶۴).

زمانی که از متناقض‌نما، سخن به میان می‌آید، نخستین چیزی که به ذهن خطور می‌کند، این است که متناقض‌نما یک ترفند زبانی و شگرد بلاغی است؛ درصورتی قابل‌که پایه و اساس متناقض‌نماها، مفاهیم هستند نه واژگان. به دیگر بیان، تناقض موجود در پارادوکس دو خاستگاه دارد: یکی طرز بینش گویندهٔ آن و دیگری تجربهٔ زیستهٔ وی. متناقض‌نما حوزهٔ وسیع‌تر از یک کلمه و آرایهٔ بلاغی است که می‌تواند حوزهٔ تجارب عرفانی و عالم اندیشهٔشاعر و یا عارف را به تصویر بکشد. دلیل زیبایی متناقض‌نما و مبنای جمال‌شناسی آن، این است که در تعابیر پارادوکسی منطق و ادراک مخاطب در برابر مجموعه‌ای از تناقضات قرار می‌گیرد که در پیشگاه عقل پذیرفته نیستند؛ از یک‌سو عقل و منطق، آشتی دو امر متضاد را نفی می‌کند و از دیگر سو احساس و عاطفه آن را می‌پذیرد و این اوج لذت جمال شناسانه است.

این مقاله در پی پاسخ به این سؤال است که چه ویژگی‌هایی در پارادوکس و تصاویر متناقض‌نما وجود دارد که عارفان و صوفیان به وفور از آن استفاده می‌کنند؛ یا به‌تعبیری، چه دلایلی وجود دارد که این ابزاربیان تا این حد مطمح نظر عرفا در ادوار مختلف؛ به‌خصوص در شعر عرفانی دورهٔ تیموری قرار گرفته است؟

زبان، ترجمان عقل آدمی و تجلّی‌گاه اندیشه‌هاست. هر اندیشه‌ای برای بیان، نیازمند زبان است. ماهیت فرامنطقی، غیر عقلانی و تجارب شهودی عرفانی از یک سو و محدودیت حوزهٔ کارایی زبان از سوی دیگر، باعث شده است که در ادبیات عرفانی همهٔ اعصار، در بیان تجارب و حقایق و دریافت‌های عرفانی، شگردهایی اتخاذ شود که به کمک آن‌ها چهرهٔ نادیدنی و بیان‌ناشدنی حقیقت با رعایت جوانب هنری به‌گونه‌ای رازآلود نشان داده شود. عرفان را باید مکتب ناسازوارگی دانست؛ چراکه در عرفان و بیان عارفانه، تجربه‌ها در فضایی رخ می‌دهد که آنچه به دیده در می‌آید، به بیان درنمی‌آید.

نگارندگان مقالهٔ حاضر بر این باورند که تصاویر پارادوکسی، از نظر محتوا و فرم دارای ابهام‌اند و این خصیصه با نظام و معیارهای اندیشگانی تجارب عارفانه و کشف و شهود، تناسب و همخوانی دارد.

فرضیهٔ پژوهش حاضر این است که در عالم شعر، تجارب عرفانی محصول ورود به سمت و سوی جهانی فراتر از عادت‌ها و مدخلی است برای گام نهادن به‌دنیایی که هستی و اشیا در آن با هنجارهای عادی زبان، به بیان در نمی‌آیند و پاردکس یا متناقض‌نما هم همین را تأکید دارد و به نظر می‌رسد استفاده از متناقض‌نما برای بیان حقایق جهان ناخودآگاه در کلام صوفیه و عرفا، جهت کتمان اسرار است. ناکارآمدی و نقصان زبان و عاطفی دانستن تجربهٔ دینی، فرضیه‌ای است که به‌کمک آن می‌توان ثابت کرد که عارفان با استفاده از پارادوکس‌های معنایی، در پی کتمان و پوشاندن حقایقی هستند که ماهیت عقلانی ندارند.

روش تحقیق

این پژوهش با رویکرد مبانی نظری موضوع به روش توصیفی- تحلیلی و در قالب پژوهش کمّی و شیوهٔ گردآوری اطّلاعات کتابخانه‌ای انجام یافته است.

پیشینهٔ پژوهش

موضوع رابطهٔ تجربه‌های عرفانی با زبان در بسیاری از پژوهش‌های معاصر مانند *رمز وداستان‌های رمزی درادب فارسی* پورنامداریان، *ارزش میراث صوفیه* زرین‌کوب، *عرفان و فلسفهٔ* استیس، *زبان*

عرفان علیرضا فولادی و *زبان تصوف* سعید برومند، مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. یکی از کتبی که به بحث مفصل در بارهٔ پارادوکس پرداخته است، کتاب *متناقض‌نمایی درشعر فارسی* نوشته امیر چناری است؛ البته این نویسنده پیشتر مقاله با عنوان مشابه این کتاب درسال ۱۳۷۴ تحت عنوان «متناقض‌نمایی درادبیات فارسی» نوشته بودند ومقاله‌ای بسیار مختصر و موجز بود و در مجله *کیان* شماره ۲۷ به چاپ رسانده بودند. به‌جز این کتاب می‌توان به مقالات دیگری اشاره نمود که تا حدودی به موضوع مورد بررسی این جستار مرتبط است؛ نخست ولی‌زاده و لاجوردی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «تأویل عرفانی متون مقدس و رابطهٔ آن با بیان متناقض‌نما» به موضوع تأویلات عرفانی و کیفیت بیان آن‌ها و ره‌یافت مناسب جهت درک آن‌ها پرداخته‌اند. در مقالات یاد شده، بیشترکیفیت و نوع ارتباط «شطح» به‌عنوان یکی از ابزار بیان تجربهٔ عرفانی با مقولهٔ زبان مورد بررسی قرار گرفته است. مقالهٔ «نقد نظریهٔ متناقض‌نمایی تجارب عرفانیِ استیس در عرفان اسلامی با تأکید بر آرای ابن عربی» از یحیی کبیر (۱۳۸۸)؛ در این مقاله، مسئلهٔ غیر عقلانی بودن عرفان که استیس در کتاب «عرفان و فلسفه» مطرح نموده و مسئلهٔ متناقض‌نمایی و وحدت اضداد در ساحت هستی مطلق، مورد بررسی و نقد قرار گرفته است.

مقالهٔ دیگر از امیر بانو کریمی (۱۳۸۵) با عنوان «تجربهٔ عرفانی و بیان پارادوکسی» است که نویسنده در آن به حوزهٔ زبان و ناکارآمدی آن در بیان تجارب عرفانی و خصوصیت ذاتی این نوع از تجارب پرداخته است؛ اما آن‌چه نگارندگان در این جُستار در پی آنند، اصل و ماهیت تجارب عرفانی بیان شده در متون منظوم عرفانی عهد تیموری و زبان بیان این تجارب با ابزار بیانی پارادوکس است. این پژوهش هم از نظر زاویهٔ دید و هم از نظر جامعه آماری (متون عرفانی حوزهٔ هرات) از دیگر پژوهش‌ها متفاوت و جدید است.

چهارچوب نظری بحث

با استناد بر مقدمات و مبانی ذکرشده به‌جاست از اصطلاح زبان اشارت در کنار زبان عرفان نیز بهره بگیریم؛ حقیقت و معنایی که اصطلاح *اشارت* در ذهن مخاطب ایجادمی‌کند، آن است که *اشارت* زبانی قراردادی بین صوفیان است. زبان اشارت، مجموعهٔ ابزار و تکنیک‌هایی است که عارف و صوفی به کمک آن، حقایق معرفتی و کشف و شهودهای خود را از آن باب که در زبان عبارت نمی‌گنجند، بیان می‌کند. در کتب تعلیمی عرفان، تعاریف زیاد و نزدیک به هم از اشارت آمده است؛ «در اشارت سر سخن با خواص است: اشارت به علم، کار صالحان است و اشارت

به‌حقیقت، عمل مریدان و اشارت به حق، فعل مشایخ و مردان و اشاره به نفی، کارعارفان» (باباطاهر،۱۳۹۷: ۷۵) اهل معرفت، اشارت را به‌خوبی می‌فهمند «ناچار موحّدین و اهل حقایق در مسائلی مانند مسئلهٔ توحید و بیان آن، از آنجاکه عبارات و جملات در مقام توضیح نارسایند، به اشارتی... بسنده کرده‌اند» (سیدحیدرآملی، ۷۵:۱۳۶۷) بنا بر تفاوت‌ها و دسته‌بندی‌های علوم، زبان هر علم با علم دیگر فرق دارد. زبان عرفان را زبان «اشارت» یا «رمزی» و زبان علم را زبان عبارت می‌گویند. زبان عبارت «زبانی است روشن و مبتنی بر دانش‌های اکتسابی که عارف، غالب بر احوال یا هدف تعلیم علوم و آداب عرفانی به مبتدیان و آموزندگان و عوام به کار می‌گیرد و زبان اشارت، زبانی است پوشیده، رمزگونه و مبتنی بر مواهب و احوال که عارف در حال هوشیاری یا غلبهٔ احوال باهدف بیان حال و انتقال مواجید یا کتمان سرّ برای سطوح مختلفی از مخاطبان به کار می‌گیرد» (میرباقری‌فرد و محمدی،۱۳۹۴: ۱۹۸). به قول احمد غزالی «اگرچه حدیث عشق در حروف نیاید و در کلمه نگنجد؛ زیرا که آن معانی ابکار است که دست حیطهٔ حروف به دامن خدر آن ابکار نرسد و لیکن عبارت در این حدیث اشارت است به معانی متفاوت» (غزالی،۱۳۵۹: ۱).

هر عبارت خود نشان آلتی‌است حال چون دست و عبارت آلتی‌است
آلتی زرگر به دست کفش‌گر همچو دانه، کشت‌کرده ریگ‌در
(مولوی، ۱۳۹۵: ۱۸۲)

زبان اشارت را کسی می فهمد و درمی‌یابد که به آن احوال نزول کرده باشد و به آن مقام ها فرود آمده باشد؛ یعنی چون این مشاهدات و مکاشفات حقایق به عبارت درنیاید، او را به منازلات و مواجید توان شناخت و هرکس را که از این مواجید و منازلات بهره نیست، اگر او را به آن اشارت کنند و یا پیش او عبارت کنند، درنیابد (رک: مستملی بخاری،۶:۱۳۶۵-۵، ج۳).

عارف از زبان اشارت همیشه با یک هدف و قصد استفاده نمی‌کند؛ به تعبیری بهتر، زبان اشارت همیشه نقطهٔ مقابل زبان عبارت نیست؛ زبانی نیست که از عهدهٔ بیان تجربه‌های خاص عرفانی، دریافت‌های ناب شهودی و مسائل صرفاً عقلانی دیریاب دربیاید؛ بلکه گاهی به عکس، زبان اشارت برای مبهم ساختن مباحث و معانی و دریافت‌های حالی عارف است؛ گاهی عارف از ترس و وحشت دیگران به‌ناچار از زبان اشارت یا زبان عرفانی سمبولیک، متناقض‌نما و تمثیلی استفاده می‌کند؛ چه بسا افشای سری از اسرار، سبب گرفتاری‌ها و گیر و دارهای بسیار شود؛ چنان

که برای حلاج، عین القضات و سهروردی و ده‌ها صوفی کامل دیگر شد و چه بسا سبب گمراهی و بیراهی دیگران گردد. به قول مولانا:

ز انـدرونم صـد خمـوش خـوش نفـس　　دسـت بـر لـب مـی‌زنـد یعنـی کـه بـس
خامشـی بحراسـت و گفـتن همچـو جـو　　بحـر مـی‌جویـد تـرا جـو را مجـو
از اشـارت‌هـای دریـا سـر متـاب　　خـتم کـن والله اعلـم بالصـواب

(نیکلسون، ۱۳۹۵: ۳۹۹، ج۴)

زبان صوفیان و عارفان، زادهٔ درهم‌تنیدگی میان تجربهٔ زمانی و برداشت‌های قرآنی است که آرام‌آرام از یکدیگر جدا و از استقلال برخوردار گشتند. آن‌چه صوفیه را از متکلمان و فلاسفهٔ اسلامی متمایز می‌کند، تفاوت کیفیّت نگاه آنان و رفتارشان با مسئلهٔ زبان است؛ «زبان وسیله نیست، بلکه تمامیت اندیشه است که مرحلهٔ کمال خود را در زبان می‌یابد»(راسل، ۱۳۷۵: ۶۷). این تحوّل بیشتر در سنت دوم با اندیشه‌های ابن عربی روی نموده است؛ زیرا وی همان‌گونه که در دریافت‌ها و تجارب عرفانی تبحّر داشت، در ساخت و ایجاد نواوری‌های زبانی نیز مهارت خاص داشت. یکی از ویژگی‌های زبانی ابن عربی و ... در بیان موضوع وحدت وجود، زبان «متناقض‌نما» و به تعبیری دیگر «شطح‌آمیز» است؛ چون به باور ابن عربی ... بعضی از دریافت‌های عرفانی، با قواعد زبان عرف همخوانی ندارد. پیام این دریافت‌ها دیریاب و واژگان اصلی آن چندپهلو است (کاکایی، ۱۳۸۵: ۴۱۶). «زبان» چیزی جز «اندیشه» نیست. برای عارف تمام ماجرای عرفانی، متوجّه حضوری است که زبان قدرت خود را از درون آن می‌گیرد. از این‌رو صوفی سخنی به گزافه نمی‌گوید؛ کلمات را یارای بیان تفحّصات روحانی خود نمی‌داند؛ بلکه «سخن می‌گوید تا این حضور را بیان کند؛ زیرا بر این اعتقاد است که منطبق نبودن سخن با واقعیت، باریک‌ترین و بدترین شکل بت‌پرستی است»(نویا، ۱۳۷۳: ۲۰). از این‌رو صوفی به هر شیوه‌ای و با هر لفظی حتی شطح و طامات و تناقض سخن می‌گوید؛ امّا هدفش «نگفتن» و «فاش نکردن» است. آن‌چه صوفی و عارف به کمک بیان متناقض و رازآلود می‌گویند، تجربهٔ تزکیهٔ کامل است که زبان را با کمک آن به نقش اولیه خود؛ یعنی ثبت حقایق باز می‌گردانند. بنا به نظر صوفیهٔ راستین، منطبق نبودن سخن بر واقعیت، بدترین شکل بت‌پرستی است؛ چراکه هر عاملی که سخن یا هر چیز دیگر را از واقعیت دور کند، غیر حقیقی است و هر چیزی جز حقیقت، بت است.

همراه با تطور تاریخ و مبانی فکری، سیاسی و اجتماعی و فرهنگی در دوره‌های مختلف، زبان عرفان تحول و دگرگونی یافته، متناسب با شرایط هر دوره، ویژگی‌های تازه‌ای پیدامی‌کند. زمینه‌ها

و بافت‌های برون متنی تولید و ایجاد آثار خلاقه ادبی در دوره ها واعصار وحتی اقالیم و جغرافیا، مختلف و متفاوت است. اوضاع و احوال فرهنگی، سیاسی و اجتماعی و دینی اقتضای زبان عرفانی خاص دارد؛ تمثیل گونه‌ای از زبان عرفان است که با رمز و متناقض‌نما تفاوت دارد؛ لذا شاعران و نویسندگان دوره‌ها وجغرافیا و اقلیم های متفاوت در نوع و میزان به کارگیری زبان عرفانی با یکدیگر تفاوت دارند و از این واقعیت غفلت نکنیم که نوع تجربهٔ زیستهٔ عارف و صوفی نیز در تعیین نوع زبان عرفانی نقش مؤثر و مستقیم دارد. در دورهٔ مورد مطالعهٔ ما و جامعه آماری تعیین شده در این تحقیق، شاعران و عارفان، بیش از همه به تمثیل و متناقض‌نما از میان انواع شگردهای زبان عرفان گرایش دارند.

۱- متناقض‌نما، اقسام و کارکردها ی آن

متناقض‌نما یا پارادوکس «paradox» برگرفته از paradoxun در لاتین است که منشأ آن واژه یونانی paradoxon مرکب از para به‌معنای مقابل و doxa به‌معنای عقیده و نظر است (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۵۷). در کتاب «متناقض‌نمایی در شعر فارسی» معانی مختلف پارادوکس از فرهنگ آکسفورد نقل شده است. «متناقض‌نما در اصل کمابیش عقیده‌ای بود که با عقیده عموم تضاد داشت. در حدود اواسط قرن شانزدهم میلادی، این کلمه معنایی مقبولِ نظر همگان یافت و آن این است؛ عبارتی ظاهراً متناقض با خود- حتی مهمل- که در دقیق‌ترین برداشت، به‌نظر می‌رسد شامل حقیقتی است که دو امر متضاد را جمع کند. اساساً دو نوع متناقض‌نما می‌توان مشخص کرد الف) خاص یا موضعی ب) عام یا ساختاری» (چناری، ۱۳۷۷: ۵۲- ۵۵).

پارادوکس دراصطلاح دارای تعاریف مختلفی است. در فلسفه به قول «خارق اجماع» پارادوکس گفته می‌شود (محمودیان، ۱۳۸۸: ۵). در منطق عبارت یا قضیه‌ای است که از یک مقدمهٔ قابل‌قبول تشکیل می‌شود و علی‌رغم آن که عقلانی به نظر می‌رسد، به نتیجه‌ای نادرست و منطقاً غیرقابل‌قبول با خود منجر می‌شود (همان). در اصطلاح عرفا و صوفیه، نوعی کلام متناقض را که صوفیان به هنگام وجد و حال، بیرون شرع گویند، پارادوکس می‌باشد (داد، ۱۳۸۵: ۱۶۷).

در زبان فارسی، پارادوکس یکی از انواع آشنایی‌زدایی هنری و از جمله شگردهای فن بدیع است. در این تصویر ادبی، دو امر خلاف منطق با هم اجتماع می‌کنند؛ دو امری که در عین متناقض بودن، حاصل آن تناقض ندارد. «تصویر پارادوکسی، تعبیراتی است که به‌لحاظ منطقی، تناقضی در ترکیب آن‌ها نهفته است ولی اگر در منطق عیب است، در هنر در اوج تعالی است»

(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۰). متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی صرفاً یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی و زیبایی آفرینی زبانی است و به مضمون و مفاهیم متناقض ربطی ندارد؛ یعنی در معنی، تناقض وجود ندارد؛ اما در آن الفاظی هست که در یک معنی با هم تناقض دارند و در معنی دیگر متناقض نیستند (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۶: ۲۸۴). این شیوه یکی از ترفندهای برجسته و شگفت‌انگیز ادبی است. کلامی است که متناقض به نظر می‌رسد و این تناقض ذهن را به کنجکاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، وادار می‌نماید (همان: ۲۷۱). می‌توان برای پارادوکس از جهت نوع، دو سویه قائل شد:

الف) پارادوکس زبانی: آن است که در آن یک عنصر زبانی به‌نقض عنصر زبانی دیگر بپردازد.

ب) پارادوکس منطقی آن است که در آن سخن گوینده در حکم یک قضیه فرض شود و یک بخش از آن قضیه، از سوی بخش دیگر آن قضیه، منطقاً نقض گردد.

ج) پارادوکس خیالی آن است که در علم بدیع از آن سخن می‌گوییم و تصویر بلاغی را ایجاد می‌کند.

د) پارادوکس روایی یا باشگونه‌گویی که اغلب زیر مجموعهٔ «خلاف آمد» دانسته شده است. «خلاف آمد چیزی جز تناقض فعل با عرف نیست؛ خواه آن فعل یک گفتمان باشد و خواه یک رویداد». باشگونه در بدیع سنتی «طرد و عکس» خوانده می‌شود (رک: فولادی، ۱۳۹۱: ۲۳۴-۲۳۵).

عموماً ناقدان برای بررسی متناقض‌نما تقسیم‌بندی دیگری را نیز لحاظ می‌کنند و آن را به دو نوع «متناقض‌نمای ترکیبی» و «متناقض‌نمای معنایی- محتوایی» تقسیم می‌نمایند. در پارادوکس ترکیبی، دو رویهٔ یک ترکیب به لحاظ مفهومی یکدیگر را نقض می‌کنند. این نوع پارادوکس به صورت ترکیب وصفی، اضافی، اسم مرکب، صفت مرکب و دو صفت جلوه می‌کند؛ مثل ترکیب‌های «خراب‌آباد»، «سلطنت فقر»، «جمع پریشان». پارادوکس‌های معنایی؛ یعنی سخن ما از نظر معنایی دارای پارادوکس است، اما پارادوکس به‌صورت ترکیبی نیست؛ یعنی متناقض‌نما در اسناد (میان مسند و مسندالیه)، در رابطهٔ فعل با متعلقات خود مانند مفعول، متمم، قید و ... نمود می‌یابد (ر.ک چناری، ۱۳۷۷: ۱۳۰). پارادوکس محتوایی کلامی است که در ورای ظاهر متناقض و محملش، حقیقتی مخالف با آن ظاهر نهفته است؛ از این‌رو ارائهٔ این واقعیت‌ها چون با منطق

عادی و باورهای عرفی و عقلی و شرعی منافات دارد، در وهلهٔ اول متناقض به‌نظر می‌رسد (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۶: ۲۷۴- ۲۷۱). این تناقض و ناسازواری چنان شگفت‌انگیز است که ذهن را به کنجکاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، وا می‌دارد و از راه تفسیر و تأویل می‌توان به آن حقیقت دست یافت. در متناقض‌نمای محتوایی، کار شاعر یا نویسنده درک واقعیت‌ها و حقایق پنهان از ورای ظاهر کلمات است که عرفا از این نوع متناقض‌نما در بیان دریافت‌های ماورائی خود استفاده می‌کنند.

پارادوکس به‌لحاظ کارکردهای زیبایی‌شناختی، وظایف و نقش‌های گوناگونی را ایفا می‌کند؛ از جمله موجب آشنایی‌زدایی، برجسته شدن معنی، ایجاز، دو بعدی شدن و ابهام معنایی می‌گردد. با بهره‌گیری از پارادوکس، زبان عادی و فرسوده به کلامی شگفت‌انگیز و غریب تبدیل می‌شود و زبان برجستگی می‌یابد. دراین صورت نه‌تنها لفظ، بلکه معنا نیز کاملاً اعتلا می‌یابد. پارادوکس به سبب ایجازی که در محتوایی خود دارد، کثرت معنا را شامل می‌شود و زبان چند بُعدی می‌سازد و ابهام بیشتری ایجاد می‌کند و به سبب این ابهام، ذهن به تکاپو و جست و جو می‌افتد و با تلاش به راز و رمز سخن متناقض پی می‌برد و التذاذ ادبی بیشتری می‌یابد (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۹: ۹۸- ۹۷). به کمک این شیوه، مضمون ادعایی (کذب) خلق می‌شود و با گریز از منطق حاکم بر هستی به آفرینش جهان دیگر دست می‌یابد؛ یعنی همان جهان مطلوب و تخیّلی که در قلمرو نظام علیت، امکان وجود آن میسر نمی‌باشد (دیچز، ۱۳۷۵: ۲۵۶). متناقض‌نما سرشار از درک و ابهام است و به‌همین دلیل، جریان خودکار ادراک را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد؛ عقل از آن می‌گریزد و تجربه‌ای تازه به دست می‌آید که جز از راه تأویل و تفسیر قابل‌درک نیست.

۲- تجربهٔ عرفانی

ادراک و تجربه‌ای را که در تقابل با ادراکات عقلی قرار می‌گیرد، می‌توان از مقولهٔ تجربهٔ دینی و عرفانی دانست. تجربهٔ عرفانی که گاه تلویحاً با تجربهٔ دینی یکی فرض می‌شود، در شکل نوعی احساس اتحاد با خداوند نمودار می‌شود که در طی آن، صاحب تجربه، به هیچ وجه به خویشتن خویش و ادراک خود آگاهی ندارد. عارف واقعی و حتی هر فرد مؤمن و معتقد از ذوقی ویژه برای نوعی خاص از دیدن و تفسیر کردن امور و پدیده‌ها برخوردار است که از آن به عنوان ویژگی خاص و برتر گروهی از انسان‌ها یاد کرده‌اند (لویزی، ۱۳۸۶: ۲۴۵). تجربهٔ شهودی به این معناست که حقیقت و ماهیت امری در ورای استدلال و عقل برای انسان کشف شود. غزالی این

نوع تجربه و برتری آن را نسبت به سایر ادراکات، به «ذوق» نسبت می‌دهد و بیان می‌کند که ورای عقل، مرحله‌ای دیگر وجود دارد که در آن مرحله، آن‌چه بر عقل، نامشخص و نا مکشوف است، آشکار می‌شود و از آن به ذوق تعبیر می‌کند (غزالی، ۱۳۶۷: ۸۰).

۳- ماهیت بیان‌ناپذیری تجارب عرفانی و رابطهٔ آن با پارادوکس

حقیقت دین و تجربیات عرفانی، مفهوم‌ناپذیر و غیرقابل‌تبیین وتاویل به منطق و در نتیجه غیرقابل‌انتقال است. درحقیقت دریافت‌ها وحکمت های قلبی عارفان در دوره‌های مختلف با زبان و تعبیرهای گونه‌گون بیان شده است. ابن خلدون، ابن سینا، امام محمد واحمد غزالی، عین‌القضات و امام ابوالقاسم قشیری در آثارشان از دریافت‌های قلبی وتجربه‌های عرفانی و چگونگی بیان آن‌ها بحث کرده‌اند. «از یک طرف موضوع معرفت صوفیانه امور خارج از دایرهٔ محسوسات و نیز قلمرو عقل است، از سوی دیگر واسطه و آلت رسیدن به این معرفت، دل یا روح یا نفس انسانی است و این دل وقتی به دریافت معرفت نایل می‌شود که صاحب دل از طریق ریاضت و مجاهدت، به مرحلهٔ تعطیل حواس یا کشف حجاب حسی رسیده باشد! پیداست چنین تجربه ای شخصی است و عاطفی و باطنی؛ بنابراین بیان چنین تجربه‌ای دشوار و جز از طریق رمز و اشاره ممکن نیست؛ چراکه ما محبوریم این تجربه شخصی و غیرحسی را باکلماتی بیان کنیم که مولود تجربه‌های حسی و مناسب ادای معانی محدود و عمومی است و ناچار استفاده از آن‌ها در بیان تجارب صوفیانه، رمزآمیزکردن آن‌هاست. به قول عین‌القضات، معرفتی که از راه بصیرت حاصل می‌شود، هرگز تعبیری از آن متصور نشود مگر به الفاظ متشابه و الفاظ موقعی متشابه هستند که نتوانند مفهومی را که در آن‌ها گنجانیده شده برسانند» (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۴۳-۴۴).

در وهلهٔ نخست باید مفهوم «بیان» در بیان‌ناپذیری عرفان و شهود عرفانی روشن شود. آیا مقصود از بیان، تبیین آن برای دیگران است یا بیان برای عارف را نیز شامل می‌شود؟ آیا مقصود از بیان، بیان لفظی است یا غیر آن. آیا توانایی گوینده نقشی در بیان تجارب عرفانی دارد یا خیر. نکتهٔ دیگر آن‌که آیا در بیان‌ناپذیری، بیانِ صریح مدنظر است یا بیان اشاری و شطح آمیز و نظایر آن را نیز در بر می‌گیرد. «یکی از عناصر اساسی تجربه، انتقال‌ناپذیری آن است. رنگ را برای نابینا نمی‌توان توضیح داد. با عنایت به احساسی بودن سرشت تجربهٔ دینی، قابل‌توصیف

نیست»(پرادفورت، ۱۳۸۳: ۱۸۶). علاوه بر عاطفی و احساسی بودن ماهیت این تجارب، فراخی و گسترش ابعاد و دامنهٔ «بیان» نیز یکی دیگر از مواردی است که مانع توصیف آن می‌شود. فارغ از لفظ، امکان ترجمان عاطفه‌ای که در کشف و شهود عرفانی رخ می‌دهد، با بیان، منتفی است. استیس معتقد است زبانی که عارف خود را ناچار به به‌کار گرفتن آن می‌کند، در بهترین حالتش متناقض است. (رک: استیس، ۱۳۷۹: ۳۲۱- ۳۱۹)

تجربهٔ عرفانی یکی از اقسام تجارب دینی است. در حقیقت دیدار باطنی و ارتباط با عالم غیب است که ردّ پای آن را می‌توان در احوال صوفیه از قرن دوم هجری به بعد به‌صورت تاریخی مشاهده کرد. تجربهٔ عرفانی که با نام‌های مکاشفه، مشاهده، طوالع، معاینه، رؤیت، لوائح، لوامع و... نیز از آن یاد می‌شود، در ارتباطی تنگاتنگ با «امر مقدس» گونه‌ای وصف‌ناپذیری، گذرا بودن، انفعالی بودن و واقع‌نمایی را در بر می‌گیرد. در متون عرفانی همواره با مسئلهٔ «بیان‌ناپذیری» روشن و آشکار شهود عرفانی، مواجه بوده‌ایم. برداشت‌های مختلفی از این بیان‌ناپذیری شده است؛ از جمله محال بودن بیان آن‌ها و یا ناتوانی زبان در تفسیر این مقوله‌ها. بیان‌ناپذیری شهودات عرفانی تا حدود بسیاری از محدودیت قواعد «منطق» زبان ناشی می‌شود. استیس با تمایز قائل شدن بین دو حوزهٔ منطق و نامنطق، تجربیات عرفانی را به حوزهٔ دوم یعنی نامنطق نسبت می‌دهد. «منطق با برخی از عوالم متحقق یا محتمل انطباق دارد؛ نه چنانکه معمولاً تصور می‌کنند با همهٔ عوالم و احوال ممکن»(همان: ۲۸۷). منطق از آن عالم کثرات است (همان: ۲۸۹)؛ حال آنکه عرفان، عالم وحدت و یکپارچگی است و به هیچ وجه کثرات را در آن راه نیست. از این‌روست که منطق و عقل را به عالم عرفان راه نیست. از سویی می‌توان مسئلهٔ تناقض در بیانات عرفا را بجز مسئلهٔ زبانی، به ذات متناقض این تجارب مربوط دانست؛ چراکه اساساً تجارب عرفانی، عقلانی نیستند و زبان پدیده‌ای عقلانی است. از سوی دیگر آنگاه که تجارب غیر عقلانی یعنی کشف و شهود عرفانی به عالم منطق سرریز کند و عارف از حالت وجد و بی‌خویشی خارج گردد، خواه ناخواه دو عالم منطق و نامنطق (عقل و عاطفه) در هم تنیده می‌شود. این درهم تنیدگی منطق و نامنطق، عارف را به تحیر وا می‌دارد و سبب تناقض در اندیشه درونی و دریافت ذوقی وی می‌گردد و تناقض‌گویی را در زبان و بیان عارف ایجاد می‌کند.

زیباترین و شفاف‌ترین جلوه‌های تجربه عرفانی، در اشعار عرفانی نمود یافته است؛ زیرا شعر جوشش عاطفه و بیان ادراکات شاعر از داشته‌های ذهنی و عالم واقع است و زبان شاعر، متأثر از

فرهنگ جامعه و عواملی مانند شخصیت فردی، حالات روحی، مخاطبان، سنت‌های ادبی و محیط و فضای کلی جامعه است که در گزینش واژگان شعرِ او نقش دارند. برخی از این موارد، مثل مورد نخست متناسب باعاطفه شاعر است و شاعر الفاظی را برمی‌گزیند که برجستگی خاصی نسبت به واژگان دیگر دارد. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۷۱) جوشش عاطفه، هنجارگریزی و قاعده‌افزایی در شعر، زبان عارف و شاعر را به هم گره زده‌است؛ زیرا محتوای تجربیات عرفانی؛ به‌خصوص تجارب برخاسته از کشف و شهود و الهامات قلبی، از مفاهیم و معانی فراحسی و فراعقلی‌اند که بر اساس تجارب فردی به دست می‌آیند و زبانِ عبارت، گنجایش حمل و انتقال آن را ندارد و عارف نمی‌تواند، دریافت‌های ذوقی را با قالب‌های زبان مرسوم و مفهوم جامعه بیان کند؛ از منظر دیگر، توانایی‌های یک‌زبان همواره به توانایی‌های کسانی بستگی دارد که آن زبان را به کار می‌برند. (پیتر،۱۳۹۶: ۱۸) در این صورت عارف برای بیان تجربهٔ خود، از ظرفیت‌ها و قالب‌های هنری زبان بهره برده، واژه‌ها و عبارات جدیدی را ابداع می‌کند که از آن به *زبان اشاری* یاد می‌شود. زبان اشاری زبانی است که تجربیات و احساسات درونی انسان را؛ مانند تجربیات حسی توصیف می‌کند و در زبان سمبولیک، دنیای برون، مظهری است از دنیای درون یا روح و ذهن ما. (فروم،۱۳۹۴: ۱۰) در زبان رمزی، بنا بر محتوای تجربهٔ عرفانی، قالب‌ها و واژگان مورد نیاز از صور خیال، داستان، تمثیل، عبارات متناقض‌نما و سلبی انتخاب می‌گردد تا دربرگیرنده و بیان‌کنندهٔ مفهوم ذهنی باشد.

۴- شعر عهد تیموری و کارکرد پارادوکس یا متناقض‌نما در بیان تجربهٔ وحدت وجود

درخشندگی عصر تیموری در تعدد و تنوع فِرَق و طُرُق عرفانی و رونق شعر عرفانی است. در این عصر با توجه به اوضاع سیاسی‌اجتماعی و پیدایش طریقت‌های صوفیانه و گسترش چشم‌گیر تفکرات عرفانی، عرفا با تکیه بر سنت ادبی‌عرفانی گذشته، به طور گسترده و متنوع از شگردهای مختلف زبانی، خصوصاً پارادوکس و تمثیل در بیان تجارب عرفانی خویش استفاده کرده‌اند. «از قرن هشتم به بعد عرفان و اصطلاحات عرفانی به‌شدت در اشعار وآثار صاحب ذوقان پارسی‌گوی نفوذ یافته است و از آن پس کمتر غزلی یا شعر متناسبی را از چاشنی عرفان خالی می‌یابیم... . این است که درقرن نهم و آغاز قرن دهم کم شاعر یا نویسنده و عالمی را می‌یابیم که از ذوق عرفان بی بهره مانده باشد و جلوه هایی از آن را در آثارشان نیابیم» (صفا،۱۳۷۰: ۶۷). حکومت تیموریان (۹۰۳- ۷۷۱ ه.ق) حکومتی مبتنی بر اسلام بود. شاهرخ فرزند و جانشین تیمور به اصحاب شریعت و

فضلاء و اهل طریقت و عارفان بسیار اعتقاد داشت و به اهل تصوف ارادت می‌ورزید (اسکندر بیک منشی، ۱۳۶۴: ۱۷۹). در کتب تاریخی دوران تیموری، به این نکته بسیار اشاره شده است که در این دوران، میان عرفا و متصوفه و حلقه‌های آنان با حکومت ارتباط تنگاتنگی وجود داشته است. دربار پادشاهان تیموری جایگاه بسیار شایسته‌ای برای عرفا و هنرمندان بود. به این ترتیب اندیشه‌های عرفانی به میزان بسیار زیادی رواج یافت.

علاقه‌مندی تیمور به تصوف تا جایی بود که خود گفته است، پیروزی من با دعای شیخ شمس‌الدین فاخوری، به همت شیخ زین‌الدین خوافی و سید محمد برکه به‌دست‌آمده است و صوفیان نیز برای او دعا می‌کردند و حاکمیت او را تأیید می‌نمودند و او را مظهر تجلیات جمالی و جلالی حق گفته و اعمال او را نیز، الهام الهی می‌دانستند (شیبی،۱۳۸۷: ۱۵۹).

نکته‌ای اساسی دربارهٔ تصوف قرن نهم، طریقه گرایی است؛ زیرا رشد تشیع و اقتدار تسنن، رونق گرایش‌های کلامی را در پی داشت و امتزاج آن با تصوف، طریقت‌های تصوفی خراسان را رونق بخشید؛ یعنی عرفان قرن نهم، ریشه در باورها و آراء صوفیان و عارفان خراسانِ پیش از حمله مغول، همچون بایزید بسطامی، ابوالحسن خرقانی، ابوسعید ابوالخیر، خواجه عبدالله انصاری، شیخ احمد ژنده‌پیل، نجم‌الدین کبرا و غیره دارد (نصیری جامی،۱۳۹۳: ۱۱۹). علاوه بر این طریقت‌ها، ورود اندیشه‌های مذهب تشیع و اندیشه‌های ابن عربی از مفاهیم مهم عرفان نظری قرن نهم به‌شمار می‌رود و نکتهٔ اساسی در تلفیق اندیشه‌های مذهب تشیع و عرفان ابن عربی، همخوانی تفسیر هر دو گرایش در باره جایگاه انسان کامل و وحدت وجود است که ابن عربی در بسیاری از مسائل، از تفکرات مذهب تشیع تأثیرپذیرفته‌است.

ابن خلدون پس از انتقادی که به صوفیان اهل حلول و وحدت وارد می‌کند، چنین می‌گوید: «متصوفه به قطب و ابدال عقیده‌مند شدند و گویی آن‌ها در این عقیده از مذهب رافضیان (شیعیان) دربارهٔ امام و نقیبان تقلید کردند و اقوال شیعیان را با عقاید خود درآمیختند و در دیانت مذهب ایشان را اقتباس کردند و در آن‌ها فرورفتند» (ابن خلدون/ج ۱، ۱۳۵۲: ۶۳۱). اندیشه‌های ابن عربی سبب تلفیق مذهب تشیع و تصوف گردید؛ چون تقریباً تمام طریقت‌های معروف تصوف بعد از ابن عربی، او را بزرگ‌ترین شیخ صوفیه خوانده و پیشوایی او را در طریقت پذیرفته و آداب و قواعدش را رعایت نموده‌اند؛ از آن جمله «نقشبندیه» او را خاتم ولایت محمدی و لازم الاطاعه می‌دانند. نعمت‌اللهیه، طریقهٔ تصوفی شیعی در نظر و عمل از او الهام می‌گیرد و شاه نعمت‌الله شارح

وی است. حروفیه و نوربخشیه نیز از تعالیم و اقوال ابن عربی متأثر بوده و پیروی کرده‌اند. (جهانگیری،۱۳۷۵: ۶۱۳-۶۱۴)

از مهم‌ترین مفاهیم مکتب ابن عربی تجربه وحدت وجود است که در شعر عرفانی قرن نهم رونق به‌سزا داشته و زیباترین مفاهیم عرفانی و دریافت ذوقی عرفای قرن نهم را شکل می‌دهد؛ یعنی تجربه‌های عرفانی قرن نهم در ذیل این تجربه شکل گرفته‌اند. مفهوم وحدت وجود بر این است که در عالم یک وجود بیشتر نیست و سایر وجودات باوجود بخشیدن این وجود، صاحب وجود شده‌اند که این موضوع در ذات خود متناقض‌نماست. از نظر استیس، عمیق‌ترین مفهوم وحدت وجود آن است که می‌گوید: «وحدت وجود فلسفه‌ای است که جامع و مؤید هر دوی این قضایاست؛ یعنی ۱- جهان با خدا یکی است، ۲- جهان متمایز از خداست، یعنی باخدا یکسان نیست» (استیس،۱۳۷۹: ۲۱۸).

اندیشهٔ وحدت وجود در قالب واژه‌ها و عبارات متناقض‌نما در شعر عرفانی قرن نهم خود را نشان می دهدودلایل استفادهٔ عارفان از این شگرد وبه تعبیری بهتر، ویژگی های متناقض‌نما به‌عنوان زبان عرفانی مناسب در بیان تجربهٔ وحدت وجوددرشعر عرفانی عهد تیموری -که شعر جامی در این پژوهش نمایندهٔ شعر این دوره است، به صورت زیر آمده است.

۱-۴- پارادوکس یا متناقض‌نما یکی از مناسبترین زبان های اشاری در بیان وحدت وجود

ای گشته نهان ز غایت پیدایی واندر همه عالمی ز بس یکتایی
(جامی، ۱۳۷۰: ۱)

نهان بودن حق در نهایت پیدایی، بیان تناقض آمیز این مفهوم است. یا در این بیت از قاسم انوار که می‌گوید: لا و الا هر دو تویی.

ای جان جمله جان‌ها، سرمایهٔ عیان‌ها ای معدن امان‌ها، هم لا تویی، هم الا
(قاسم‌انوار،۱۳۳۷: ۱۱)

و یا در این ابیات جامی، دمسازی باطن با ظاهر، بروز با کمون، احد و اعداد و واحد بودن در مجمع اضداد از مفاهیم پارادوکسی وحدت وجود است.

ای ظهور تو با بطون دمساز وی بروز تو با کمون همراز
احدی لیک مرجع اعداد واحدی لیک مجمع اضداد
(جامی، ۱۳۷۰: ۶)

آنچه هست این است که در بسیاری از موارد، عارف حقایق و معارف را به صورت مستقیم و بی‌واسطه دریافت و تجربه می‌نماید. این دریافت‌ها عمدتاً حضوری هستند و عارف را به درک حقایقی بیان‌ناشدنی اما برتر رهنمون می‌سازند. این تجارب از آن‌جا که به‌حیطهٔ زبان در نمی‌آیند، به‌صورت تناقض‌هایی که عموماً ارزش غیرزیبایی‌شناسی دارند و تناقض‌هایی هستند که از کیفیت احوال و تجارب خاص عارف حکایت دارند، می‌توانند صرفاً به صورت گزاره‌های متناقض‌نما بیان شوند؛ گزاره‌هایی که بدون درک علل بروز تناقض در آن‌ها نمی‌توان آن‌ها را مورد تحلیل قرار داد.

بباید رفتن و خفتن، حدیث عشق بنهفتن کجا شاید سخن گفتن ز اوصافی که لا

(قاسم‌انوار،۱۳۳۷: ۶)

جامی، علت بیان‌ناپذیری تجربهٔ عرفانی را، ناتوانی کلام می‌داند؛ یعنی سخن عشق در زبان عبارت نمی‌گنجد و کلمات توانایی بیان این تجارب را ندارند.

کششی خیزد از درونهٔ جان که عبارت از آن کشش نتوان

هم عبارت از آن بود کوتاه هم اشارت در آن بود گمراه

(جامی، ۱۳۷۰: ۱۹۱)

رازآلود و مبهم بودن تجارب عرفانی را می‌توان، غیرت عارف به معشوق حقیقی، حفظ اسرار درونی، تفاوت حال و مقام عارف و شنونده و همچنین حفظ نظام اجتماعی و جلوگیری از لغزش دیگران دانست. مستملی بخاری در این‌باره می‌گوید: «این از بهر آن کردیم که ما را بر این غیرت می‌آمد، از بهر آنکه بر ما عزیز بود و نخواستیم که غیر طائفه ما را از این شراب بهره‌ای باشد و این خود ظاهر است که هر چیز که بر کسی عزیزتر بر آن چیز غیورتر و هر چند غیرت بیشتر ضنّت زیادتر» (مستملی بخاری، ۱۳۷۹: ج۳: ۱۲۰۱). یا می‌گوید که «افشای اسرار در مکتب عرفان و در نزد عارف عملی ناصواب است. مودع به ودیعت راه نماید؛ همان بر او واجب آید که چون ودیعت سرّ بود تا سرّ را به سرّ می‌داشت، ایمن بود؛ چون سرّ آشکارا کرد از حدّ امانت به حدّ خیانت آمد تا اگرچه استهلاک از غیر او آمد، چون اظهار سرّ از او آمد، چنان گشت که گویی استهلاک از او آمد»(همان: ۱۱۵۹).

از این دریای بی پایان اگر گوهر به دست آری نگه‌دارش میان جان، مگو با هیچ‌کس عمدا

(قاسم انوار،۱۳۳۷: ۵)

۴-۲متناقض‌نما و فراخوانی اضداد

بر اساس آنچه در متون و اقوال صوفیه آمده است، تجارب عرفانی «بیان‌ناپذیر» ویژگی‌ها و اوصافی دارند که آن‌ها را از سایر تجارب عرفانی متمایز می‌کند. ویژگی‌هایی از جمله متناقض‌نمایی و ابهام که به زبان مربوط است، احساس وجد و سکر بسیار، اتحاد، خلاف منطق و عقل و گاه شرع به‌نظر رسیدن که آن را با شطح صوفیانه پیوند می زند. از این‌روست که حتی در آثار ترجمه شده، از زبان‌های دیگر گاه شطح را معادل پارادوکس و به‌معنی کلمات متشابه و زمانی مترادف با پارادوکس الهامی[۱] و گاه معادل با سخنان خدا زده[۲] گرفته‌اند که البته وجدآمیز بودن و بیان‌ناپذیری ویژگی همهٔ آن‌هاست (کربن، ۱۳۶۰: ۲۰- ۱۹). وقتی ما دوچیز را در فراخوانی وفراهم آوردن دوضد تعریف و تعبیر می کنیم، مفهومش این است که تعریف وتعبیر درستی از حقیقت ذات باری و مفهوم وحدت وجود نمی توانیم ارائه کنیم. به قول سنایی:

فعل و ذاتش برون زآلت وسوست　　بس که هویتش پر از کن وهوست

(سنایی،۱۳۷۷: ۶۷)

نهان بودیم ما در تو، کنون گشتی عیان در ما　　فکنا فیک اعیانا و فینا صرت اکوانا

(جامی،۱۳۷۰: ۱۲۵)

۴-۳متناقض‌نما و ترکیب سلب وایجاب

یکی از شگفتی‌های زبان عرفان، به‌کارگیری عبارات سلبی و ایجابی است که عرفا دربارهٔ حقیقت مطلق و ذات باری مقدس بماهو ذات، از عبارات سلبی و ایجابی نه این است و نه آن است، هم این است و هم آن است، به کار می‌گیرند. جامی می‌گوید:

هست با نیست عشق در پیوست　　نیست ز آن عشق نقش هستی بست

نیست چون فیض نور هستی یافت　　روی همت به منبع آن تافت

سایه و آفتاب را باهم　　نسبت جذب عشق شد محکم

(جامی،۱۳۷۰: ۱۸۶)

یا در جای دیگر می‌گوید:

ای آنکه به جز تو نیست در هر دو جهان　　برتر ز خیالی و مبرا ز گمان

هر چند که عین هر نشانی لیکن　　اینست نشانت که ترا نیست نشان

(جامی،۱۳۸۱: ۲۷)

نهان بودیم ما در تو، کنون گشتی عیان در ما　　فکنا فیک اعیانا و فینا صرت اکوانا

(جامی، ۱۳۷۰: ۱۲۵)

آن پری‌چهره که در پرده جان مستور است　　شوخ‌چشمی ست که هم ناظر و هم منظور
(خیالی،۱۳۵۲: ۴۱)

اهل نظر از آینهٔ وحدت از آن پیش　　حیران تو بودند که موجود نبودند
(خیالی،۱۳۵۲: ۱۵۸)

نقد هستی بدان دهن بخشم　　که ره نیستی نمود مرا
(کاتبی،۱۳۸۲: ۲۰)

مرا گویی: نشانی گو بما از عالم معنی　　خبر از بی خبر پرسی، نشان از بی نشانی‌ها
(قاسم‌انوار،۱۳۳۷: ۵)

دل آینهٔ صورت و معنیست عجب بود　　کان شاهد ما روی درین آینه ننمود
نه نه چو صفا نبود هرگز ننماید　　در آینهٔ جان صفت شاهد و مشهود
(قاسم‌انوار،۱۳۳۷: ۱۴۶)

نیست امکان جمال حق دیدن　　گل، ز باغ شهود حق چیدن
(جامی،۱۳۷۰: ۲۱۲)

۴-۴-پارادوکس یا متناقض‌نما و تاویل پذیری کلام

عرفا تجارب خود را در برابر تمام قراردادهای زبانی و حتی نظام‌های نمادین، تجربه‌ای شاذّ و غریب می‌دانند. عرفا بر این ادعایند که در صدد کشف بواطن و اسرار حقیقت‌اند و از این‌رو سخنان آن‌ها معطوف به باطن است؛ باطنی که برای شنونده نامتعارف و غیرعادی می‌نماید و پای تأویل نیز از همین‌جا به مباحث عرفانی باز می‌شود. ابهام و بیان پارادوکسی را می‌توان در خصوص تجربهٔ تجلی حق بر عارف مشاهده نمود:

اگر هشیار و بیداری، ببین در قدرت باری　　هزاران آدم و حوا ز ناپیدا شده پیدا
(قاسم‌انوار،۱۳۳۷: ۷)

جان پاکیزه به دست آر و بگو فاش و مترس　　عشق و معشوقه و عاشق همه جان در جانند
(همان:۱۴۳)

«و هو معکم» گفت از این معنی چه خواست؟　　یعنی جان‌ها در بقای حق فناست
(همان: ۳۹)

گهی فتنهٔ جانی، گهی شور جهانی گهی امن و امانی، گهی کان خطرها
(همان: ۱۰)

شراب ار با تو نوشد دل حلال است وگرنه این صفت بر وی حرام است
(خیالی،۱۳۵۲ ۴۳)

بی‌خودم زان‌می که آن را نیست جام عاشقم جایی که آنجا نیست جا
(جامی،۱۳۹۴: ۱۲۴)

با صحبتت که گیرم انس این‌چنین که عشقت بیگانه ساخت با من یاران آشنا را
(جامی،۱۳۷۰: ۱۴۰)

هر دم به امید فنا پیمانهٔ زهری کشم خوش شربتی دارم به کف گر سازگار آید
(کاتبی،۱۳۸۲: ۱۸)

درجانم از بلای تو آتش افتاده است این آتش بلا، چه بلا خوش افتاده است
(همان،۵۰)

صد کشتهٔ هجر احیا یابد به دمی هر جا کز گلشن وصل تو بویی رسد احیانا
(بسحق،۱۳۸۲: ۱۱۵)

چنانکه ملاحظه می شود در این ابیات بود و نمود[۳]، آنچه در تجربهٔ عرفانی بر عارف جلوه کرده است، حقیقت است. تمام تلاش شاعر آن است که با تمسک به شریعت، پای در طریقت نهد و به حقیقت برسد. عارف از آنچه که به‌عنوان حقیقت مطلق بر او تجلی می‌کند با عبارت «بود» یاد می‌کند و آنچه غیر از آن است، تصویری از «نمود» است. نمود را نمی‌توان تمام حقیقت دانست؛ بلکه تجلی و لمحه‌ای از آن است که در بسیاری از مواقع با حقیقت در تعارض کامل قرار دارد.

آنچه پیش‌روی شاعر است، تصویرهای مبهم، گنگ و نامعتبر است که تنها نمودی از حقیقت است. عارف تلاش دارد تا از این نمود به اصل یعنی «بود» دست یابد. آن هنگام که به کشف چنین تجربه‌ای نائل می‌شود، با چند وضعیت روبه‌رو می‌شود. از بیان آنچه که تجربه نموده است، ناتوان است. در این حالت، عارف با یکی از ویژگی‌های تجربه عرفانی؛ یعنی بیان ناپذیری مواجه است. استیس در این باره می‌گوید «تجربهٔ عرفانی هنگامی که دست می‌دهد، به‌کلی مفهوم‌ناپذیر و به‌کلی بیان‌ناپذیر است. باید هم همین‌طور باشد. در وحدتی بی‌تمایز نمی‌توانی مفهومی از هیچ‌چیز بیابی، چراکه اجزا و ابعادی در آن نیست که به هیات مفهوم درآید»(استیس، ۱۳۸۸: ۳۱۰).

۵-۴متناقض‌نما یا پارادوکس و کتمان اسرار

عارف در حین تجربهٔ عرفانی، واکنش‌های خاصی را از خود نشان می‌دهد که برای مخاطب گاه در بسیاری از مواقع نامفهوم و نامشخص است؛ به‌عنوان مثال سکوت می‌کند، فریاد بر می‌دارد، نعره می‌زند و یا... مخاطب با دیدن رفتار عارف در می‌یابد که تجارب او قابل‌بیان نیست و به احوال درونی و کشف و شهودی دست یافته است که با کنش رفتاری «سکوت» باشرح و بی‌شرح بیان واقعه می‌کند. در بیان پارادوکسی وحدت صفات و افعال شاعر عارف با حالتی از اعجاب و گنگی سعی در کتمان اسرار دارد از این‌روست که پارادوکس «دویی و یکتایی» را به کار می‌برد:

از دویی خواهم که یکتایم کنی　　در مقامات یکی جایم کنی
تا چو آن ساده رمیده از دویی　　این منم گویم خدایا یا تویی
گرمنم این علم و قدرت از کجاست　　ور تویی این عجز و سستی از که خواست
(جامی، ۱۳۷۰: ۳۱۲)

آنچه عارف بر زبان می‌آورد با منطق مخاطب و ذهنیات او نمی‌تواند هم‌سنخی داشته باشد؛ سازگار نیست و متناقض به‌نظر می‌رسد. عارف قصد بیان ندارد چراکه منطق ذهنی او در تجربهٔ عرفانی محض، هم‌زمان با سه نمود مواجه شده است:

الف) حقیقت؛ ب) تجزیه و تحلیل حقیقت؛ ج) شیوه‌های بلاغی و ادبی که بر مجاز استوار است و آنچه عارف می‌بیند، پارادوکسی از «حقیقت مجازی» است. در کنش هستی‌شناسانهٔ عرفانی، هدف سالک وصال به حق و معرفت بر امور و پدیده‌هایی است که کُمیت عقل در راه آن لنگ است. صوفیه سکوت و خاموشی و رازپوشی را از نخستین آداب سلوک و سکوت را تسریع‌کنندهٔ سیر سالک دانسته و مزایای سکوت و رازپوشی و ابهام را بیش از نطق دانسته‌اند. گفتار، سالک را از سیر و سلوک باز می‌دارد و اسباب تیرگی جان و روح را فراهم می‌دارد. در فتوت نامهٔ سلطانی، سکوت، رازداری و ابهام و پرده‌پوشی یکی از ارکان شش‌گانهٔ مریدی معرفی شده استکاشفی در این‌باره می‌نویسد «چهارم آنکه اسرار، پنهان دارد و با نامحرم لب نگشاید و نقد آشنا را در دست بیگانه ننهد» (ر.ک واعظ‌کاشفی، ۱۳۱۹: ۷۹).

عارفان و واصلان سکوت و کتمان اسرار را لازمهٔ استماع کلام حضرت حق دانسته‌اند مولانا به این نکته به‌زیبایی اشاره می‌کند:

عارفان که جام حق نوشیده‌اند　　رازها دانسته و پوشیده‌اند
هر که را اسرار کار آموختند　　مهر کردند و دهانش دوختند

(مولانا، ۱۳۸۰: ۳/ ۱۳۷)

سلوک عرفانی مراحل مختلفی دارد که برخی از آن‌ها از مبادی و فروع و بعضی دیگر از مقولهٔ «اصول» به‌شمار می‌روند و عارفان بزرگ «خاموشی» را از مبانی و اصول سلوک عرفانی دانسته‌اند. ابن‌عربی نیز خاموشی و رازپوشی را مقام وحی می‌داند (ابن‌عربی، ۱۳۶۷: ۱۱- ۱۰). از این‌روست که برخی گفته‌اند سکوت هم تکنیک و روشی برای اتصال با الوهیت است و هم هدف غایی سالک (کینگزلی، ۱۳۸۵: ۲۱۱).

۴-۶-بیان پارادوکسی ومتناقض‌نما، زبانی مبهم وشیوه ای رازناک

ابهام حاصل از متناقض‌نما در تجارب عارفانه را می‌توان ناشی از چند چیز دانست:

الف) ابهام متناقض‌نمایی که در عدم درک درست کشف و شهود توسط مُدرِک به وجود می آید؛ یعنی آنچه که مربوط به گوینده است.

ب) عدم تسلط کافی گوینده به زبان و بی‌اطلاعی از امکانات آن.

ج) نقد گوینده یا نویسنده برای گریز از بیان حقایق، طبق نظریهٔ «متناقض‌نمای بلاغی»؛ در آثار عرفانی، متناقض‌نماها، صرفاً لفظی‌اند و به فکرو اندیشه و تجربه خدشه‌ای وارد نمی‌کنند؛ زیرا همان مطلب یا تجربه را می‌توان بی‌آنکه محتوایش از دست برود، با زبان غیر تناقضی بیان کرد و عرفا در واقع از یک فن شاعرانه سود می جویند (کریمی، ۱۳۸۵: ۲۹). از این‌رو اصالت رازپوشی و مبهم گویی در قالب پارادوکس مشخص می‌شود. اگر این پارادوکس‌ها اصیل و ناب باشد و عارف آن را از عارفی دیگر وام نگرفته، صورت بلاغی آن بسیار زیباتر و ابهام هنری آن بهتر خواهد بود. ایجازی که در پارادوکس بویژه پارادوکس معنایی وجود دارد، تجربهٔ دست نیافتنی عارف را رازآلود و زیبا بیان می‌کند:

نقاش قضا بسته ز رنگ رخ و زلفت در دیدهٔ جان نقش سپیدی و سیاهی

(عصمت،۱۳۶۶: ۴۶۹)

کرده‌ای در جام هر زهر جدایی شهد وصل بر اسیران تلخی جان دادن آسان کرده‌ای

(همان:۴۷۵)

ای ز عشق آوازه در کون و مکان انداخته آفریده حسن و آتش در جهان انداخته

(همان:۴۵۰)

۴-۷- فرجام سخن

عرفان قرن نهم که حاصل طریقت‌ها و اندیشه‌های مذهبی و طریقت شیخ اکبر محیی‌الدین ابن عربی است، بیشتر بر تجربه‌های آفاقی تکیه دارد؛ زیرا یکی از اصول معرفت‌شناسی مکتب ابن عربی، هستی‌شناسی است و ابن عربی، هستی‌شناسی و انسان‌شناسی را مقدمهٔ حق‌شناسی می‌داند. از این جهت مفهوم وحدت وجود از مفاهیم پررنگ عرفان این دوره به شمار می‌رود و تجربه‌هایی که در شعر عرفانی این عهد بیان شده‌است، به مفهوم وحدت وجود منتهی می گردد. شاعران بزرگی چون جامی و شاه قاسم‌انوار از مبلغین مکتب وی و از شاراحان اندیشه‌های اویند که در تأثیرگذاری و شرح و بسط تجربهٔ وحدت وجود در میان عرفا و شعرای قرن نهم نقش اساسی دارند. زیباترین ابزاری که در بیان تجربه وحدت وجود و وحدت در کثرت و کثرت در وحدت به‌کار بسته‌اند، پارادوکس یا متناقض‌نما است که این مفهوم را می‌توان از لایه‌های درونی این رباعی عاشقانه جامی بخوبی دریافت؛ زیرا مفهوم عشق از دیگر مفاهیم وحدت وجودی این دوره به شمار می‌رود.

معشوقه عیان بود نمی‌دانستم با ما به میان بود نمی‌دانستم
گفتم بطلب مگر به جائی برسم خود تفرقه آن بود نمی‌دانستم
(جامی، ۱۳۸۱: ۶۶)

نتیجه‌گیری

تجربهٔ عرفانی قابل‌وصف نیست چراکه فراتر از عقل است و در حالت ناهوشیاری، بی‌خویشی، سرمستی و سکر پدید می‌آید. چنین تجربه‌ای، برای به وصف درآمدن باید جنبهٔ ابهام آمیز به خود بگیرد. چنین تجاربی با زبان رمز بیان می‌شود که ابهام برجسته‌ترین ویژگی آن به حساب می‌آید. گزاره‌های متناقض‌نما در عرفان اسلامی از شاخصه‌های اصلی زبان عرفانی است که علاوه بر رازپوشی از جنبه‌های هنری والا برخوردارند. نتایج به‌دست‌آمده از این جستار بیانگر آن است که عارف در تجربهٔ عرفانی، به بُعدی از ابعاد حقیقت دست می‌یابد اما نه قادر به بیان آن است و نه قصدی برای بیان دیده‌ها و مشاهداتش دارد. اگر در بیان تجربه اظهار عجز نکند و رفتاری مرتبط با عجز از خود نشان ندهد با به زبان آوردن شطحیات در قالب‌های متناقض‌نمایی معنایی حقیقت مُدرِک را به‌صورت رازآلود ارائه می‌دهد تا اغیار را بر آن دسترسی نباشد. پارادوکس با این نوع کارکرد در بیان تجربه عرفانی دورهٔ تیموری، نقش بارزدارد؛ زیرا علاوه بر دیگر جنبه‌های بیان‌ناپذیری یا بیان نکردن راز، جامعه عهد تیموری از ظرفیت و ظرافتی برخوردار نیست تا حمل

چنین تجربه‌ها و دریافت‌ها را دارا باشد و بیم فروپاشی نظام اجتماعی نوپای پسا مغول، عارف را خواسته و ناخواسته بر این دوگانه‌گویی‌ها وا می‌دارد و نقش تناقض‌گویی را در تجربه‌های بیان‌شده در شعر عرفانی این عصر پررنگ می‌سازد.

یادداشت‌ها

1) paradoxesinpres
2) locution theopathique
۳) چون موجهٔ سرابیم در شوره‌زار عالم ای نیست غیر از نمود ما راکز بود بهره

(صائب تبریزی، ۱۳۹۰: ۴۵)

منابع و مآخذ

کتاب‌ها

ابن خلدون، (۱۳۵۲)، *مقدمه تاریخ ابن خلدون*، ج ۱، ترجمهٔ محمدپروین گنابادی، تهران: بی‌جا.

ابن‌عربی، محمدبن‌علی، (۱۳۶۷)، *رسائل ابن‌عربی*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات نجیب مایل هروی، تهران، مولی.

استیس، والتر، (۱۳۸۸)، *عرفان و فلسفه*، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران، سروش.

اسکندر بیگ منشی، (۱۳۶۴)، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، تصحیح و مقابله شاهرودی، تهران، طلوع.

آملی، سیدحیدر، (۱۳۶۷). *جامع‌الاسرار و منبع‌الانوار*، تهران: علمی و فرهنگی

باباطاهر عریان، (۱۳۹۷). *کلمات قصار باباطاهر*. شرح ابراهیم دینانی. تألیف امیر اسماعیلی و همکاران. قم: نورسخن.

بسحق، مولانا جلال‌الدین، (۱۳۸۲)، *کلیات بسحق اطعمه شیرازی*، به تصحیح منصور رستگار فسایی، تهران: میراث مکتوب.

پرادفورت، وین، (۱۳۸۳)، *تجربهٔ دینی*، ترجمه عباس یزدانی، قم، طه.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۶۷)، *رمز وداستان‌های رمزی در ادب فارسی*، چاپ دوم، تهران: مطالعات علمی وفرهنگی.

پیتر، والتر، (۱۳۹۶)، سبک. ترجمه رحیم کوشش. تهران: سبزان.

جامی، عبدالرحمن، (۱۳۸۱)، *نقدالنصوص فی شرح نقش الفصوص*، با مقدمه و تصحیح و تعلیقات ویلیام چیتیک و پیشگفتار جلال‌الدین آشتیانی، تهران: انجمن فلسفهٔ ایران.

جامی، نورالدین عبدالرحمن، (۱۳۷۰)، *مثنوی هفت‌اورنگ*، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، چاپ ششم، تهران: گلستان کتاب.

جهانگیری، محسن، (۱۳۷۵)، *محیی‌الدین ابن‌عربی چهرهٔ برجسته جهان اسلام*، تهران: دانشگاه تهران.

چناری، امیر، (۱۳۷۷)، *متناقض‌نمایی در شعر فارسی*، تهران، فرزان روز.
حافظ، شمس‌الدین محمد، (۱۳۹۰)، *دیوان*، به‌تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، جاویدان.
خیالی، احمد، (۱۳۵۲)، *دیوان خیالی*، تصحیح عزیز دولت‌آبادی، تبریز: موسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
داد، سیما، (۱۳۸۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ سوم، تهران، مروارید.
دیچز، دیوید، (۱۳۷۵)، *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمه: غلامحسین یوسفی و محمدتقی صوفیانی، تهران، علمی.
راسل، برتراند، (۱۳۷۵)، *عرفان و منطق*، ترجمه: نجف دریابندری، چاپ چهارم، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.سعدی، مصلح‌الدّین، (۱۳۸۱)، *کلیات*، به تصحیح فروغی، چاپ سوم، تهران، طهوری.
سنایی، مجدودبن آدم، (۱۳۷۷)، *حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه*، به تصحیح مدرس رضوی، چاپ هفتم، تهران: دانشگاه تهران.
شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۰)، *موسیقی شعر*، چاپ چهارم، تهران، آگاه.
شیبی، کامل مصطفی، (۱۳۸۷). *تشیع و تصوف تا آغاز سدهٔ دوازدهم هجری*، ترجمهٔ علی‌رضا ذکاوتی، تهران: امیرکبیر.
صائب تبریزی، (۱۳۹۰)، *کلیات دیوان*، به کوشش محمد قهرمان، تهران، علمی و فرهنگی.
صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۷۰)، *تاریخ ادبیات درایران*، چاپ چهارم، ج۴، تهران: فردوس.
عصمت، فخرالدین، (۱۳۶۶)، *دیوان عصمت بخارائی*، تصحیح احمد اکرمی، تهران: تالار کتاب.
غزالی، ابوحامد محمد، (۱۳۶۷)، *مشکوه‌الانوار*، ترجمه صادق آیینه‌وند، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.
فروم، اریک، (۱۳۹۴)، *زبان ازیادرفته*. ترجمهٔ ابراهیم امانت. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.
فولادی، علیرضا، (۱۳۹۱)، *طنز در زبان عرفان*، تهران، سخن.
قاسم انوار، علی‌بن‌نصیر، (۱۳۳۷)، *کلیات قاسم‌انوار*، تصحیح سعیدنفیسی، تهران: کتابخانه سنایی.
کاتبی ترشیزی، محمدبن عبدالله، (۱۳۸۲)، *دیوان غزلیات*، تصحیح تقی وحیدیان کامیار و دیگران، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
کینگزلی، پیتر، (۱۳۸۵)، *زوایای تاریکِ حکمت*، ترجمه دل‌آرا قهرمان و شراره معصومی، چاپ دوم، تهران، سخن.
لویزن، لئونارد و دیگران، (۱۳۸۶)، *میراث تصوف*، ترجمه مجدالدّین کیوانی، چاپ دوم، تهران، مرکز.
محمد رضایی، محمد و دیگران، (۱۳۸۱)، *جستارهایی در کلام جدید*، تهران، سمت.
محمودیان، فاطمه، (۱۳۸۸)، *پارادوکس در شعر معاصر*، تهران، فراگفت.
مستملی بخاری، اسماعیل، (۱۳۷۹)، *شرح‌التعرف لمذهب‌التصوف*، تصحیح محمد روشن، تهران، اساطیر.
مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی، (۱۳۸۰)، *مثنوی*، به کوشش محمد استعلامی، چاپ ششم، تهران، زوار.
میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت، (۱۳۷۶م)، *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*، چاپ دوم، تهران، مهناز.

نصیری‌جامی، حسن، (۱۳۹۳)، *حوزه هرات و شعر فارسی*، تهران: مولی.
نظامی، الیاس‌بن‌یوسف، (۱۳۸۹)، *هفت‌پیکر*، به تصحیح بهروز ثروتیان، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.
نویا، پل، (۱۳۷۲)، *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*، ترجمه اسماعیل سعادت، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

مقالات

پاینده، حسین، (۱۳۶۹)، «مبانی فرمالیسم در نقد ادبی»، *کیهان فرهنگی*، سال هفتم، شمارهٔ ۳، صص ۳۰- ۲۶.
چناری، امیر، (۱۳۷۴)، «متناقض‌نمایی در ادبیات فارسی»، *نشریهٔ کیان*، شماره۲۷، صص۶۸-۷۱.
فعالی، محمدتقی، (۱۳۸۱)، «زبان عرفان»، نشریهٔ *قبسات*، شماره ۲۴: صص۵۹-۶۹.
کریمی، امیربانو، (۱۳۸۵)، «تجربهٔ عرفانی و بیان پارادوکسی؛ تجربهٔ دیدار با خدا در سخن»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، دورهٔ ۵۷، شمارهٔ ۳، صص ۴۲- ۲۱.
میرباقری فرد، علی‌اصغر و معصومه محمدی، (۱۳۹۴)، «عبارت و اشارت در زبان عرفان». *دوفصلنامه پژوهشنامه عرفان*. شماره ۱۵. صص ۱۹۳-۲۱۶.
وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۷۶)، «متناقض‌نما (paradox) در ادبیات»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، سال بیست و هشتم، شمارهٔ ۳ و ۴، صص ۲۹۴- ۲۷۱.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحهٔ اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

کی عروسک‌باز را جامهٔ عروسی درخور است؛ «تأملی بر رویکرد متون ادبی- تاریخی دورهٔ قاجار به پدیدهٔ کودک‌همسری»

ندا سنبلی[۱]، عباس قدیمی قیداری[۲]

[۱]دانشجوی دکتری رشتهٔ تاریخ، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

[۲]دانشیار گروه تاریخ، دانشکدهٔ حقوق و علوم اجتماعی، دانشگاه تبریز(نویسندهٔ مسئول)

چکیده

پدیده‌ای که امروزه «کودک‌همسری» نامیده شده و از مسائل و آسیب‌های مهم اجتماعی و فرهنگی مربوط به زنان به شمار می‌رود، مسئله و موضوعی تاریخی است که در عصر قاجار در کشاکش سنت و تجدد، به‌تدریج به مسئله و موضوع مهمی، دست‌کم در میان اقشاری از جامعه ایران تبدیل شد. کودک‌همسری یا ازدواج دختران در سنین پایین علی‌رغم آن‌که پدیده‌ای مرسوم در ایران پیشامدرن بوده اما از دید بسیاری نیز این پدیده، آسیبی اجتماعی و پدیده‌ای قابل‌انتقاد تلقی شده است. در سکوت منابع تاریخ‌نگارانه، رسمی و حتی سیاسی در مواجهه با این مسئله، در متون ادبی که از منابع و سرچشمه‌های اصلی تاریخ اجتماعی ایران به شمار می‌روند این مسئلهٔ مهم دست‌مایهٔ نقد اجتماعی قرار گرفته و به شکل قابل‌تأمل‌وتوجهی در اشعار و نوشته‌های آن عصر، بازتاب یافته است. این مقاله با اتکا به متون و منابع ادبی عصر قاجار و مشروطه و تحقیقات جدید، رویکرد متون به مسئله کودک‌همسری را به روش توصیفی‌تبیینی، تحلیل و بررسی کرده است.

کلیدواژه‌ها: قاجار، متون ادبی، کودک‌همسری، دختران، زنان، آسیب‌شناسی.

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

[2]E-mail: ghadimi.history@gmail.com

ارجاع به این مقاله: سنبلی، ندا، قدیمی، عباس، (۱۴۰۱)، کی عروسک‌باز را جامهٔ عروسی درخور است؛ «تأملی بر رویکرد متون ادبی- تاریخی دورهٔ قاجار به پدیدهٔ کودک‌همسری»، زبان و ادب فارسی *(نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.50607.3287

۱. مقدمه

پدیدهٔ موردبررسی در این پژوهش یعنی کودک‌همسری، علل، آثار و نتایج آن که امروزه به‌عنوان یک مسئلهٔ اجتماعی در ربط با دختران و زنان مطرح شده است، پدیده‌ای مدرن و جدید نیست. این مسئله که امروزه جامعه‌شناسان و روان‌شناسان را متوجه خود کرده است، یک مسئلهٔ تاریخی است که می‌توان آن را موضوع یک پژوهش اصیل قرار داد. اصطلاح و مفهوم کودک‌همسری را می‌توان در توصیف یک وضعیت و پدیده‌ای که در مناسبات اجتماعی در ربط با دختران و مقوله ازدواج در میان طبقات مختلف جامعه ایران به اشکال مختلف وجود داشته به کار برد. این پدیده که امروزه از دید جامعه‌شناسان، روان‌شناسان، حقوق‌دانان و مدافعان حقوق زنان و کودکان به‌شدت مورد نقد قرار گرفته است، در ادوار مختلف تاریخی و به‌طور مشخص در ایران پیشامدرن با چنین نگاهی و رویکردی مواجه نبوده است و به دلایل مختلف می‌توان آن را امری مرسوم و رایج در مناسبات و نظام اجتماعی به شمار آورد که در بین قشرهای مختلف جامعه رایج بود. البته این را نباید به این معنا گرفت که کلیت جامعه ایرانی با آن موافق بوده و آن را تأیید می‌کرده است. هنگامی این پدیده، نگاه‌های متفاوت و انتقادی را به خود دید که در ذیل کشمکش سنت و تجدد، زن برای نخستین بار به‌عنوان یک عنصر مهم در جامعه به شمار آمد که نیازمند نگاه جدید و آموزش بود. در پی آشنایی ایرانیان با اندیشه‌های جدید غربی برای نخستین بار روشنفکرانی چون آخوندزاده به زن به‌عنوان یک مسئله توجه کردند و به دنبال آن و به‌تدریج مسائلی در ذیل آن چون حقوق زنان، آموزش، خشونت، چندهمسری و کودک‌همسری مورد توجه روشنفکران و روزنامه‌های غیردولتی قرار گرفت. روشن است که توجه به مسائل زنان در تقابل با آموزه‌های سنتی ریشه‌داری قرار می‌گرفت که از سوی نهادها و شخصیت‌های قدرتمند مذهبی و سیاسی نیز حمایت می‌شد؛ اما مسائل زنان و به‌طور مشخص مسئله ازدواج زودهنگام در آثار سیاسی و ادبی عصر قاجار و مشروطه بازتاب یافت.

این مقاله پدیدهٔ کودک‌همسری را به‌عنوان یک مسئله تاریخی، در آثار ادبی این دوران به بررسی و مطالعه گذاشته است چراکه آثار و متون ادبی یکی از منابع مهم تاریخ اجتماعی ایران به شمار می‌روند. به همین جهت درصدد است تا رویکرد صاحبان این آثار را به این پدیده که نویسندگان، شاعران و متفکران نامداری هم بوده‌اند، کشف کند و چندوچون آن را به توصیف و تبیین بگذارد.

دربارهٔ پیشینهٔ این تحقیق قابل‌ذکر است مطالعاتی که تاکنون صورت گرفته و ما بدان‌ها دسترسی داشته‌ایم نشان می‌دهد که مقاله یا کتابی با موضوع پژوهش حاضر منتشر نشده است. یک مقاله با عنوان «بررسی جایگاه زنان در اشعار معجز شبستری و سید اشرف گیلانی» نوشته زیبا اسماعیلی (۱۴۰۰: ۵۲-۳۱) به‌صورت خلاصه و در کنار آموزش زنان، مشاغل زنان و سایر مسائل درنهایت به ازدواج آنان اشاره‌کرده و در ذیل آن نمونه‌ای آورده که به داشتن تناسب سنی بین زن و مرد اشاره دارد. سعید حاتمی و پروانه صفایی قهفرخ هم در مقالهٔ «مقام زن در شعر لاهوتی، ایرج و عارف» در کنار سایر مسائل مربوط به زنان، به مسئله ازدواج نیز پرداخته‌اند (۱۳۹۱: ۸۰-۶۵)؛ اما چنان‌که گفته شد پدیده کودک‌همسری در متون و آثار ادبی عصر قاجار موضوع هیچ پژوهشی نبوده است.

۲. بحثی در مفاهیم

۲. ۱. کودک و کودک‌همسری

کودک‌همسری پدیده‌ای است فرهنگی و مقصود ما از کودک‌همسری بیشتر متوجه دختران کم‌سن‌وسال است. در تعریفی که یونیسف از کودک‌همسری ارائه کرده «به هر ازدواج رسمی یا غیررسمی بین یک کودک زیر ۱۸ سال و یک بزرگ‌سال یا کودک اطلاق می‌شود» (*https://www.unicef.org/protection/child-marriage*). در این نوع ازدواج دختر به دلیل سن پایین هنوز از قوه تشخیص برخوردار نیست و به سبب غلبهٔ فرهنگ پدرسالاری در جامعه ایرانی، درواقع انتخاب زوج توسط ولی و سرپرست انجام می‌گیرد؛ بنابراین می‌توان گفت اگرچه ازدواج باید با رضایت طرفین و با توجه به علایق آن‌ها صورت گیرد اما در حقیقت در این نوع ازدواج نه‌تنها علایق و اولویت‌های دختر مدنظر قرار نمی‌گیرد بلکه از تمایل یا عدم تمایل وی به این امر نیز سؤال نمی‌شود. حتی آن‌گونه که مطالعات نشان می‌دهد دختر اطلاعی از مراسم ازدواجش ندارد و همسرش را قبل از ازدواج نمی‌بیند و تنها هنگامی‌که بر سر سفره عقد می‌نشیند داماد را می‌بیند. در بیشتر مواقع داماد کسی است که پدر خانواده و یا ولی او انتخاب کرده است و برای موجّه و مشروع جلوه دادن عمل خود، از فتوا و اجازهٔ علما استفاده می‌کند (معجز شبستری، بی‌تا: ۱۷،۷۹). این روش متناسب با سنت‌های جوامع پیشامدرن بود. چراکه ویژگی غالب ازدواج در جوامع پیشاصنعتی عدم توجه به علایق شخصی زوجین و درواقع ازدواج پیمانی میان دو خانواده و دو دودمان بود (کرون، ۱۳۹۶: ۲۰۰).

در تعریف واژهٔ «کودک» نهادها و قوانین مختلف تعاریف گوناگونی ارائه می‌دهند. واژهٔ کودک معادل «طفل»، «رضیع»، «صغیر» و «صبی» است (مقدادی و جوادپور، ۱۳۹۶: ۳۶). علما و فقهای اسلامی ادوار مرتبط با کودکی را به سه دوره تقسیم کرده‌اند: از ولادت تا هفت‌سالگی (صبی غیر ممیز)، از هفت‌سالگی تا ظهور بلوغ (صبی ممیز) و از سن بلوغ به بعد که شخص دارای مسئولیت کامل است (موسوی بجنوردی، ۱۳۸۲: ۲۱)؛ بنابراین کودک در فقه به فردی اطلاق می‌شود که به سن بلوغ نرسیده باشد و قدرت تمییز نداشته باشد. تمییز قدرت تشخیص خوب از بد است (اسدی، ۱۳۸۶: ۷). همچنین آن را مترادف صغیر و بلوغ را معیاری برای سنجش کودکی برمی‌شمارند. برخی دیگر نیز رشد عقلی را مرز میان کودکی و غیر آن می‌دانند (همو: ۳۶). به استناد ادله فقهی همچون آیه ۶۷ سوره غافر[1]، به شخص از زمان بسته شدن نطفه و استقرار آن در رحم مادر تا زمانی که به حد بلوغ برسد، «کودک» اطلاق می‌شود؛ اما بلوغ که بلوغ نکاح را در برمی‌گیرد در کتب تفسیری به سنی اطلاق می‌شود که استعداد و آمادگی ازدواج در فرد حاصل می‌شود (شکری، ۱۳۸۷: ۱۳۳). در اصطلاح حقوقی، کودک یا صغیر به کسی گفته می‌شود که ازنظر سن برای زندگی اجتماعی به نمو جسمی و روحی لازم نرسیده باشد. ازنظر حقوقی نیز دوران کودکی با تولد آغاز می‌شود (عبادی، ۱۳۹۲: ۵-۶). پایان دورهٔ کودکی طبق تبصره یک ماده ۱۲۱۰ قانون مدنی ایران که تحت تأثیر مستقیم فقه امامیه است، سن بلوغ دانسته شده که در پسر ۱۵ سال تمام قمری و در دختر ۹ سال تمام قمری است (عبادی، ۱۳۹۲: ۹؛ عباسی سرمدی و زنگی اهرمی، ۱۳۹۴: ۲۸).

در جامعه‌شناسی در تعریف کودکی، اشتراک نظری وجود ندارد و درنتیجه، تلاش‌ها برای فراهم آوردن برداشتی از کودکان و دوران کودکی در جوامع مختلف با مشکلات بسیاری روبرو بوده است (شبانی، ۱۳۹۶: ۴۰). این امر ازآنجا ناشی می‌شود که دوران زندگی انسان‌ها را به نوزادی، کودکی، نوجوانی، جوانی، میان‌سالی و پیری تقسیم می‌کنند؛ اما می‌توان گفت برای کسانی که در جوامع امروزی زندگی می‌کنند، کودکی یک مرحلهٔ آشکار و مشخص از زندگی است که با دورهٔ نوزادی و نوباوگی متمایز است. در حقیقت کودکی مرحلهٔ مابین طفولیت و نوجوانی است (گیدنز، ۱۳۸۶: ۱۱۰). ازنظر روان‌شناسان دوران کودکی به سه دوره تقسیم می‌شود دوران کودکی از بدو تولد تا ۶سالگی، دوران بچگی از ۶ تا ۱۲سالگی و دوران بلوغ از ۱۲ تا ۱۸سالگی (شریعتمداری، ۱۳۷۵: ۱۱۵). کنوانسیون حقوق کودکان «به هر انسان زیر هجده سال

کودک اطلاق» می‌کند، «مگر این‌که طبق قانون قابل‌اجرا در مورد کودک، سن بلوغ زودتر حاصل شده باشد» (convention on the rights of the child (20november 1989) ((un.org)).

۲. ۲. کودک و کودک‌همسری در دورهٔ قاجار

گفتیم که توافقی بر سر سن کودکی وجود ندارد. در بررسی دوران کودکی از منظر تاریخی نیز همین آشفتگی به چشم می‌خورد. درحقیقت اولین پژوهش‌ها در حوزهٔ تاریخ کودکی در سال ۱۹۶۰م./ ۱۳۳۹ توسط فیلیپ آریه مورخ فرانسوی صورت گرفت. به عقیدهٔ او در کتاب کودکان و زندگی خانوادگی در دوران باستان «کودکی زاییده دوران مدرن است و قبل از آن کودکان جز بزرگ‌سالانی کوچک نبودند» (رحمانیان و حاتمی، ۱۳۹۳: ۶۲). آن‌گونه که استیرنس اشاره می‌کند دوران کودکی از یک جامعه به جامعه دیگر و از یک دورهٔ زمانی به دوره‌ای دیگر متفاوت است (استیرنس، ۱۳۸۸: ۱۲). در ایران عدم بیان محدودهٔ سن کودکی و سن ازدواج تا دورهٔ قاجار و آشنایی با غرب و ورود مؤلفه‌های مدرنیته ادامه داشت و تعریف پذیرفته‌شده، تفسیر علمای دینی بود که عرف عامه نیز مطابق آن عمل می‌کرد. طبق آن پایان سن کودکی در دختران نه سال و در پسران ۱۵ سال بود و زیر این سن صغیر به‌شمار می‌آمدند. تعریف سال‌شمار از کودکی سبب می‌شد که دوران کودکی دختران کمتر از پسران باشد (حاتمی، ۱۳۹۷: ۱۵-۱۴). نکتهٔ قابل‌توجه دیگر آن بود که با ورود دختران به نه‌سالگی ازلحاظ شرعی پذیرفتنی بود که وی را به مردی با هر سن و سالی شوهر داد. سرپرست خانواده نیز ازآن‌جهت که «از حق منحصربه‌فرد و بی‌چون‌وچرایی برخوردار بود»، اجراکنندهٔ اصلی آن بود. بررسی‌های انجام‌شده در زمینهٔ حدود سن کودکی و ازدواج در متون ادبی دورهٔ قاجار نشان می‌دهد که آن‌ها نیز به آشفتگی متون تاریخی دچارند. در ادامه به بررسی متون ادبی‌سیاسی و اجتماعی می‌پردازیم تا محدودهٔ سنی کودکی و ازدواج را از نگاه آنان به دست دهیم.

آقاخان کرمانی و شیخ احمد روحی در *هشت‌بهشت* حد بلوغ و تکلیف زن و مرد را «عدد هو» نوشته‌اند که یازده‌سالگی است (کرمانی، ۲۰۰۲: ۱۴۵). طالبوف در کتاب *مسائل الحیات*، هنگامی‌که در باب حق صحبت می‌کند از حدود سنی نام‌برده که به ما در تعیین سن کودکی کمک می‌رساند: «حق از روز تولد تا هنگام وفات با خود آدم تولید و ... بدیهی است حق طفل رضیع فقط شیر خواستن و طفل پنج‌ساله، غذا خواستن و هیجده‌ساله تبعیت جمیع احکام شرع قانون

در صورت تمرد، مستوجب تنبیه است» (طالبوف، ۱۳۲۴: ۷۴-۷۳). از این نوشته استنباط می‌شود که از دید طالبوف سنین کودکی حدفاصل تولد تا هیجده‌سالگی شمرده می‌شد. اعتصام‌الملک در *تربیت نسوان* که در سال ۱۳۱۸ق. نوشته است، در بیان تحصیل دختران سنی ارائه می‌کند که با توجه به آن می‌توان به این نتیجه رسید که در آن زمان ده‌سالگی سن آموزش دختران به شمار می‌آمده؛ هرچند پیش از آن برای مثال هشت‌سالگی را سن ازدواج دانسته‌اند. «یاد دارم، پدری را با دختری ده‌ساله که جمالی به کمال داشت، بدیدم؛ و از پدر درخواست کردم که دختر خویش به مدرسه گذارد» (مستوفی، ۱۳۱۸: ۱۶). در کتاب *تأدیب‌النسوان* که متعلق به دوران ناصری است، آمده است: «طفلی که تا ده‌سالگی در دامان مادری نادان تربیت یافته و لوح مغزش مطالب ناصحیح محکوم گردیده،...» شاید بتوان این‌گونه استنباط کرد که سن کودکی را تا ده‌سالگی می‌دانستند (کراچی، ۱۳۹۵: ۱۷۷).

نجم‌الدوله در سه سفرنامه و در ذیل بررسی تعداد نفوس دارالخلافه، مرحله کودکی را از جوانی جدا کرده می‌نویسد: «پنجم عدد اطفال شیرخوار تا پنج‌ساله از ذکور و اناث، ششم عدد جوانانی که از پنج سال بزرگ‌تر باشند تا پانزده سال از ذکور و اناث» (نجم‌الدوله، ۱۳۸۴: ۱۵۴) او سن جوانی را از پنج‌سالگی تا پانزده‌سالگی دانسته است. علی‌اکبر صابر نیز در *هوپ‌هوپ‌نامه* و در شعر «بختیار» پانزده‌سالگی را سن جوانی پسر معرفی کرده و به‌احتمال‌زیاد قبل از آن را کودکی به شمار آورده است (صابر، ۱۹۷۷: ۱۴۶). در احصائیه‌های باقی‌مانده از دورهٔ قاجار، در خصوص مالیات پرداختی آمده است: «هر رعیتی که زن ندارد و از سن ۱۵ سال که گذشت باید سالی ۵ ریال بپردازد» (سعدوندیان، ۱۳۷۹: ۱۵۹). از این نوشته می‌توان چنین برآورد کرد که سن رجولیت برای پسران ۱۵ سال بوده است. می‌توان چنین برداشت کرد که دختران پایین‌تر از این سن بالغ شمرده می‌شدند. دربارهٔ سن بلوغ و ازدواج، سید اشرف قزوینی شعری دارد با عنوان «عاشق بی‌پول» در این شعر سن دختری را که برای ازدواج مناسب بوده، چهارده سال ذکر کرده است؛ از این امر می‌توان نتیجه گرفت که در دورهٔ او سن مناسب ازدواج برای دختران ۱۴سالگی بوده است (قزوینی، ۱۳۳۸: ۹۳). عارف قزوینی در توضیح طایفه مراغه‌ای‌های قزوین می‌نویسد: آن‌ها بلوغ را برای پسران هیجده و برای دختران پانزده می‌دانند (عارف قزوینی، ۱۳۸۰: ۲۳۳). این سن در اوایل دوره قاجار بر اساس آنچه در کتاب *سرگذشت حاجی‌بابا اصفهانی* آمده، پایین‌تر است. نویسنده

اشاره کرده که پدرش در سن هفده‌سالگی ازدواج کرده است (موریه، ۱۳۵۴: ۲۸). اگر سن ازدواج پسران هفده‌سالگی باشد می‌توان گفت سن ازدواج دختران مسلماً کمتر بوده است.

با توجه به این‌که در چهارده دورهٔ سرشماری از نفوس شهر طهران که تا قبل از سال ۱۳۱۱ش. صورت گرفته (سعدوندیان، ۱۳۸۰: ۳۳۱) هیچ اشاره‌ای به سن دقیق کودکی نشده است، پس تمام آنچه ما از سن کودکی در دورهٔ قاجار داریم محدود به اشاراتی جسته‌وگریخته است که در لابه‌لای متون ادبی و سیاسی به یادگار مانده است.

در تحلیل این داده‌ها می‌توان گفت هم‌زمان با ورود مؤلفه‌های جدید فرهنگی و آشنایی با غرب و گذار از دنیای سنت و ورود به دنیای مدرن در محدودهٔ سن کودکی و سن ازدواج تغییراتی ایجاد شد و از اواخر دورهٔ قاجار سن کودکی و سن ازدواج افزایش یافت. هرچند این امر بیشتر در بین طبقات فرادست دیده می‌شود تا مردم عادی و طبقه فرودست. همان‌گونه که اشاره کردیم سن ازدواج در دورهٔ قاجار بسیار پایین بود. دختران اغلب در سن هفت تا سیزده‌سالگی ازدواج می‌کردند و سعادتمندترین دختران، آن‌هایی بودند که در خانه شوهر به بلوغ می‌رسیدند (دلریش، ۱۳۷۵: ۲۲) و بسیاری ازدواج‌ها حتی پیش از سن بلوغ انجام می‌شد (دروویل، ۱۳۸۷: ۷۲؛ پولاک، ۱۳۶۸: ۱۴۱؛ بروگش، ۱۳۸۹: ۲۰۰-۵۵۵؛ ویشارد، ۱۳۶۳: ۲۱۲؛ تاج‌السلطنه، ۱۳۶۱: ۲۶؛ فوروکاوا، ۱۳۸۴: ۱۹۶؛ دالمانی، ۱۳۳۵: ۲۵۲؛ رایس، ۱۳۸۳: ۱۰۲). این امر در پیش از دورهٔ قاجار و در دورهٔ صفویه نیز وجود داشته است (شاردن، ۱۳۷۲: ۱۲۴/۱؛ تکتاندرفن، ۱۳۵۱: ۳۴؛ تاورنیه، ۱۳۸۳: ۳۱۵؛ جملی کارری، ۱۳۸۳: ۱۵۵). ناگفته نماند که این مسئله تنها به ایران محدود نبوده و در کشورهای دیگر نیز وجود داشته ازجمله در عثمانی نیز این رسم وجود داشته چنان‌که نمونه آن در کتاب *سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی* خواندنی است (موریه، ۱۳۵۴: ۶۴۷).

۳. بحث و تحلیل

ازآنجاکه منابع تاریخی دورهٔ قاجار به دلیل غلبهٔ نگاه سیاسی و مردسالارانه توجهی به زنان و مسائل آنان نداشته‌اند، ناگزیر برای ارائه تصویری از زن ایرانی و به‌ویژه در بررسی پدیدهٔ کودک‌همسری که در آن کودکان به‌طور ناگهانی وارد دنیای بزرگ‌سالی می‌شوند و شناخت مسائل و مشکلاتی که با آن مواجه‌اند، نیازمند مطالعات دقیق در متون ادبی هستیم. در ادامه رویکرد متون ادبی‌سیاسی به کودک‌همسری و عوامل و پیامدهایی را که متون ادبی برای این پدیده بیان کرده‌اند، مورد بررسی قرار گرفته است.

۳. ۱. ارزش‌ها و نگرش‌های اجتماعی‌فرهنگی

مطالعات نشان می‌دهد ازدواج کودکان ریشه در شیوه‌های اجتماعی‌فرهنگی و باورهای مذهبی در بسیاری از جوامع دارد، اما فراتر از حقایق تلطیف‌شده، روابط بین مذهب و ازدواج کودکان پیچیده است و بسته به جامعه تغییر می‌کند (parsons and others, 2015: 13). ارزش‌های اجتماعی شامل سنت‌ها، آداب‌ورسوم حاکم بر جامعه می‌شود. ما در اینجا سنت‌ها و باورهای مذهبی را از یکدیگر جدا کرده‌ایم؛ اگرچه عقیده بر آن است که در برخی مسائل هم‌پوشانی دارند اما نویسندگان مقاله به جدایی سنت و باورهای مذهبی معتقدند.

۳. ۱. ۱. فقدان استقلال و انفعال دختران در ازدواج

آنچه از متون ادبی به دست می‌آید نشان می‌دهد یکی از سنت‌های رایج با گستردگی زیاد و ریشه‌دار در جامعهٔ دورهٔ قاجار عدم دخالت دختران در امر ازدواج و عدم ملاقات (هم برای پسر و هم برای دختر) بود. ازدواج اگرچه می‌بایست امری شخصی تلقی می‌شد اما امری خانوادگی بود و این خانواده‌ها و بیشتر پدرها بودند که تصمیم‌گیرندگان اصلی بودند. این امر سبب می‌شد که زنان و دختران، حتی در صورت عدم رضایت، در امر ازدواج دخالتی نداشته باشند. در این ازدواج‌های اجباری، پدر و مادر و سایر بزرگ‌ترها، دختر را با اجبار و فشار به همسری مردی هم‌سن‌وسال پدربزرگش درمی‌آوردند این در حالی بود که دختر هنوز نمی‌دانست چه اتفاقی برایش افتاده است.

فتحعلی آخوندزاده (۱۸۷۸/۱۲۹۵- ۱۸۱۲/۱۲۲۸) روشنفکر و منتقد سیاست و ادبیات عصر قاجار در تمثیلاتش که شامل شش نمایشنامه و یک داستان است و به مسائل اجتماعی و به‌خصوص به مسئله زنان توجه ویژه‌ای دارد، به این مسئله نیز پرداخته است. یکی از مسائلی که در این نمایشنامه‌ها مورد توجه قرارگرفته مسئلهٔ ازدواج اجباری و عدم دخالت دختران در ازدواج است. آخوندزاده در «حکایت خرس قولدورباسان (دزدافکن) (۱۲۶۸ق.)» به انتقاد از این امر می‌پردازد. پریزاد دختر داستان آخوندزاده پدرش فوت کرده و عمویش برای تصاحب گلّه‌های پدر پریزاد، می‌خواهد او را برای پسر خود عقد کند؛ اما پریزاد شخص دیگری را دوست دارد ولی نمی‌تواند بازگو کند و با گفتن این که «اختیار هر دو (خود و مادرش) در دست عموم هست» تسلیم‌شده اما درنهایت او با شخصی که دوست دارد ازدواج می‌کند (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۹۲). همچنین در همین

داستان آورده است که کسی به میل دختر توجه ندارد و خواهش او اثری ندارد؛ «از اول کمی آخ‌واوخ می‌نماید و بعد ناچار شده تن به قضا می‌دهد»(همو: ۹۸-۹۷). این مسئله در نگاه آخوندزاده اهمیت زیادی داشته زیرا در سایر نمایشنامه‌ها ازجمله «وکلای مرافعه» نیز به این مطلب اشاره دارد و در طی داستان می‌خواهد خواننده را به این امر آگاه سازد که دختران باید در امر ازدواج اختیار و دخالت داشته باشند. آنجا که دختر داستان، «سکینه خانم»، می‌گوید: «حالا که برادرش مرده اختیارش به دست خودش است» (همو: ۲۵۲). در همین داستان «سکینه خانم» بار دیگر به عمه‌اش که می‌خواهد او را به همسری آقا حسن که مرد تاجر متمولی است درآورد، می‌گوید که اختیارش با خودش است. همچنین موضوع دیگری که در این قسمت از نمایشنامه موردتوجه قرارگرفته اشاره به اعتقاد عمومی است که لزومی بر دخالت دختران در ازدواج نیست و دیگران تصمیم می‌گرفتند که او با چه کسی ازدواج کند.

«عمه، من کی به تو اذن دادم مرا به آقا حسن شوهر بکنی، من حالا دیگر نه پدر دارم نه برادر، خودم وکیل خودمم... عمه: خجالت بکش به تو چه! برای تو شوهر لازم است. به هر کی می‌دهند تو هم می‌روی. دختربچه زیبنده نیست پیش بزرگشان همچو حرف بزنند قباحت دارد» (همو: ۲۵۶). نکته‌ای که در پایان صحبت عمه آمده این است که سکینه را دختربچه خطاب می‌کند درحالی‌که می‌خواهد او را به ازدواج مردی بسیار بزرگ‌تر از خودش درآورد. سکینه خانم ادامه می‌دهد که «دیگر اختیار خودم را از دست نمی‌دهم هیچ‌کس نمی‌تواند مرا به شوهر بدهد» (همو: ۲۵۷).

میرزا علی‌اکبر طاهرزاده صابر «شاعر بزرگ ملی آذربایجان قفقاز، سرایندهٔ فکاهیات اجتماعی انقلابی و همکار دائمی روزنامهٔ *ملانصرالدین*» (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۴۶/۲) در *هوپ‌هوپ‌نامه* شعری دارد که از سنت ازدواج دختران انتقاد می‌کند. شعر از زبان دختربچه‌ای است که بعد از دیدن به‌اصطلاح شوهرش تمایلی به زندگی با وی ندارد:

خاندوستی! امان، نذار که آمد!
هست آفت جان، نذار که آمد!...
در عقد شرم کردم آخر، گفتید پسر است، گشت باور.
حالا دیدم که چیست شوهر...
گوشت بدنم تکید از ترس،

خون از دل من چکید از ترس، ...
دارد به سرش کلاه گنده، ابروش سفیده و بلنده،
هم سن پدربزرگ بنده
غول است امان نذار که آمد، ...
وحشت کنم اوست دیومنظر ... (صابر، ۱۹۷۷: ۱۶۴-۱۶۳).

آنچه از این شعر به دست می‌آید شامل بی‌اطلاعی دختران از ازدواج تا زمان عقد، عدم ملاقات با خواستگار پیش از ازدواج و تأثیرات روحی و روانی این‌گونه ازدواج‌هاست.

گاهی عروس به اندازه‌ای کم‌سن‌وسال بود که برای قانع کردن او از «نخود کشمش» استفاده می‌کردند. چنانچه معجز شبستری در شعرش سعی کرده با استفاده از عباراتی نشان دهد که عروس سن بسیار کمی داشته است که برای راضی کردنش از وعده‌های کودکانه استفاده می‌کردند.

قیزی قوجاقه آلیب قینه دییه‌ر کِش کِش
و دولدوروب جیبینه بالدیزی نخود کشمش
نه کش کشه، نه نخود کیشمشه باخیر بی‌فهم
آیاقلارین یره تاپدیر دییر که من گیدیرم!

نکته قابل‌تأمل در اشعار معجز شبستری این است که از دید او مادران تأثیر زیادی در ازدواج دختران در سنین پایین داشته‌اند (معجز شبستری، بی‌تا: ۷۹-۷۸).

ایرج میرزا (۱۲۹۱ق.-۱۳۴۴ق./۱۳۰۴ش) نیز ازجمله کسانی است که به این سنت که دختر و پسر قبل از ازدواج یکدیگر را نمی‌دیدند انتقاد می‌کند و در پوششی از طنز این‌گونه ازدواج‌ها را به خربزه و هندوانه تشبیه کرده و معتقد است که طرفین باید قبل از ازدواج با یکدیگر ملاقات داشته باشند.

خدایا کی شوند این خلق خسته — از این عقد و نکاح چشم‌بسته
بگیری زن ندیده روی او را — بری، ناآزموده خوی او را
چو عصمت باشد از دیدار مانع — دگر بسته به اقبال است و طالع
بدان صورت که با تعریف بقال — خریداری کنی خربوزهٔ کال
و یا در خانه آری هندوانه — ندانسته که شیرین است یا نه

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۸۵)

عالم‌تاج قائم‌مقامی متخلص به ژاله (۱۳۰۱ق.-۱۳۲۶ش.) از شاعران دورهٔ قاجار و پهلوی از دیگر روشنفکران ادبی است که به این مسئله اعتراض کرده و در شعری که بیانگر زندگی خود اوست به انتقاد از آن پرداخته است. از آن‌جهت که ژاله نیز در ۱۵سالگی بدون این‌که اطلاع و دخالتی داشته باشد به ازدواج مردی ۴۳ساله که دوست پدرش بود درمی‌آید (قائم‌مقامی، ۱۳۷۴: ۵-۶). او از این ازدواج رضایتی نداشت.

هم مرا هنگام خطبهٔ عقد رو با روی خویش یافتی بر سفره‌ای دختر ربا ای آینه
دختری هر هفت کرده بی‌خبر از پنج حس دیده اندر چهارسو رنج و بلا ای آینه (همو: ۱۰۲).

ژاله اشارهٔ ظریفی دارد به این‌که این‌گونه ازدواج‌ها در حقیقت رباینده دختربچگی هستند. او همچنین به مخالفت با ازدواج اجباری و در زمان نابالغی پرداخته ودر شعر «چه می‌شد» به انتقاد از این‌گونه ازدواج‌ها پرداخته است.

چه می‌شد آخر ای مادر، اگر شوهر نمی‌کردم گرفتار بلا خود را چه می‌شد گر نمی‌کردم (همو:۳۷-۳۶).

ژاله معتقد است که در آن سن باید وقتش را صرف یادگیری علم می‌کرد. همچنین در جای دیگری اشاره می‌کند که دختران مردی که با او ازدواج کرده از او بزرگ‌تر بوده‌اند:

دخترانش ز من بزرگ‌ترند بمگو شکوه بی‌سبب دارم» (همو: ۱۲۷)

آنچه از نوشته‌های بالا به دست می‌آید نشان می‌دهدکه ادیبان و شاعران دوره قاجار و مشروطه خواستار اختیار دادن به دختران در امر ازدواج بوده‌اند. همچنین کسانی مانند آخوندزاده در تمثیلات بر این مسئله تأکید دارد که دختران باید خود نیز برای حل این مسئله و تغییر آن تلاش کند.

۳. ۲. کودک‌همسری و پیری زودرس

پیری زودرس زنان در ایران پدیده‌ای است که در متون و منابع به آن توجه شده است. در زنان ایرانی و به‌طورکلی زنان مشرق زمین، «طراوت و زیبایی جوانی حداکثر تا ۲۵سالگی باقی است» (جونز، ۱۳۸۶: ۲۶۰؛ دالمانی، ۱۳۳۵: ۳۰۱). کدورت، کسالت روحی و از بین رفتن نشاط جوانی همگی از پیامدهای ازدواج در سنین پایین است که سفرنامه‌ها به آن‌ها اشاره‌کرده‌اند (دالمانی،

۱۳۳۵: ۲۵۳). در تأیید این امر مطالعات پزشکی نشان می‌دهند پایین بودن سن ازدواج در ایران و به دنبال آن زایمان، سبب «پیری قبل از موقع و بدقیافگی» در زنان می‌شده است (مستشفی، ۱۳۱۴: ۱۱). طبق مطالعات انجام‌شده می‌توان گفت پیری زودرس نه‌تنها نتیجه کودک‌همسری و ازدواج زودهنگام است بلکه علت ازدواج مجدد مردان و درنتیجه کودک‌همسری به شمار می‌رود؛ زیرا مردان یکی از علل ازدواج مجدد خود آن‌هم با دختران کم‌سن و سال را پیری زنانشان عنوان کرده‌اند. نمونه‌های مختلفی از این مسئله در متون این دوره وجود دارد. صابر این موضوع را چنین به نظم کشیده:

نگـــــه نـــــدار عـــــورت کفتـــــار را
ولـــــش بکـــــن نکبـــــت ادبـــــار را
عقد بکن یک بت دلدار را» (صابر، ۱۹۷۷: ۱۳۸).

در حقیقت پیر شدن زنان را یکی از دلایل ازدواج با دختران کم‌سن و سال دانسته است. علاوه بر این در شعر گاوور قیزی (دختر گبر، دختر بی‌دین و کافر) نیز آورده:

بیچـــاره و ذلیـــل شـــدم ملانصـــرالدین! کرده پکـر، کلافـه‌ام عـورت- گـاوور قیـزی!...
زاییـده چهـار بچـه، شـده پیـر و اکبیـری، کفتار پیرگشته و نکبـت، گـاوور قیـزی!»(همـو: ۱۵۶)

سید اشرف‌الدین قزوینی (۱۲۸۷ق.-۱۳۵۲ق.) معروف‌ترین و محبوب‌ترین شاعر عصر مشروطیت در شعری با مضمون مشورت گرفتن دوستش از او برای ازدواج، چنین می‌گوید:

بـــــود عمـــــر مـــــن از هفتـــــاد افـــــزون
بفرمـــــا زن بگیـــــرم یـــــا نگیـــــرم؟
مـــــرا باشـــــد زن پیـــــری بـــــه خانـــــه
بـــه ریشـــم مـــی‌زنـــد هـــر صـــبح شـــانه
ولی می‌گیرد از بهرم بهانه»(قزوینی، ۱۳۳۸: ۳۵-۳۶)

در این شعر پیری و بهانه‌گیری همسر دلیلی برای ازدواج مجدد آن‌هم با یک دختر جوان ذکر شده است. سید اشرف در جواب به طنز می‌گوید:

فـال تـو خـوب آمـده دنبـال کـن
رو بـــه‌ســـوی خانـــهٔ دلالـــه کـــن

فکر یکی دختر نه‌ساله کن»(همو: ۳۶)

در ادامه با اشاره به سن دوستش منتقد رفتار او در این سن و سال است:

عمـــر تـــو هفتـــاد بـــود در جهـــان
ارواح بابـــات تـــو جـــوانی جـــوان ...
پیر شدی پیر حیا کن حیا» (همانجا)

قزوینی معتقد است که با کهولت سن دیگر وقت ازدواج مجدد، آن هم با دختری جوان نیست.

معجز شبستری نیز در اشعارش به این موضوع اشاره کرده است. وی در یکی از اشعارش می‌آورد چون جوانی تکذبان به پایان رسیده به این فکر افتادم که با یک نونهال زندگی کنم (معجز شبستری، بی‌تا، ۱۶). انجام چنین کاری از نظر معجز شبستری از سر شهوت و زائل بودن عقل است. همچنین در شعر «عمه»(معجز شبستری، بی‌تا: ۲۰۸) از زبان زنی که شوهرش برای کار به استانبول رفته و به دلیل بسته شدن مرز هنوز برنگشته است، بیان می‌کند:

می‌دانم اگر آن بی‌وفا برگردد می‌گوید تو پیر شدی و زن جوانی خواهد گرفت.

۳. ۳. پیشکش و نقش آن در عقد دختران کم‌سن

پیشکش دادن به عاقد که اجازه عقد دختران خردسال را بدهد یکی از شگردها و راهکارهای به ازدواج درآوردن دختران خردسال بود که شعرا و ادبا به آن توجه کرده‌اند. در برخی سفرنامه‌ها نیز به آن اشاره شده است که خانواده‌ها دختران خود را با دادن رشوه به عاقد قبل از سن بلوغ و در سن هفت‌سالگی به خانه شوهر می‌فرستاده‌اند (پولاک، ۱۳۶۸: ۱۴۱تا ۱۴۵).

معجز شبستری در شعر «عاشق پریشان» نیز به این موضوع این بار از زبان زن داستان اشاره‌کرده و در پایان به شدت از این رسم که با رشوه جاری می‌شود انتقاد می‌کند (معجزشبستری، بی‌تا: ۲۰-۱۹؛ ر.ک به همو: ۷۹). در باب هفتم کتاب «کاداستره» نوشتهٔ اعتمادالسلطنه که لغتی فرانسوی و به معنای «ممیزی املاک و ارضی و تخمین حاصل و تعداد نفوس آن و مأخذ مالیات» است، «در بیان تکالیف عمومیهٔ پیش‌نمازان و رؤسای سایر ملل و کدخدایان محلات و ریش‌سفیدان و...» آمده که «هیچ پیش‌نمازی نباید بدون اجازهٔ ادارهٔ تحریریه صیغهٔ عقد دائمی یا صیغه‌ای که مدت آن زیاده از یک ماه باشد جاری نماید...». در فصل دوم همین باب نوشته‌شده که کدخدایان محلات در امر

مزاوجت‌ها باید تحقیقات به عمل‌آورده؛ اگر مانع شرعی در پیش نباشد، اسم زوج و زوجه و پدر آن‌ها را یا عدد عمومی دفتر آن‌ها نوشته به مهر رسمی محله مختوم نموده، به داماد یا وکیل او داده که به اداره تحریریه برساند و اجازه‌نامه بگیرد» (سعدوندیان، ۱۳۷۹: ۱۲۵). بااین‌حال می‌بینیم که با رشوه و پیشکش دختران خردسال را بزرگ‌سال جلوه می‌دادند تا بتوانند آن‌ها را به ازدواج درآورند.

۳. ۴. تعدد زوجات و کودک‌همسری

در بیشتر منابع دورهٔ قاجار اشاره شده است که ایرانیان مانند سایر اهالی مشرق زمین همسران متعددی می‌گیرند و تعدد زوجات در بین آن‌ها رواج کامل دارد (دروویل، ۱۳۸۷: ۷۱؛ اورسل، ۱۳۸۲: ۳۱۶؛ پاتینجر، ۱۳۸۴: ۶۶-۶۵). ملکم نیز در این باره می‌نویسد: «هر کس به اقتضای معیشت، هرقدر که بخواهد می‌تواند» (ملکم، ۱۳۸۰: ۲/ ۸۴۰). درنتیجهٔ وجود انواع ازدواج‌ها در ایران از عقد دائم که معمول‌ترین نوع آن بود، تا ازدواج موقت و صیغه سبب ایجاد حرم‌سراهای کوچک و بزرگ می‌شد که مربوط به طبقات مرفه بود. رواج این امر در بین طبقات فرودست ازنظر محققان برای دست یافتن به نیروی کار ارزان از طریق افزایش فرزندان بوده است (عاملی رضایی، ۱۳۸۹: ۲۹). چندهمسری ازآن‌جهت که در نظر نویسندگان این مقاله یکی از عوامل اساسی کودک‌همسری شمرده می‌شود نیز مورد بررسی قرارگرفته است. متون ادبی نیز بر این مدعا صحه می‌گذارند. آنچه از بررسی متون ادبی دورهٔ قاجار به‌دست‌آمده، نشان می‌دهد تعدد زوجات به‌عنوان یک رسم و سنت متداول و رایج در آن دوره وجود داشته است و متون ادبی به دیدهٔ انتقاد در آن نگریسته‌اند. اگرچه کودک‌همسری خود پیامد چندهمسری است؛ چندهمسری نیز دلایلی دارد که در متون ادبی و اشعار شعرا بازتاب یافته است.

آخوندزاده مترقی‌ترین افکار را در حیطه آزادی زنان، الغای تعدد زوجات و برابری حقوق اجتماعی زن و مرد داشت (آدمیت، ۱۳۴۹: ۱۴۳). او دربارهٔ مسئله تعدد زوجات نوشته است: «خردمندان جهان، زنان را در جمیع حقوق بشریت و آزادیت با مردان شریک شمرده‌اند... و اگر فی‌مابین حکما مسئله مساوات حقوقیه ذکوراً و اناثاً مجمع‌علیه است، کثرت زوجات منافی مسئله مساوات است.» او همچنین عقیده داشت کثرت زوجات باید منسوخ شود و «تزویج منحصر به وحدت زوجه بکنند» (آخوندزاده، ۱۳۹۹: ۱۷۷). در مقایسه بین ایران و جامعه جهانی از نگاه او این مسئله ازآنجاکه منافی مسئله مساوات است نباید صورت بگیرد.

طالبوف نیز در *مسالک‌المحسنین* به نقد تعدد زوجات و چندهمسری به‌ویژه در بین پادشاهان پرداخته است. آنجا که پادشاه ایران از سفیر انگلیس می‌پرسد «پادشاه شما چند زن دارد؟» و او پاسخ می‌دهد که «در انگلستان پادشاه فقط باید یک ملکه داشته باشد. تعدد ازواج از طرف مبعوثین ملت مجاز نیست» (طالبوف، بی‌تا: ۱۶۷). در حقیقت او از طریق مقایسه پادشاهان شرق و غرب به انتقاد از مسئله تعدد زوجات می‌پردازد.

ازجمله کسانی که به این مسئله در جای‌جای اشعارش با نگاهی انتقادی و کنایی به آن پرداخته، صابر است. او این مسئله را در چند شعر خود بیان کرده است. در شعر «نصیحت ننه پیره به دخترها» از زبان پیرزن این نکته را متذکر می‌شود که مردها معمولاً سه تا چهار زن می‌گیرند و نسبت به زنان وفادار نیستند:

غافل مشو از شوهر بدطینت و گوهر، گیرد سه زن و چار...
وقتی‌که شدی پیر، بگیرد دگر عورت، وقعت نگذارد» (صابر، ۱۹۷۷: ۴۵)

دهخدا نیز در «چرند و پرند» به انتقاد از این رسم پرداخته و در داستان «قند رون» که شرح ازدواج «آخوند ملا عباس» است، آورده:

«... غرور و جوانی حاجی شیخ و هفتصد هشتصد تومان شخصی و جهیز زن، حاجی‌آقا را به حال خود نگذاشت. حاجی‌آقا بعد از ده بیست روز یک زن محرمانه صیغه کرد. بعد از چند ماه هم یک زن دیگر عقد نمود. سر سال باز یک زن دیگر را آب توبه سرش ریخته متعه نمود. الان حاجی‌آقا... چهار زن حلال خدایی دارد، گذشته از لفت‌ولیس‌هایی که در حجره رفقا می‌کند» (دهخدا، بی‌تا: ۱۱۲). شایان ذکر است که این موضوع را می‌توان در بحث علل اقتصادی تعدد زوجات نیز بررسی کرد.

ژاله در یکی از اشعار خود در نقد رسم تعدد زوجات به استناد به آیه قرآنی در سوره نساء سروده است:

آیت «مثنی ثلاث» ار هست و «إن خفتم» آیت لن تستطیعوا نیز فرمان خداست (قائم‌مقامی، ز پی ۱۳۷۴: ۶۴).

بنابراین ژاله با تأکید بر رعایت حقوق زنان، برقراری عدالت در رسم تعدد زوجات را امری محال می‌داند.

تحلیل متون ادبی دوره قاجار نشان می‌دهد مهم‌ترین علت کودک‌همسری از دید آن‌ها؛ ریشه‌دار بودن سنت در بین مردم بوده است. این در حالی است که امروزه شورای بین‌المللی پژوهش دربارهٔ زنان در سال ۲۰۱۰ اعلام کرد که کودک‌همسری یا ازدواج کودکان در مناطق و کشورهایی از جهان که فقیر هستند، رایج است و «حتی بدون این‌که سطح اقتصادی کشورها در سطح کلان را مدنظر قرار دهیم، در مناطقی متمرکز است که خانواده‌های فقیر در آن سکونت دارند» (اسدپور و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۷۱-۱۷۰)؛ اما در دنیای سنت و در دوره گذار عوامل اجتماعی مهم‌ترین و بیشترین تأثیر را در این امر داشته‌اند.

۳. ۵. اهداف و اغراض اقتصادی کودک‌همسری

اهداف اقتصادی یکی از مهمترین عوامل کودک‌همسری شمرده می‌شود. این اهداف ممکن بود از سوی هر دو خانواده مورد توجه قرار بگیرد. به‌عبارت‌دیگر ممکن بود که افراد مسن به دنبال دختران کم‌سن‌وسالی باشند که ارثیه زیادی به آن‌ها رسیده است یا برعکس اجازه ازدواج دختربچه‌ای را با مردی مسن تنها به دلیل ثروتمند بودن صادر کنند. نمونه مورد اول در کتاب *تمثیلات* آخوندزاده آمده است. وی در داستان «وکلای مرافعه» اصلی‌ترین علت خواستگاری «آقا حسن» از «سکینه خانم» را ارثی می‌داند که از برادرش به او می‌رسد (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۲۵۹). از نمونه‌های دیگر که ثروت دختر سبب طمع افراد مسن بود، داستان «قند رون» دهخدا در چرند و پرند است. حاجی‌آقا به همه دوستان و آشنایان سپرده بود که اگر «باکرهٔ جمیلهٔ متموله‌ای» یافتند به او اطلاع دهند. پس‌ازآن بقال محل دختر یتیمی را پیدا می‌کند که پدرش تاجر بوده و باوجود کمی سن خوشگل است و وصلت بدی نیست. «حاجی‌آقا دنبال مطلب را گرفت تا وقتی‌که دختر یازده‌ساله را با پانصد تومان جهاز به خانه آورد» (دهخدا، بی‌تا: ۱۱۲). مورد غالب یعنی ازدواج دختربچه با مردی مسن تنها به دلیل ثروتمند بودن او، در شعر معجز بازتاب یافته است. او به دختران گوش زد می‌کند که فریب ثروت آن اشخاص را نخورند. او زندگی با یک فرد مسن را مانند مرگ خیلی تلخ می‌داند.

جلال سلطنت آلداتماسین سنی ای قیز
ئولوم کیمی آجیدر آغ ساقالیلن یاشاماق

(معجز شبستری، بی‌تا، ۱۶).

شواهد تاریخی گواهی می‌دهند که این امر نه‌تنها در بین خانواده‌های فقیر بلکه در طبقات ثروتمند نیز رایج بوده است. از نمونه‌های آن ازدواج دختر دوازده‌سالهٔ فروغ‌الدوله (ملکه ایران) با پسر قوام‌الدوله می‌باشد که «پنج شش همسر و پنج شش فرزند بزرگ» داشته است. اعتمادالسلطنه علت آن را «پول زیاد و آسودگی خیال» می‌داند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۴۵: ۱۰۴۷). این امر در خانواده‌های دیگر شکل دیگری داشت. چون خانواده‌ها از عهدهٔ هزینه‌های فرزندان برنمی‌آمدند به این فکر می‌افتادند که دختران را به افراد ثروتمند در هر سن و سالی که باشد به همسری دهند. سید اشرف‌الدین قزوینی نیز به این مسئله در شعرش توجه دارد. برای نمونه در «فخریه یک پیرمرد ثروتمند» علت گرفتن همسر زیاد را ثروت او دانسته است (قزوینی، ۱۳۳۸: ۱۶۹). این امر از چشم و انتقاد معجز شبستری دور نمانده است.

تا به کی به خاطر تکه‌ای نان دختر اسیر این وآن شود (معجز شبستری، بی‌تا: ۶۹).

میرزاده عشقی ازجمله کسانی است که در عصر مشروطه به دفاع از حقوق زنان پرداخته و با جمعیت نسوان وطن‌خواه نیز ارتباط داشته است. او در اشعاری چون «احتیاج» به موضوع فقر و تأثیر آن در ازدواج‌های نامناسب پرداخته و با آن مخالفت کرده است.

عاقبت هیزم‌فروش پیر سرتاپا پلید
کز زغال کنده دایم دم زدی، وز چوب بید
از میان دکه، کیسه کیسه، زر بیرون کشید
مادرش را دید و دختر را، به‌زورزرخرید
احتیاج آمیخت با موی سیه، ریش‌سفید
از تو شد این نامناسب ازدواج!
احتیاج ای احتیاج!» (عشقی، ۱۳۵۷: ۳۰۴)

اهداف و اغراض اقتصادی پس از سنت و رسوم ریشه‌دار در بین مردم از عوامل مهمی است که سبب کودک‌همسری می‌شود. بررسی اهداف و اغراض اقتصادی نشان می‌دهد که این امر در بین طبقات فرادست و فرودست اجتماع کارکرد متفاوتی داشته است. در طبقات فرودست بیشتر دختران در فقر اقتصادی قرار دارند و خانواده‌ها برای گرفتن شیربها آنان را به ازدواج افراد مسن در می‌آورند. در حالی که در طبقات فرادست هر دو خانواده ثروتمند می‌باشند. درنتیجه این‌گونه ازدواج‌ها حاصل درهم‌آمیختن اهداف اقتصادی و سیاسی است.

۳. ۶. «وصلتم وصلتی سیاسی بود»؛ اهداف و اغراض سیاسی کودک‌همسری

یکی دیگر از علت‌هایی که در بروز پدیده کودک‌همسری در دوره قاجار نقش داشت به ازدواج درآوردن دختران کم‌سن‌وسال برای کسب مقام و جایگاه بالاتر بود که اغلب به‌اجبار صورت می‌گرفت. این امر در «سرگذشت وزیر خان لنکران (۱۲۶۸ق.)» مشهود است. خان لنکران درپی آن است که به خاطر پایداری عزت و اعتبارش نسا، خواهر همسرش شعله را به ازدواج خانی مسن درآورد (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۴۹-۴۸). در جای دیگر از زبان خان می‌گوید: «شعله! می‌دانی خواهر تو را که به خان بدهیم درجهٔ من، رتبه تو، چقدر زیادتر خواهد شد» (آخوندزاده، ۱۳۵۶: ۷۷-۷۶). از سوی دیگر می‌توان این داستان را نمونه‌ای از بی‌ارادگی دختران در امر ازدواج نیز به شمار آورد.

از نمونه‌های دیگر ازدواج عالم‌تاج قائم‌مقامی شاعر دوره قاجار و پهلوی است که از مدافعان اصلی حقوق زنان بود. او در سال ۱۳۰۱ق به دنیا آمد و در ۱۵سالگی با یکی از دوستان پدرش که چهل و اندی سن داشت ازدواج کرد. به گفته خودش این یک ازدواج سیاسی بود و او وجه‌المصالحه گرفتاری‌های پدرش شد (قائم‌مقامی، ۱۳۷۴: ۶-۵).

وصلتم وصلتی سیاسی بود وین سیاست ز مام و اب دارم (همان: ۱۲۶)

همان‌گونه که در اهداف اقتصادی نیز بیان شد معمولاً در ازدواج‌های طبقات فرادست اهداف اقتصادی و سیاسی با هم می‌آمیختند. در اینجا نیز بدین گونه است و همسر عالم‌تاج از خان‌های بزرگ لر بود. این مسئله هم از لحاظ سیاسی و هم اقتصادی اهمیت داشته است. عالم‌تاج نیز ازدواج زودهنگام دختران را به هر دلیل که باشد، اشتباه می‌داند و منتقد آن است و آن را شرعی و صحیح نمی‌داند و مرد را محرم نمی‌شمارد.

آن که زن را بی رضای او به زور و زر خرید هست نامحرم به معنی ور به صورت شوهر است...
دختر نه‌ساله شوهر را چه می‌داند که چیست کی عروسک‌باز را جامهٔ عروسی درخور است (همان: ۱۱۳).

به اعتقاد او برای به ازدواج درآوردن دختران باید معیارهایی چون بلوغ جسمی، بلوغ فکری و عقلی او را در نظر گرفت.

۳. ۷. پیامدهای کودک‌همسری

پیامدهای کودک‌همسری نیز مورد توجه متون ادبی و نویسندگان و شاعران فارسی بوده است. متون تاریخی، سفرنامه‌ها و خاطرات نیز به علل مشابه یا مختلفی از جمله رو به ضعف و نقص

گذاشتن نژاد، افزایش تعداد بیوه‌ها و... اشاره کرده‌اند (ویشارد، ۱۳۶۳: ۲۵۵). در ادامه پیامدهای مورد توجه در متون ادبی مورد کنکاش قرار گرفته است:

۳. ۷. ۱. عدم تحصیل دختران و داشتن فرزندانی بی‌سواد

محققان معتقدند که «هنجارهای اجتماعی، انتظارات خانواده و در برخی موارد محدودیت‌های قانونی، دختران را مجبور می‌کند تا تحصیلات خود را پس از ازدواج پایان دهند. علاوه براین، اغلب از دختران انتظار می‌رود که وظایف خانگی و مسئولیت‌های خانوادگی را بر عهده بگیرند که می‌تواند حضور در مدرسه را غیرممکن کند. محدود کردن تحصیل دختران تأثیرات مادام العمر و بین نسلی بر پتانسیل درآمد و استقلال مالی زنان و همچنین بر سلامت و نتایج تحصیلی فرزندان آن‌ها دارد» (Parsons, 2015: 18-19;Arthur, 2018: 55). چنان‌که مادر بی‌سواد فرزندان بی‌سواد خواهد داشت. همین موارد در بین متون تاریخی و ادبی نمایان است. وضعیت کلی آموزش دختران در آن دوره نشان می‌دهد که وضعیت آن‌ها نسبت به پسران بدتر بوده است. آن‌هم به آن دلیل که کار اصلی زن را تولیدمثل و ازدواج دانسته، سواد را برای او لازم نمی‌دانستند. در مکتب‌خانه‌ها دختران را تا هفت‌سالگی می‌پذیرفتند. پس‌ازآن اگر بخت با آن‌ها یار بود در مکتب‌هایی با مدیریت زنان درس می‌خواندند (واتسن، ۱۳۴۰: صص۲۱-۲۰). این امر در شعر اکثر شاعران و نویسندگان این دوره نیز به چشم می‌خورد و آنان به وجود مادرانی که سواد داشته و تحصیل‌کرده باشند و اثراتی که بر فرزندان دارند، تأکید می‌کنند (معجز شبستری، بی‌تا: ۶۷؛ ملک‌الشعرای بهار، ۱۳۸۷: ۴۰۰؛ مستوفی، ۱۳۱۸: ۴۶). آخوندزاده از اولین کسانی است که به مسئله آموزش دختران و زنان توجه کرده بود. او معتقد بود که «در میان طوایف اسلامیه از ده‌هزار یک نفر صاحب سواد به هم نمی‌رسند و طایفهٔ اناث بالمره از سواد بی‌بهره می‌مانند» (آخوندزاده، ۱۳۵۱: ۱۷۶). در جای دیگر وقتی‌که از لزوم تغییر الفبا صحبت می‌کند می‌نویسد: «... خصوصاً طایفهٔ اناث فقط به‌واسطهٔ این خط جدید به تحصیل سواد توانایی خواهد داشت.» او همچنین در مکتوبات خود به این مسئله توجه کرده بود (همان: ۱۷۷).

صابر (۱۹۷۷: ۳۹۹) در شعر «مادر دانا و نادان» به این پیامدها پرداخته است.

مادر چو بود ز علم آگاه — فرزند به معرفت برد راه
برعکس بود چو این مراتب — مادر نبود به علم صاحب
فرزند برد از او جهالت — بی‌عقلی و مهملی، عطالت...

سید اشرف قزوینی (۱۳۳۸: ۷۸-۷۹) نیز در شعر «نصیحت یک خانم به دخترش» به علم‌آموزی دختران توجه کرده و وضعیت آن‌ها را با دختران کشورهای اروپایی مقایسه کرده بود:

انـــدر اروپـــا ســـربه‌ســـر در علـــم و تحصـــیل هنـــر
زن افضـل اسـت و اقـدم اسـت فرمـــود فخـــر کائنـــات
علـــم از بـــرای مؤمنـــات یـار و رفیـق و همـدم اسـت...

برای تشویق مردم به آموزش دختران آن را از توصیه‌های پیامبر می‌داند. همچنین در شعری دیگربه نام «فصل بهار» به علم‌آموزی دختران تأکید و آنان را نصیحت می‌کند (قزوینی، ۱۳۳۸: ۱۴۰). معجز شبستری در شعرش دعا می‌کند که خدایا از تو می‌خواهم دختر جاهل در جهان نماند.

آنا جاهل، بالا جاهـل، معـاذالله جهالتـدن گوروم یا رب جهاندا قالماسین ئولسین بیله قیزلار

از نکات موردتوجه او تفاوت در ارزش اعمال در جامعه بوده است مثل‌این‌که یک دختر اگر قلیان بکشد هیچ‌کس کاری ندارد ولی اگر قلم به دست بگیرد هزار طعنه می‌زنند (معجز شبستری، بی‌تا: ۷۱). همین مضمون را در شعری دیگر این‌گونه بیان می‌کند که فرزند مادر جاهل بیسمارک نمی‌شود («جاهل آنانین بالاسی بیسمارک اولماز») و معتقد است زن در هر حالت باید علم بیاموزد (معجز شبستری، بی‌تا: ۱۵۰). وی در اشعار بسیاری به لزوم علم‌آموزی دختران تأکید دارد (همان: ۶۵، ۶۰، ۹۰، ۸۵). درنتیجه می‌توان گفت که به علت عدم رواج آموزش و ازدواج در سنین پایین بیشتر زنان و دختران از تحصیلات چندانی برخوردار نبودند.

۳. ۷. ۲. پیامدهای جسمی و روحی‌روانی

آن‌گونه که از منابع تاریخی و پزشکی به دست می‌آید احتمال بروز مشکلات روانی برای دختران در این‌گونه ازدواج‌ها بیشتر است. ازجمله مشکلاتی که متون ادبی به آن‌ها اشاره دارند فرار از منزل، آسیب‌های جسمی (ازآن‌جهت که ممکن است از همسران خود کتک بخورند) و آسیب‌های روانی‌ای همچون اضطراب و افسردگی است. ازنظر روان‌شناسان و پزشکان یکی دیگر از پیامدهای کودک‌همسری، بلوغ زودرس است که خود پیامدهای جبران‌ناپذیری به دنبال دارد (یعقوبی جویباری و دیگران، ۱۳۹۸: ۶۵-۶۴)؛ اما آنچه در متون ادبی به‌عنوان پیامدهای جسمی و روانی کودک‌همسری به‌دست‌آمده در شعر «گلین» معجز شبستری دیده می‌شود. یکی از پیامدها

که معجز به آن اشاره کرده فرار دختران از خانه است؛ هنگامی که از فرار عروس کوچک داستان از خانه داماد با سر و پای‌برهنه می‌گوید که به خانه همسایه پدرش پناه برده است (معجز شبستری، بی‌تا: ۷۸).

از آسیب‌های روحی و جسمی که در همین شعر اشاره شده می‌توان به چهره بسیار پژمرده، چشمانی پف‌کرده و دل‌آزرده و غمگین عروس شعر معجز شبستری پس از فرار از خانه همسرش اشاره کرد.

گیدیب گتیردی قیزی لیک خیلی پژمرده
گوزی شیشوب، سارالوب عارضی، دل آزرده
یتیم لر بوینین ایب پریشان حال
قوجاقلادیم، دیدیم: ای نونهال حزن و ملال

گفته‌های معجز نیز در علم پزشکی مورد تأیید است که ازدواج دختران در سنین پایین سلامت روان را تهدید کرده و افسردگی و اختلالات اضطرابی را افزایش می‌دهد (لطفی، ۱۳۸۹: ۷۵؛ مقدادی و جوادپور، ۱۳۹۶: ۴۷-۴۶). گزارش‌های ویشارد پزشک آمریکایی که بیست سال در ایران بوده است نیز بر همه این موارد صحه می‌گذارد: «من دختران کم‌سالی را که به بیمارستان می‌آورده‌اند، دیده‌ام که وقتی نام همسرانشان را می‌شنیدند، از ترس این‌که دوباره مجبور به زندگی با آن‌ها باشند از وحشت چنان فریاد می‌زدند که از خود بی‌خود می‌شدند» (ویشارد، ۱۳۶۳: ۲۵۵).

نتیجه‌گیری

حاصل پژوهش نشان می‌دهد که احتمالاً مسائل زنان در ایران تا پیش از دورهٔ ناصری چندان اهمیتی نداشته و آن نیز به سبب نگاه مردسالارانه و تاریخ سیاسی و مذکر حاکم بوده است. در دورهٔ ناصری و با گسترش ارتباطات با غرب و ورود مؤلفه‌های جدید فرهنگی، توجه به مسائل زنان نیز در برنامه فکری روشنفکران و ازجمله روشنفکران ادبی قرار گرفت. این امر با وقوع مشروطه و باز شدن نسبی فضای سنت و آمادگی ذهنی جامعه، نمود بیشتری یافت و ادبیات ابزاری برای مبارزه و آگاهی شد. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که کودک‌همسری به‌عنوان بخشی از حقوق نادیده‌گرفته‌شده زنان برای روشنفکران ادبی اهمیت بسزایی یافت. چنان‌که نشان داده شد شاعران پیشرو آن عصر در بسیاری از اشعار خود به این مسئله، علل و نتایج آن پرداخته‌اند و علی‌رغم این‌که عقیدهٔ غالب این است که کودک‌همسری در دنیای سنت، یک امر پذیرفته‌شده و یک سنت

تلقی می‌شده است؛ اما مخالفان خود را در همان دوران نیز داشته است. بسامد فراوانی داده‌ها در این پژوهش نشان می‌دهد ازنظر متون ادبی مهم‌ترین علت این مسئله مؤلفه‌های اجتماعی، سنت و ریشه‌دار بودن آن در کالبد جامعه و بی‌قانونی بوده و به دنبال آن سایر مؤلفه‌های مذهبی، اقتصادی و سیاسی قرار داشته است. نویسندگان متون، هیچ‌کدام زنان و دختران را به سکوت و پذیرش نمی‌خوانند بلکه آن‌ها را تشویق می‌کنند که در دفاع از حق خود تلاش کنند و در برابر این‌گونه ازدواج‌ها مقاومت نمایند. در بیشتر نمونه‌ها زنان نقش اصلی را داشته و بیشتر متون به دفاع از حقوق زنان اشاره دارند و در پی کسب جایگاهی والاتر برای آنان بوده‌اند. در این راه برخی از نویسندگان و شاعران، منتقدانه‌تر و تندروتر با این مسئله برخورد کرده‌اند.

یادداشت ها

[۱]- هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ يُخْرِجُكُمْ طِفْلًا ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ ثُمَّ لِتَكُونُوا شُيُوخًا وَمِنْكُمْ مَنْ يُتَوَفَّى مِنْ قَبْلُ وَلِتَبْلُغُوا أَجَلًا مُسَمًّى وَلَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴿۶۷﴾

منابع و مآخذ

کتاب‌ها

قرآن کریم

استرآبادی، بی‌بی خانم، (۱۳۷۱)، *معایب الرجال (در پاسخ به تأدیب النسوان)*، افسانه نجم‌آبادی، شیکاگو: نگرش و نکارش زن.

استیرنس، پیتر، (۱۳۸۸)، *دوران کودکی در تاریخ جهان*، ترجمه سارا ایمانیان، تهران: اختران.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان، (۱۳۴۵)، *روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه*، ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.

اورسل، ارنست، (۱۳۸۲)، *سفرنامه قفقاز به ایران*، ترجمه علی‌اصغر سعیدی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ایرج میرزا، (۱۳۵۳)، *تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا و خاندان و نیاکان او*، به اهتمام محمدجعفر محجوب، چ۳.

آخوندزاده، فتحعلی، (۱۳۹۹)، *مکتوبات (نامه‌های شاهزاده کمال‌الدوله به شاهزاده جلال‌الدوله)*، به کوشش م. مقصود، ناشر نسخه الکترونیک باشگاه ادبیات.

آخوندزاده، فتحعلی، (۱۳۵۶)، *تمثیلات*، چ۳، ترجمه محمدجعفر قراجه داغی، تهران: خوارزمی.

آخوندزاده، فتحعلی، (۱۳۵۱)، *مقالات*، به کوشش باقر مؤمنی، تهران: انتشارات آوا.

آدمیت، فریدون، (۱۳۴۹)، *اندیشه‌های میرزا فتحعلی خان آخوندزاده*، تهران: خوارزمی.
آرین پور، یحیی، (۱۳۷۲)، از صبا تا نیما؛ *تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی*، ج۲، چ۵، تهران: زوار.
بهار، محمدتقی، (۱۳۸۸)، *دیوان اشعار*، تهران: نگاه.
بروگش، هنری، (۱۳۸۹)، *سفری به دربار سلطان صاحب قران*، ترجمه حسین کرد بچه، تهران: اطلاعات.
پاتینجر، هنری، (۱۳۸۴)، *سفرنامه پاتینجر*، ترجمه شاپور گودرزی، تهران: کتابفروشی دهخدا.
پولاک، یاکوب ادوارد، (۱۳۶۸)، *سفرنامه پولاک (ایران و ایرانیان)*، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.
تاج السلطنه، (۱۳۶۱)، *خاطرات تاج السلطنه*، به کوشش منصوره اتحادیه (نظام مافی) و سیروس سعدوندیان، تهران: نشر تاریخ ایران.
تاورنیه، ژان باتیست، (۱۳۸۳)، *سفرنامه تاورنیه*، ترجمه حمید شیروانی، تهران: نیلوفر.
تکتاندرفن، دریابل ژرژ، (۱۳۵۱)، *ایتر پرسیکوم*، ترجمه محمود تفضلی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
جملی کاری، جووانی فرانچسکو، (۱۳۸۳)، *سفرنامه کاری*، چ۲، ترجمه عباس نخجوانی و عبدالعلی کارنگ، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
جونز، سرهار فورد، (۱۳۸۶)، *روزنامه سفر خاطرات هیئت اعزامی انگلستان به ایران*، ترجمه مانی صالحی علامه، تهران: ثالث.
حاتمی، زهرا، (۱۳۹۸)، *تاریخ کودکی در ایران (از آغاز عصر ناصری تا پایان دوره رضاشاه)*، چ۲، تهران: نشر علم.
دالمانی، هانری رنه، (۱۳۳۵)، *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*، ترجمه محمدعلی فره وشی، تهران: امیرکبیر.
دروویل، گاسپار، (۱۳۳۷)، *سفرنامه دروویل*، ترجمه جواد محبی، تهران: انتشارات گوتنبرگ.
دروویل، گاسپار، (۱۳۸۷)، *سفرنامه دروویل*، ترجمه جواد محیی، تهران: گوتنبرگ.
دلریش، بشری، (۱۳۷۵)، *زن در دورهٔ قاجار*، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.
دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۴۳)، *چرند پرند*، تهران: سازمان کتاب‌های جیبی. (دهخدا، علی‌اکبر، (بی‌تا)، *چرند و پرند*، معرفت.)
رایس، کلارا کولیور، (۱۳۸۳)، *سفرنامه (زنان ایرانی و راه و رسم زندگی آنان)*، ترجمه دکتر اسدالله آزاد، تهران: کتابدار.
سعدوندیان، سیروس، (۱۳۷۹)، *درآمدی بر جمعیت‌شناسی تاریخی ایران در عصر قاجار*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سعدوندیان، سیروس، (۱۳۸۰)، *عدد ابنیه، شمار نفوس از دارالخلافه تا تهران ۱۳۱۱-۱۲۳۱ خورشیدی*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

شاردن، ژان، (۱۳۷۲)، *سفرنامه شاردن*، ۵ج، ترجمه اقبال یغمایی، تهران: توس

شریعتمداری، علی، (۱۳۷۵)، *روان‌شناسی تربیتی*، چ۶، تهران: امیرکبیر.

صابر، میرزاعلی اکبر، (۱۹۷۷)، *هوپ هوپ نامه*، ترجمه احمد شفائی، باکو: نشریات دولتی آذربایجان.

طالبوف، عبدالرحیم، (۱۳۲۴)، *مسائل الحیات*، تفلیس: چاپخانه غیرت.

طالبوف، عبدالرحیم، (بی‌تا)، *مسالک المحسنین*، به همت محمد رمضانی، تهران: کلاله خاور.

عارف قزوینی، ابوالقاسم، (۱۳۸۰)، *کلیات دیوان عارف قزوینی*، به کوشش مهدی نورمحمدی، تهران: سنایی.

عاملی رضایی، مریم، (۱۳۸۹)، *سفردانه به گل (تحول جایگاه زن در نثر دورهٔ قاجار)*، تهران: نشر تاریخ ایران.

عبادی، شیرین، (۱۳۹۲)، *حقوق کودک؛ نگاهی به مسائل حقوقی کودکان در ایران متن کامل کنوانسیون حقوق کودک*، چ۹، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

عشقی، سید محمدرضا میرزاده، (۱۳۵۷)، *کلیات مصور میرزاده عشقی*، چ۸، نگارش علی‌اکبر مشیر سلیمی، تهران: امیرکبیر.

فوروکاوا، نوبویوشی، (۱۳۸۴)، *سفرنامه فوروکاوا*، ترجمه هاشم رجب‌زاده و کینیجی ئه اورا، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

قائم‌مقامی، عالم‌تاج، (۱۳۷۴)، *دیوان عالم‌تاج قائم‌مقامی (ژاله)*، تهران: انتشارات ما.

کراچی، روح‌انگیز، (۱۳۹۵)، *خشونت مشفقانه (روایتی از مردسالاری دوران ناصری)*، چ۲، تهران: نشر تاریخ ایران.

کرمانی، آقاخان، (۲۰۰۲)، *هشت‌بهشت*، From Bayani Digital Publications

کرون، پاتریشیا، (۱۳۹۶)، *جامعه‌های ماقبل صنعتی: کالبدشکافی جهان پیشامدرن*، ترجمه مسعود جعفری، تهران: نشرماهی.

گیدنز، آنتونی، (۱۳۸۶)، *جامعه‌شناسی*، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نی.

قزوینی، سید اشرف‌الدین، (۱۳۳۸)، *دیوان شعر*.

مستشفی، علی، (۱۳۱۴)، *ازدواج و حفظ‌الصحه*، تهران: روشنایی.

مستوفی، میرزا یوسف خان، (۱۳۱۸)، *تربیت نسوان*، تهران: معارف

معجز شبستری، (بی‌تا)، *کلیات معجز شبستری*، بی‌جا، بی‌نا.

ملکم، سرجان، (۱۳۸۰)، *تاریخ کامل ایران*، ترجمه میرزا اسماعیل حیرت، تهران: افسون.

موریه، جیمز، (۱۳۵۴)، *سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی در ایران*، چ۲، به کوشش یوسف رحیم لو، تبریز: انتشارات حقیقت.

نجم‌الدوله، عبدالغفار بن علی‌محمد، (۱۳۸۴)، *سه اثر از نجم‌الدوله (رساله تطبیقیه، رساله تشخیص نفوس دارالخلافه و سفرنامه حج)*، تنظیم و تحشیه احمد کتابی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

واتسن، رابرت گرنت، (۱۳۴۰)، *تاریخ ایران دوره قاجاریه*، ترجمه ع. وحید مازندرانی، تهران: سخن.

ویشارد، جان، (۱۳۶۳)، *بیست سال در ایران*، ترجمه علی پیرنیا، تهران: انتشارات نوین.

مقالات

اسدپور، عهدیه، کمالی، افسانه، سفیری، خدیجه، (۱۳۹۸)، «فهم مسئلهٔ ازدواج در دوران کودکی از نگاه کودک- زنانِ ازدواج‌کرده خراسانی»، *بررسی مسائل اجتماعی ایران*، دوره دهم، شماره اول، (ص۱۶۷-۱۹۴).

اسدی، لیلا سادات، (۱۳۸۶)، «بررسی مفهوم کودک با رویکرد به حوزه کیفری»، *ندای صادق*، ش۴۵و ۴۶، (ص۱- ۲۶).

رحمانیان، داریوش، حاتمی، زهرا، (۱۳۹۳)، «کودکی و تجدد در دوره رضاشاه»، *مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه انجمن ایرانی تاریخ*، سال پنجم، شماره بیستم، (ص۸۴-۶۱).

شبانی، احمد، (بهار ۱۳۹۶)، «کودکی زدایی در کتاب‌های درسی ابتدایی در ایران»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، دوره۱۳، شماره۴۶، (ص ۳۷ - ۶۹).

شکری، فریده، (۱۳۸۷)، «بررسی حقوقی سن ازدواج و رشد دختران»، *مطالعات راهبردی زنان*، ش۴۰، (ص۱۵۶-۱۳۱).

عباسی سرمدی، مهدی و عهدیه زنگی اهرمی، (پاییز و زمستان ۹۴)، «بررسی سن کودک و آثار حقوقی آن از منظر اسناد بین‌المللی»، *فصلنامه فقه و حقوق خانواده (ندای صادق)*، سال بیستم، شماره۶۳، (ص ۲۳ - ۴۱).

لطفی، راضیه، (۱۳۹۸)، «پیامدهای سلامتی ازدواج زودرس زنان»، *فصلنامه زن و بهداشت*، شماره۲، (ص۶۷ - ۷۹).

مقدادی، محمدمهدی، جوادپور، مریم، (۱۳۹۶)، «تأثیر ازدواج زودهنگام بر سلامت جنسی کودکان و سازوکارهای مقابله با آن»، *فصلنامه حقوق پزشکی*، سال یازدهم، شماره چهلم، (ص۳۱ -۶۰).

موسوی بجنوردی، محمد، (۱۳۸۲)، «بررسی مفهوم و معیار کودکی در تفکر اسلامی و قوانین ایران برای بهره‌مندی از حقوق مربوطه»، *پژوهشنامه متین*، ش۲۱، (ص ۲۷-۶۰).

یعقوبی جویباری، فاطمه، محمدحسین شعبانی، سید ابراهیم میراحمدی، (۱۳۹۸)، «بررسی آثار و وضعیت ازدواج کودکان در فقه امامیه و حقوق ایران»، *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، سال۴، شماره۱(پیاپی: ۱۵)، (ص۶۷-۶۱).

منابع لاتین

Parsons, J., Edmeades, J., Kes, A., Petroni, S., Sexton, M., & Wodon, Q. (2015). Economic impacts of child marriage: a review of the literature. *The Review of Faith & International Affairs*, *13*(3), (pp.12-22).

Arthur, M., Earle, A., Raub, A., Vincent, I., Atabay, E., Latz, I., ...& Heymann, J. (2018). Child marriage laws around the world: Minimum marriage age, legal exceptions, and gender disparities. *Journal of women, politics & policy*, *39*(1), 51-74.

https://www.unicef.org/protection/child-marriage.

convention on the rights of the child (20november 1989) (un.org).

خانوم‌ی امان نداری آمد!
مست آفت جان ندرکه آمد!

گلین

بوخیردا قیز نبچه گیشین ارین یرین سالسون
تکذبانه دیدیم : ویرمه ، قوی هله قالسون
تکذبان دیدی ، قیز مظهرالفرایبدر ،
اوروج نماز اونا دوقوزیاشیندا واجبدر
اگربو سن ده قیز بیلمییدی عشق نه‌در
اوخوردی صیغهٔ عقد هیچ اوقیزا ملا قدیر ؟
آخوند نازی ، پیمبری چوخ بیلیر یاسن ؟
دیدیم : بلی بیله‌در ای تکذبان احسن
منی چون ایلدی ساکت جواب قانونی
طوی ایلیوب اره ویردیم قیزیم همایونی
اونی گیجه یولا سالدوق ولی چوخ آغلاشدیق
خوروز بانینا کیمی سویله‌دیك، چوپوقلاشدیق
گیجه نه وقتدی بیلمم که قابی سه‌سلندی ،
تکذبان دیدی : دورآچ که ینگه‌لر گلدی !
قابی آچیلدی ! گلوب ینگه‌لر اونوردی یره
تکذ دیدی : خالاجان اولدیمی همان فقره ؟
خالا ویریب حرکت باشنه بش اون دفعه
دیدی قیزیم ناغولم وارسنه بش اون صفحه
مشاطه ال اله چون ویردی قیزلره دامادی
مشاطه چیخدی پس قاپونی باغلادی
بش اون دقیقه که کچدی اوجالدی بیرناله
زوالللی قیز چیغیربردی مثال بزغاله
چکیردی ناله دییردی گلون منی آپارین
ئوتورمنی ، گیدیرم ایومیزه سنی‌تارین

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحهٔ اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

پدیدهٔ «سقف شیشه‌ای» در ادبیات داستانی معاصر

حسن ذوالفقاری[۱]، مریم مقدمی[۲]

[۱]استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

[۲]دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

یکی از مسائل مرتبط با زنان شاغل، موانعی است که در مسیر استخدام و ارتقای شغلی آن‌ها وجود دارد. جامعه‌شناسان موانع ارتقای شغلی زنان را بر اساس پدیدهٔ «سقف شیشه‌ای» بررسی و ارزیابی می‌کنند. سقف شیشه‌ای مجموعه عواملی است که موانعی را در مسیر پیشرفت شغلی زنان ایجاد می‌کند. آثار داستانی ازجمله منابع ادبی و فرهنگی هر جامعه‌ای است که سهمی در بازتاب وقایع اجتماعی و مسائل مرتبط با دنیای زنان دارد. در شماری از آثار داستانی شخصیت‌های زن با موانعی در ادامهٔ تحصیل، ورود به بازار کار و ارتقای شغلی مواجه‌اند. این مقاله درصدد است تا با بررسی داستان‌های فارسی که به مسئلهٔ اشتغال زنان و شرایط شغلی آن‌ها اشاره شده، بر مبنای پدیدهٔ سقف شیشه‌ای و روش مطالعه کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا موانع ارتقای شغلی آن‌ها را استخراج و تحلیل کند. نتایج نشان می‌دهد که نگرش‌های مردسالارانه، ازدواج، فساد محیط کار و فرزندآوری مهم‌ترین عوامل در ایجاد پدیده سقف شیشه‌ای هستند. این عوامل باعث می‌شود تا رده‌بندی‌های شغلی در اختیار مردان باشد و تقسیمات بر اساس جنسیت انجام شود؛ درنتیجه مردان در مشاغل مهم و حساس و زنان در مشاغل متوسط و سطح‌پایین قرار گیرند.

کلیدواژه‌ها: سقف شیشه‌ای، اشتغال، زن، داستان.

تاریخ ارسال: ۱۳۹۹/۰۳/۳۰ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱/۰۳/۲۴

[1]E-mail: zolfagari_hasan@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: ذوالفقاری، حسن، مقدمی، مریم، (۱۴۰۱)، پدیدهٔ «سقف شیشه‌ای» در ادبیات داستانی معاصر، *زبان و ادب فارسی(نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*.DOI: 10.22034/PERLIT.2022.40403.2836

مقدمه

زنان به‌عنوان بخشی از افراد جامعه دارای استعدادهای بالقوه‌ای هستند که بهره‌گیری از توانایی‌های آن‌ها در پیشرفت اجتماع ضروری است؛ عواملی مانند گسترش شهرنشینی، افزایش هزینه‌های زندگی، کاهش فرزندآوری، افزایش سن ازدواج، گرایش به مدرنیته و افزایش سطح آگاهی مشارکت زنان را در حوزه‌های کاری افزایش داده است. یکی از عوامل مؤثر در توسعه پایدار جوامع، ایجاد فرصت‌هایی یکسان درجهت شکوفایی توانمندی‌های زنان و مردان است. زنان بخش مهمی در تأمین سرمایه‌ها و نیروهای اجتماعی هستند و سهمی از معناپذیری توسعه پایدار اجتماعی در گرو پیشرفت زنان جامعه است. زنان در صورتی به درک درستی از قابلیت‌های خود دست می‌یابند که فرصت آشکارسازی آن‌ها را داشته باشند؛ بنابراین لازمه چنین فرصتی توانمندسازی زنان در توسعه است. «توانمندسازی زنان به این معنی است که آن‌ها بر شرم بی‌مورد خود فائق آیند؛ کردار و گفتارشان حاکی از اعتماد به نفس و اطمینان خاطر باشد؛ قادر به ارزیابی صحیح و شناخت واقعی خویشتن باشند؛ به استعدادها و محدودیت‌های درونی خویش آگاه باشند؛ قدرت رویارویی با دشواری‌ها را داشته باشند و در رفع آن‌ها بکوشند؛ از اهداف مورد نظر و توان عملی ساختن آن شناختی دقیق داشته باشند؛ از توانایی و قابلیت نیل به هدف‌های خویش برخوردار باشند و بتوانند با افزایش توانمندی قادر به دستیابی به اهداف مورد نظر خود شوند» (فرخی، ۱۳۷۶: ۷۶).

از مهم‌ترین مسائل در جریان اشتغال زنان، پدید آمدن تفاوت‌ها و تبعیض‌های شغلی بین نیروی کار زن و مرد است. زنان در اشتغال با دو جریان متضاد مواجه می‌شوند: سنت و تجدد. از سویی سنت خواهان باقی ماندن زنان در نقش‌های خانگی است و از سویی دیگر تجدد آینده‌ای همراه با پیشرفت را پیش روی آن‌ها قرار می‌دهد. این در حالی است که «هرچه حضور زنان در اجتماع فعال‌تر و مؤثرتر باشد، کشور پیشرفته‌تر و توسعه‌یافته‌تر خواهد بود ولیکن میزان نقش و مشارکت زنان در هر جامعه به ویژه در زمینه‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی تا حد زیادی وابسته به برخورد و نگرش آن جامعه نسبت به زن می‌باشد» (مهرآرا و دیگران، ۱۳۹۷: ۴۷). در بیشتر جوامع بشری، مردان اغلب در مشاغل حرفه‌ای و زنان در مشاغل پاره وقت و نیمه‌حرفه‌ای مشغول‌اند. شاید بتوان ادعا کرد مهم‌ترین دلیل در عدم به کارگیری زنان در مشاغل بالا و حساس، تصورات جنسیتی است که از سال‌ها پیش در اذهان عموم نفوذ کرده و تداوم یافته است. در برخی سازمان‌ها و اداره‌ها اولویت با جنسیت ـ مردان ـ است و نه برمبنای شایسته‌سالاری. «تقسیم کار جنسی ساخته و پرداخته اجتماع

است و ربطی به تفاوت‌های طبیعی دو جنس ندارد؛ یعنی شغل‌ها مُهرِ مردانه یا زنانه می‌خورند» (آبوت و والاس، ۱۳۸۸: ۱۷۲). در بیشتر جوامع جامعه‌پذیری افراد ـ با تأکید بر ارجحیت جنس مرد ـ بر اساس جنسیت (Gender) افراد جامعه شکل می‌گیرد. فرودست شمردن زنان در بیشتر مشاغل بیش از هر عامل دیگری به عادت‌های فرهنگی جوامع بازمی‌گردد. نگرش اجتماعی افراد از نوع نگرش جامعه‌ای که در آن زیست می‌کنند، تأثیر می‌پذیرد. پیشینه تصورات جنسیتی به مقوله‌ای مهم‌تر و تاثیرگذارتر از اشتغال زنان که خود زمینه‌ساز نوع شغل آن‌هاست، بازمی‌گردد یعنی سواد و آموزش زنان. جنسیت نقشی اساسی در ارائه الگو و خدمات آموزشی دارد به‌گونه‌ای که در سطح جهانی دختران در مقایسه با پسران از همان سنین پایین از داشتن سواد و ادامه تحصیل محروم می‌شوند. «اگرچه کار و نقش‌هایی که به زنان محول شده همواره به حداقلی از آموزش نیاز داشته است، ولی سطح بالایی از سواد و یا تحصیلات رسمی را ایجاب نمی‌کرده است» (برناد،۱۴۳:۱۳۸۴). به دلایل مختلفی نظیر خروج دختران از خانواده با ازدواج و فقدان نقش‌های متنوع برای زنان در اجتماع، ضرورت آموزش و تحصیل برای آن‌ها درک نشده و حتی با دیده تمسخر به آن نگریسته می‌شود.

«جامعه‌شناسان معتقدند تصور ما از زن بودن و مرد بودن به شرایط خاص جامعه و فهم ما از دو جنس در هر دوره زمانی بستگی دارد. به عبارت دیگر، جنسیت سازه‌ای اجتماعی است». (هولمز، ۱۳۸۹: ۶۳). اگر مردان و زنان وارد محیط کاری شوند که از مدت‌ها پیش در سیطرهٔ جنس مخالف بوده است، ممکن است به نارضایتی و تنش منجر شود. این یک باور اجتماعی و فرهنگی است که مشاغلی که مردان تصدی آن را بر عهده دارند از ارزش بیشتری برخوردار است تا مشاغلی که به وسیله زنان اداره می‌شود. «... تقسیم کار بر اساس جنس که به موجب آن، زنان و مردان در کارهای گوناگون تخصص پیدا می‌کنند، هم به منزلت نسبی هر جنس ارتباط پیدا می‌کند ـ به‌ویژه سهیم کردن کار زنان و مردان برای کارآرایی بیشتر و بقا ـ هم بر میزان ارزش اجتماعی هر جنس و همینطور بر میزان نابرابری جنسیتی اثرگذار است. زنان و مردان در جوامعی که ارزش کار آن‌ها بیشتر شبیه باشد، برابری بیشتری دارند» (سفیری و ایمانیان، ۱۳۸۸: ۱۲۷).

خانواده و محیط‌های کار دو عامل مؤثر در جامعه‌پذیری افراد است. گاه زنان یک جامعه به‌گونه‌ای تربیت اجتماعی و فرهنگی می‌یابند که به خود از نگاه مردان جامعه می‌نگرند. به عقیدهٔ جامعه‌شناسان «مهم‌ترین عوامل در کاهش توانمندی‌های زنان، کلیشه‌های جنسیتی یا به عبارتی،

جامعه‌پذیری ناتوانی زنان در اذهان عمومی و خودناتوان‌انگاری آنان است» (طالقانی و دیگران، ۱۳۸۸: ۹۴). در جوامع گذشته و سنتی که مقوله اشتغال زنان در بیرون از خانه به‌طور جدی مطرح نیست، باز مسئلهٔ تبعیض جنسیتی مطرح بوده و است. «تفاوت و تمایز در کار خانگی و محلی زن و کار خارج از خانه و «تولید»ی مرد باعث شد تا تضاد بین دو جنس به وجود آید. مرد به‌عنوان عنصری با ارزش که خارج از خانه و در محیط عمومی فعالیت دارد و زن به‌عنوان عنصری فرودست، خانگی و متعلق به دنیای اندرونی است» (نرسیسیانس، ۱۳۸۳: ۶۲). در بسیاری از فرهنگ‌ها زنان بر اساس جنسیت تعریف و قضاوت می‌شوند نه بر اساس استعدادهایشان و آن‌ها کارهایی را انجام می‌دهند که از سوی مردان تعیین شده است. از سویی دیگر احتمال این‌که زنان در مشاغل کم منزلت و کم درآمد قرار گیرند بیشتر از مردان است و تعداد کمی از زنان به مشاغل مدیریتی و تخصصی دست می‌یابند. با توجه به اهمیت حضور و مشارکت زنان در مرکز فعالیت‌های اجتماعی و اقتصادی، وجود چند پرسش اساسی بدون پاسخ قابل‌تأمل است: چرا با وجود جمعیت قابل‌توجه زنان، حضور آن‌ها در جامعه نادیده گرفته می‌شود؟ چه دلایلی باعث شده است تا حضور و مشارکت زنان در توسعه جامعه و تصدی مسئولیت‌های حساس و سطح بالا نادیده گرفته شود؟ چه عواملی باعث می‌شود تا سرعت رشد و ارتقای شغلی زنان کاهش یابد؟

جامعه‌شناسان و منتقدان در پاسخ به پرسش‌های بالا، مجموعه موانع در مسیر پیشرفت و ارتقای شغلی زنان را تحت عنوان «سقف شیشه‌ای» (Glass Ceiling) بررسی می‌کنند. این اصطلاح نخستین بار در سال ۱۹۸۶م، در مجله وال استریت (Wall Street Journal) به‌کار می‌رود. «در علم جامعه‌شناسی، سقف شیشه‌ای یک مانع نهانی است که از رسیدن زنان به مقام‌های بالا در محیط‌های کاری جلوگیری می‌کند» (عطف و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۳). به بیان دیگر «سقف شیشه‌ای شامل موانع ساختگی مبتنی بر تعصبات نگرشی یا سازمانی است که موجب شکست زنان و اقلیت‌ها در دستیابی به سطوح بالای سلسله‌مراتب می‌شود» (ضرغامی‌فرد و بهبودی، ۱۳۹۳: ۱۹۴). از نشانه‌های وجود سقف شیشه‌ای می‌توان به نابرابری جنسیتی در پاداش‌ها و عدم ارتقای شغلی زنان اشاره کرد. این پدیده از نگرش‌های منفی اجتماعی، فرهنگی و تبعیض‌های سازمانی سرچشمه می‌گیرد. «خلأهای فرهنگی درباره نقش وجودی زنان در جامعه و شاغل بودن آن‌هاست که باعث شده سقف شیشه‌ای در نقش یک باور فرهنگی رخ‌نمایی کند و این موضوع باعث ایجاد تبعیض در جامعه و جایگاه زنان شود» (شفی و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۸۵). قدرت تأثیر باورها و تصورات دربارهٔ توانایی‌های

زنان و مردان به حدّی است که پیشرفت سریع مردان در مشاغل و رکود زنان در مشاغل و عدم پیشرفت آن‌ها به‌عنوان یک فرهنگ، در ذهن‌ها جایگیر می‌گردد. باورهای فرهنگی، اجتماعی و ذهنی در افراد طوری نهادینه شده است که مردان اعمال قدرت علیه زنان را در محیط کار عادی تلقی کرده و به دنبال آن برتری را برای جنس خود می‌خواهند.

منتقدان بر این باور هستند که هرچند تبعیض جنسیتی در مشاغل مثل گذشته آشکار نیست ولی به شکل ظریف و پنهان خود همچنان تداوم دارد. برای نمونه کارفرمایان زنان را به‌عنوان منشی و مردان را در مقام مدیر عامل انتخاب می‌کنند. «... زنان و سایر اقلیت‌ها در بسیاری از مشاغل خوب حضور کمتری دارند. می‌گویند زنان و اقلیت‌ها آخرین کسانی‌اند که استخدام می‌شوند و اولین کسانی‌اند که اخراج می‌شوند» (مشونیس، ۱۳۹۵: ۱۳۵). کاهش اعتماد به نفس در زنان، افزایش استرس و نگرش‌های منفی نسبت به زنان از نتایج منفی سقف شیشه‌ای است. عوامل گوناگون اجتماعی، فرهنگی، قانونی، سیاسی، اقدامات افراد و سازمان‌ها هریک سهمی جداگانه در ایجاد شرایط نابرابر شغلی زنان دارد. این عوامل به شکل آشکار یا پنهان برای آن طرح ریزی شده است که زنان از فشارهای ناشی از پرداخت دستمزدهای پایین، مشاغل را در میانه راه ترک کنند. محققان بر این باورند که هرچند می‌توان گفت شکاف در دستمزدها بر اساس جنسیت کاهش یافته ولی تفاوت بین دستمزدها که در آن برتری با مردان است، همچنان وجود دارد. عواملی نظیر مهارت‌های لازم برای یک شغل و میزان نیاز بازار، دستمزد مشاغل را تعیین می‌کند ولی باورها و استنباط‌های فرهنگی نیز به نوبهٔ خود بر ارزش کار و در نتیجه میزان دستمزدها تأثیر گذار است. نکتهٔ قابل‌توجه در سقف شیشه‌ای این است که این پدیده یک پدیدهٔ «خودساخته» در هر سازمان و اداره است و بدون توجه به استعدادها و موفقیت‌های افراد، در مورد آن‌ها اعمال می‌شود.

در مقابل سقف شیشه‌ای که موانعی را در مسیر اشتغال و ترقی زنان ایجاد می‌کند، پدیده «پله‌برقی شیشه‌ای» (Glass Escalator) برای مردان وجود دارد. پله‌برقی شیشه‌ای شامل زمینه‌هایی است که به مردان در ارتقای شغلی در شرایط و مشاغل همسان با زنان همکار، یاری می‌رساند. «طبق سرشماری جمعیت ایران در سال ۱۳۹۰، نرخ مشارکت اقتصادی زنان ۱۵ساله وبالاتر، ۱۳/۸ درصد برآورده‌شده است. به‌طور طبیعی، این ارقام دربارهٔ درصد مشارکت زنان در پست‌های عالی سازمانی هم بسیار اندک خواهد بود. در سال‌های اخیر در ایران به موازات رفع تبعیض جنسیتی در اشتغال،

تحصیل و ابعاد دیگر مشارکت اجتماعی و اقتصادی، تعداد زنان دارای پست‌های مدیریتی و سیاسی و قانونی تا حدی افزایش‌یافته است» (ضرغامی‌فرد و بهبودی، ۱۳۹۳: ۱۹۲ ـ ۱۹۳).

آثار داستانی ازجمله دستاوردهای فرهنگی است که موضوعات و شخصیت‌های خود را از بطن جامعه گزینش کرده و بازتابی از حوادث اجتماع و چه‌بسا لایه‌های پنهان زندگی افراد است. در سال‌های اخیر که توجه به جایگاه زنان در حوزه‌های گوناگون افزایش یافته است، نویسندگان آثار داستانی نیز به نوبهٔ خود نقش و جایگاه زنان را در جوامع و فرهنگ‌های مختلف ترسیم کرده‌اند. یکی از مسائلی که موردتوجه شماری از نویسندگان بوده، مسئله اشتغال زنان و موانع موجود در این زمینه است. ازآنجاکه داستان‌ها بازتابی از فرهنگ و اجتماع جوامع گوناگون بشری است، به نظر می‌رسد آنچه از پدیده سقف شیشه‌ای در داستان‌ها بیان می‌گردد، ارتباط تنگاتنگی با باورهای اجتماعی و فرهنگی دارد.

بیان مسئله

مقاله حاضر درصدد است تا با بررسی داستان‌هایی که در آن‌ها زندگی و شرایط زنان شاغل مطرح شده است، شرایط شغلی، موانع و کارشکنی‌های موجود در مسیر اشتغال و پیشرفت زنان را با توجه به پدیدهٔ سقف شیشه‌ای ارزیابی و تحلیل کند.

سؤالات تحقیق

پژوهش حاضر به دنبال پاسخگویی به این پرسشهاست: در آثار داستانی چه عواملی به‌عنوان موانع ارتقای شغلی زنان موردتوجه نویسندگان بوده است؟ در داستان‌های نویسندگان زن و مرد چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در موانع پیشرفت شغلی زنان قابل‌مشاهده است؟

روش تحقیق

پژوهش حاضر برمبنای مطالعه و بررسی محتوا و تحلیل مقایسه‌ای نتایج، انجام شده است. فرضیه مقاله بر این مبنا استوار است که باورهای اجتماعی و فرهنگی نادرست که از ساختارهای مردسالارانه نشئت می‌گیرد، مهم‌ترین عامل در ایجاد پدیده سقف شیشه‌ای است. علاوه برآن ازدواج و فرزندآوری و رسیدگی به امور همسر و فرزندان مقوله‌های دیگری در کاهش توانمندی‌های شغلی زنان است. نبود فضای مناسب برای اشتغال زنان، نابرابری در دستمزدها و تبعیض جنسیتی ازجمله مسائل و موانعی است که عدم پیشرفت شغلی زنان را به دنبال دارد.

آثار منتخب شامل هفده اثر در ژانرهای گوناگون داستانی (کوتاه، بلند و رمان) از نویسندگان زن و مرد است که برمبنای مطالعات قبلی نگارندگان گزینش شده است. این داستان‌ها برمبنای توجه

به اشتغال زنان فارغ از جنسیت نویسندگان انتخاب شده است. داستان‌های منتخب در کنار توجه به جایگاه زنان و ترسیم مسائل آن‌ها به دغدغه‌های شغلی زنان نیز توجه داشته است. این آثار عبارتند از داستان‌های کوتاه صورتخانه، مدل (سیمین دانشور)، قصهٔ آشنا (احمد محمود)، آپارتمان (۱) (زویا پیرزاد)، دختری لای پرونده‌ها (اکرم عزیزی)، الان تمامش می‌کنیم (سهیلا ندیمی فرخ)، داستان بلند *با شُبیرو* (محمود دولت‌آبادی)، رمانهای *قصهٔ تهمینه* (محمد محمدعلی)، *سرخی تو از من*، *انگار گفته بودی لیلی* (سپیده شاملو)، *چهل‌سالگی* (ناهید طباطبایی)، *بگشای لب* (شهره وکیلی)، *چه کسی باور می‌کند رستم* (روح‌انگیز شریفیان)، *بازی آخر بانو* (بلقیس سلیمانی)، *جزیره سرگردانی* (سیمین دانشور)، *عادت می‌کنیم* (زویا پیرزاد) و مدیر مدرسه (جلال آل‌احمد). در مجموع سیزده اثر به نویسندگان زن و چهار اثر به نویسندگان مرد تعلق دارد.

پیشینهٔ تحقیق

هریک از داستان‌های منتخب پیش از این بنابر دیدگاه‌های گوناگون بررسی و تحلیل شده است. این تحقیقات عبارت است از:

۱. «نشانه‌های فمینیسم در آثار سیمین دانشور» از حسن‌لی و سالاری (۱۳۸۶). در این مقاله نشانه‌های ساده و آشکاری از فمینیسم در سطح آثار دانشور بازخوانی می‌شود. رمان *جزیره سرگردانی* و داستان کوتاه صورتخانه ازجمله آثار بررسی شده است.

۲. مقاله «بازنمایی تجربه زنان از جهان اجتماعی در رمان: تحلیل جامعه‌شناسانه پنج رمان پرفروش دهه ۱۳۷۵ تا ۱۳۸۵» از کمالی و دیگران (۱۳۸۸)، به درک مسائل و دغدغه‌های زنان و چگونگی بازنمایی تجربه‌های آنان می‌پردازد. رمان *انگار گفته بودی لیلی* ازجمله آثار بررسی شده است.

۳. «خشونت علیه زنان در آثار محمود دولت‌آبادی» از واصفی و ذوالفقاری (۱۳۸۸). این مقاله بازتاب تمایزات جنسی را در آثار ادبی از جمله در داستان *با شُبیرو*، مطالعه و بررسی می‌کند.

۴. «سیمای زن در رمان‌های برگزیده محمد محمدعلی با تأکید بر نقد ادبی فمینیستی» از حسینی و جهانبخش (۱۳۸۹). در این مقاله رمان *قصه تهمینه* بر اساس نقد فمینیستی و با توجه به مواردی چون مردسالاری، تبعیض جنسیتی و خشونت علیه زنان بررسی و نقد شده است.

۵. در مقاله «بازنمایی جنسیت در گفتمان رمان (۱۳۷۵ تا ۱۳۸۴)» از پرستش و ساسانی‌خواه (۱۳۸۹)، به چگونگی بازنمایی زنان در دوره اصلاحات از طریق رمان‌های نوشته شده به‌وسیله زنان و با

استناد به نظریه فرکلاف پرداخته شده است. ازجمله رمان‌های بررسی‌شده، انگار *گفته بودی لیلی* است.

۶. «گفتمان‌های مشترک در چهار رمان فارسی (تحلیل تطبیقی درون‌مایه رمان‌های خط تیره آیلین، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، عادت می‌کنیم و چهل‌سالگی)» از دشتی آهنگر (۱۳۹۱). در این مقاله رمان‌های *عادت می‌کنیم* و *چهل‌سالگی* از منظر درون‌مایه بررسی و مقایسه شده است.

۷. در مقاله «الگوی تحول نقش زن از همسر خانه‌دار تا مصلح اجتماعی بر اساس نشانه‌شناسی اجتماعی رمان‌های سووشون و عادت می‌کنیم» از نیکوبخت و دیگران (۱۳۹۱)، جایگاه زنان بر اساس چارچوب نظری زبان به مثابه نظامی نشانه شناختی ـ اجتماعی ازجمله در رمان *عادت می‌کنیم* بررسی شده است.

۸. «تحلیل تقابل سنت و مدرنیته در رمان اجتماعی پس از انقلاب اسلامی» از رضایی (۱۳۹۱). این مقاله به بررسی تقابل مفاهیم سنت و مدرنیسم در رمان‌های اجتماعی بعد از انقلاب اسلامی ازجمله در رمان *جزیره سرگردانی* پرداخته است.

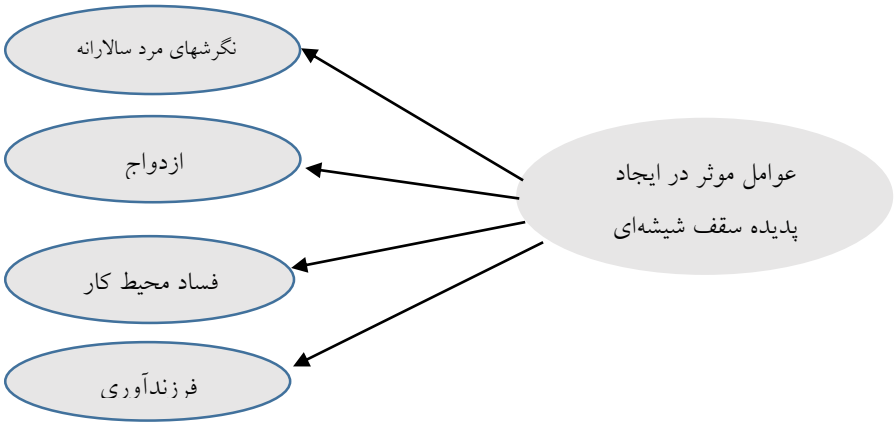
۹. «گذر فمینیستی از جزیره سرگردانی و به سوی فانوس دریایی» از بهین (۱۳۹۱). در این مقاله دو رمان *جزیره سرگردانی* و *به سوی فانوس دریایی* از منظر نقد فمینیستی بررسی تطبیقی شده است.

۱۰. «نقد جامعه‌شناسانه سرمایه‌های زنان در رمان قصه تهمینه محمد محمدعلی بر اساس نظریه انواع سرمایه پیر بوردیو» از گلمرادی و دیگران (۱۳۹۳). در این مقاله جایگاه زنان بر اساس انواع سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و نمادین برپایه نظریه پیر بوردیو در رمان *قصه تهمینه*، بازنمایی شده است.

با توجه به تحقیقات انجام شده، تاکنون پژوهشی که مسئله اشتغال زنان را بر پایه پدیده «سقف شیشه‌ای» در داستان‌های فارسی بررسی و ارزیابی کند، صورت نگرفته است.

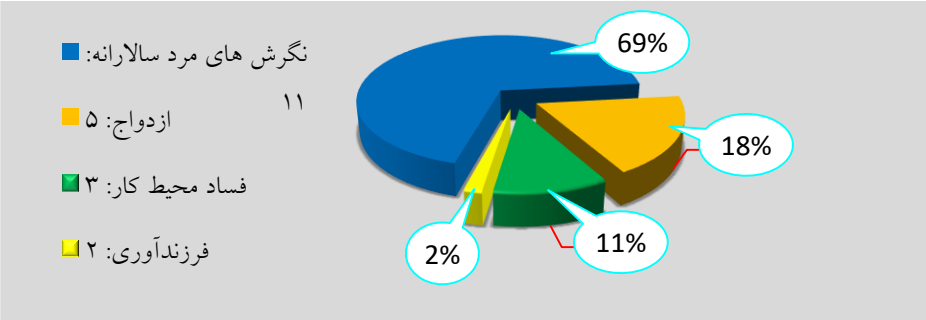
بحث و بررسی

نتایج بررسی آثار داستانی نشان می‌دهد که در مجموع چهار عامل در ایجاد پدیده سقف شیشه‌ای دخالت داشته است.



چهار عامل نگرش‌های مردسالارانه، ازدواج، فساد محیط کار و فرزندآوری باعث می‌شود تا فرصت‌های توانمندی زنان کاهش یابد و در نتیجه فقط تعدادی از آن‌ها بتوانند موانع سقف شیشه‌ای را پشت سر گذاشته و به پیشرفت‌های شغلی دست یابند. در نمودار دایره‌ای‌شکل تعداد و درصد عوامل مؤثر در ایجاد پدیده سقف شیشه‌ای در داستان‌های بررسی‌شده، ارائه شده است.

نمودار تعداد و درصد عوامل مؤثر در ایجاد پدیده سقف شیشه‌ای



نتایج نمودار نشان می‌دهد که مردسالاری (۶۹٪)، ازدواج (۱۸٪)، فساد محیط کار (۱۱٪) و فرزندآوری (۲٪) به‌ترتیب بیشترین تأثیر را در ایجاد پدیده سقف شیشه‌ای داشته است. در ادامه هریک از عوامل مذکور با توجه به بستر اجتماعی و فرهنگی که حوادث داستان‌ها در آن جریان دارد، بررسی شده است.

۱. نگرش‌های مردسالارانه

در بیشتر جوامع مردان در رأس مشاغل قرار دارند و نگرش‌های آن‌ها نسبت به زنان کلیشه‌ای و سنتی است. به عبارت دیگر از دیدگاه مردان جایگاه زن با درون خانواده و نقش‌های همسری و مادری

گره خورده است. چنین دیدگاهی نه‌تنها در اذهان مردان بلکه در باور و عقاید زنان نسبت به خودشان نیز رسوخ کرده و نتیجه آن در حاشیه قرار گرفتن زنان، دور بودن از مرکز تحولات اجتماعی و خودناتوان‌انگاری است؛ بنابراین زنان یا تسلیم خواست مردان شده و خانه‌نشین می‌شوند یا مشاغلی را با شرایط تعیین‌شده از سوی کارفرمایان مرد می‌پذیرند. در مواردی هم که زنان به بازار کار راه پیدا می‌کنند به‌جز شماری از زنان تحصیل‌کرده، مشاغل سطح‌پایین و پست در انتظارشان است که البته این مسئله از نداشتن آموزش و مهارت‌های لازم برای ورود به مشاغل گوناگون ناشی می‌شود. عدم برخورداری زنان از آموزش‌های لازم برای ورود به مشاغل متوسط و سطح بالا از سیاست‌های آموزشی در جوامع مردسالاری است که دختران و زنان را از حداقل امکانات تحصیل محروم می‌سازد. از سویی دیگر در جوامع مردسالار شکاف دستمزدها و استثمار شغلی نیز درخصوص زنان شاغل دیده می‌شود. «در نظام سرمایه‌داری مردسالارانه که برای بقای خود بر استثمار طبقهٔ کارگر و بهره‌گیری خاص از زنان متّکی است، زنان شهروندان درجه‌دو محسوب می‌شوند و انواع صف‌بندی‌های نهادی را برای تداوم این سلطه‌گری ایجاد می‌کنند» (هام، ۱۳۸۲: ۴۱۶ ـ ۴۱۷). در چنین جوامعی مشاغل با سطح توان جسمانی زنان سنجیده نمی‌شود و زنان به اجبار مشاغلی را می‌پذیرند که نه‌تنها طاقت‌فرساست بلکه عدالت در پرداخت دستمزدها نیز رعایت نمی‌شود.

داستان کوتاه «الان تمامش می‌کنیم» بیان حال دختران و زنان کارگری است که در شرایط دشوار در کارگاهی مشغول به کارند. کارفرما بدون توجه به شرایط طاقت‌فرسا صرفاً به دنبال تولید بیشتر است و با تهدید معترضان به اخراج، ناتوانی کارگران را در برابر او به آن‌ها گوشزد می‌کند. «تهمینه» یکی از کارگران در برابر زورگویی کارفرما می‌گوید: «می‌گم خودت تا حالا رفتی تو اون جهنم؟ تا حالاشم خوب کار کرده، تازه کاره». «من اینا حالیم نیست، امروز باید هشت تا پر کنه، تو هم زیاد حرف نزن» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۶۷).

«تهمینه» در رمان *قصه تهمینه*، متوجه می‌شود که جامعه نه تنها به استعدادهای او توجه نمی‌کند بلکه مسیر پیشرفتش در رعایت قوانینی است که از سوی حاکمیت مردسالاری تعیین می‌شود. در چنین حاکمیتی مردان خود را در رأس می‌بینند. درمقابل، زنان باید در راستای تأمین نیازهای همسران و فرزندان در اختیار خانواده و تسلیم در برابر کار خانگی بی‌مزد باشند. تجربهٔ چند سال اقامت در تهران و معاشرت با آشنایانی که هریک به نوعی با جامعه و تحولات آن در ارتباط‌اند، به «تهمینه» نشان می‌دهد که از نوشتن فیلم‌نامه گرفته تا مشاغل دولتی حول محور مردسالاری می‌گردد. او در

جواب خانم سنجابی می‌گوید: «بالایی‌ها انگار که تاریخ مردسالاری می‌نویسند، فقط به مردها پُست و مقام می‌دهند. این اواخر یک زنِ وزیر داشته‌ایم و چند نماینده مجلس... حتی در فیلم‌های روشنفکری هم زن و زن بودن نقش اصلی ندارد...» (محمدعلی، ۱۳۸۴: ۱۷۳). از سویی دیگر اغلب دوستان و آشنایان «تهمینه» که دستی در نویسندگی، سیاست و هنر دارند، مردان هستند تا زنان.

در داستان کوتاه «مدل»، «مادر لیلی» معلم است و به قول خودش سه تا بچه را بدون شوهر تربیت و بزرگ می‌کند. او به دلیل این‌که ترفیع رتبه شامل حالش نشده است، برای تأمین مخارج زندگی دست به کار خطرناکی می‌زند: «... دست راستش را نشان داد که یه قوز بزرگ روی مچش برآمده بود و پرسید: می‌دونید چرا شکسته؟ پارسال همین موقع بود. رتبه‌های همه رو دادن غیر از رتبهٔ من. من هم رفتم خوابیدم جلو ماشین وزیر آموزش. شوفر وزیر روشن کرد و وقتی متوجه من شد که کار از کار گذشته بود. یک دست من شکسته بود. وزیر آموزش از ماشین پرید بیرون. من با دست شکستهٔ خون‌آلود گفتم: جناب وزیر چرا به من رتبه ندادین؟ به همه دادین غیر از من و از درد نزدیک بود بی‌هوش بشم. اما خودمو خوب گرفتم. باور کنید همون موقع معاون و رئیس کارگزینی رو خواست و دستور داد به کار من رسیدگی بکنن» (دانشور، ۱۳۸۱: ۱۱۵ ـ ۱۱۶). «مادر لیلی» مجبور است برای رسیدن به حقوق طبیعی خود از جان مایه بگذارد و با صدمه زدن به جسمش در برابر قوانینی که جناب وزیر به‌عنوان یک مرد، نماینده آن است و زنان را منفعل می‌خواهد، سرکشی کند. در داستان کوتاه «مدل»، «فریده خانم» در یک هنرستان مختلط در مقام معلم درس می‌دهد، مدرسه‌ای که مدیر و تمام معلم‌ها به جز او مرد هستند. این مسئله نشان می‌دهد شمار زنانی مثل فریده خانم که فرصت تحصیل و اشتغال پیدا کرده‌اند و می‌توانند به هم‌جنسانشان درس دهند، چنان اندک است که دختران و پسران هنرجو مجبورند در کنار هم درس بخوانند.

در رمان *مدیر مدرسه*، «مدیر مدرسه» از آمدن یک معلّم زن شگفت زده است و با کارشکنی که انجام می‌دهد از استخدام او در مدرسه جلوگیری می‌کند: «خواستم بگویم «مگر رییس فرهنگ نمی‌داند که اینجا بیش از حد مردانه است» ولی دیدم لزومی ندارد و فکر کردم این هم خودش تنوعی است... گفتم: ـ متأسفانه راه مدرسهٔ ما را برای پاشنهٔ کفش خانم‌ها نساخته‌اند» (آل احمد، ۱۳۹۳: ۸۱).

در داستان کوتاه «آپارتمان (۱)»، «مهناز» حسابدار یک شرکت حمل و نقل است و انگیزهٔ زیادی برای ادامه کارش دارد. این در حالی است که همسر او ـ فرامرز ـ ترجیح می‌دهد تا مهناز کار را

کنار گذاشته و خود را با خانه و نظافت منزل مشغول کند. «فرامرز» نمونهٔ مردانی است که اعتقاد دارند کار بیرون از منزل فقط برای مردان است و یک بار به «مهناز» گوشزد می‌کند که «بعد از این جلو رئیس از کارهای شرکت حرف نزن، خوشش نمیاد زن‌ها تو مسائل کاری دخالت کنند» (پیرزاد، ۱۳۸۱: ۱۱۵). برای «فرامرز» ارتقای شغلی «مهناز» مهم نیست و چون نیاز مالی ندارند، ترجیح می‌دهد زودتر بچه‌دار شوند. در مقابل «مهناز» معتقد است هنوز برای بچه‌دار شدن زود است. «فرامرز» با شنیدن تصمیم «مهناز» دربارهٔ طلاق، می‌گوید: «باید با زنی ازدواج می‌کردم که عوض ادای زن‌های فرنگی رو درآوردن و مدام فکر شرکت و پیشرفت در کار و این جور مزخرفات، فکر خونه زندگیش باشه» (پیرزاد، ۱۳۸۱: ۱۱۷).

در داستان کوتاه «دختری لای پرونده‌ها»، شوهر معترض است که چرا همسرش سر کار می‌رود و او را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد. شوهر معتقد است که تحصیلات و اشتغال زن را گستاخ می‌کند. «من خوش ندارم زنم بره اداره، زن درست حسابی می‌شینه تو خونه‌اش. نمی‌ره خودشو به نمایش بذاره» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۳۹). شخصیت زن داستان نمونه‌ای از زنان تحول‌یافتهٔ امروزی است و در برابر تفکر سنتی و خودخواهانهٔ همسرش حتی به قیمت از دست دادن فرزندش مقاومت می‌کند.

«سلیم» خواستگار «هستی» در رمان *جزیره سرگردانی*، با این‌که مردی تحصیل‌کرده و مطلع از اوضاع اجتماعی است، زن سنتی را می‌پسندد که به‌طور کامل در اختیار شوهر و خانواده باشد. «هستی» در پاسخ به «سلیم» که علت کار کردنش را می‌پرسد، می‌گوید: «برای استقلال مالی. خودتان که بهتر می‌دانید، نتیجه سلطهٔ اقتصادی مرد، استثمار هرچه بیشتر زن است. سلیم گفت: بیشتر مردهای ایرانی، دست‌کم صدی‌هفتادشان آمادگی تحمل استقلال اقتصادی زن را ندارند» (دانشور، ۱۳۸۰: ۴۱). به باور «سلیم» مردان ناباب می‌توانند حقوق ماهیانه زن را از او گرفته و مدعی شوند به جای رسیدگی به شوهر و فرزندان در خانه او، کار می‌کند و در این صورت زن باز هم استثمار می‌شود.

در این میان اندک‌شمار زنانی هم هستند که می‌توانند در مقابل عقاید سنتی و مردسالارانه مقاومت کرده و در راه تحصیل و اشتغال گام‌های مؤثری بردارند. «خاله ماه» در رمان *چه کسی باور می‌کند رستم*، ازجمله زن‌هایی است که برای ادامه تحصیل و داشتن شغل در برابر پدرش ـ نماینده سنت ـ می‌ایستد و همین ایستادگی‌اش کینه‌ای را در دل پدر نسبت به او ایجاد می‌کند. راوی داستان درباره عقاید پدرش می‌گوید: «پاپا خودش را روشنفکر می‌داند و می‌گوید که خوب فرق زن و مرد

را درک می‌کند. جای زن در خانه و جای مرد بیرون از خانه است» (شریفیان، ۱۳۸۲: ۲۴). راوی درباره تبعیض جنسیتی که در آموزش بین دخترها و پسرهای خانواده وجود داشت، می‌گوید: «پسرها اما باید درس می‌خواندند، بهر مکافاتی که شده» (شریفیان، ۱۳۸۲: ۲۴).

در رمان *عادت می‌کنیم*، «آرزو» بعد از مرگ پدرش تصمیم می‌گیرد کار او را ادامه دهد. «آرزو» از همسرش جدا شده و همراه دخترش زندگی می‌کند. زمانی که «آرزو» قصد دارد بنگاه معاملاتی پدرش را اداره کند، با واکنش تمسخرآمیز کسبه محل مواجه می‌شود: «کاسب‌های محل از این‌که آرزو تصمیم گرفته بود کار پدر را دنبال کند اوّل تعجب کرده بودند. بعد پوزخند زده بودند که زن و بنگاه معاملاتی ملکی چرخاندن؟ سر دو ماه بُریده» (پیرزاد، ۱۳۸۳: ۱۱۰). این در حالی است که روند رمان نشان می‌دهد «آرزو» به‌خوبی از عهده کارها برمی‌آید. رمان *عادت می‌کنیم* ازجمله داستان‌هایی است که جامعه را دعوت می‌کند تا به‌تدریج ورود زنان به عرصه‌های گوناگون اجتماعی را پذیرفته و به آن عادت کنند.

«گل‌بانو» در رمان *بازی آخر بانو*، دختری روستایی است که آرزو دارد درسش را ادامه دهد و معلم شود. «حیدر» که به‌ظاهر نامزد اوست در برابر سرکشی «گل‌بانو» که خود را نامزد «حیدر» نمی‌داند، می‌گوید: «معلم بشه، اِهک، بپا با سر نخوری زمین، معلم بشه، یادش رفته کیه، معلم بشه... اِهک.» (سلیمانی، ۱۳۸۴: ۱۹). «گل‌بانو» با وجود فقر و نگرش‌های اجتماعی نادرست که به زنان و توانایی‌هایی آن‌ها به دیدهٔ تحقیر می‌نگرد، می‌تواند به تحصیلش ادامه داده و در جایگاه استاد دانشگاه قرار گیرد.

در داستان کوتاه «قصهٔ آشنا»، «مینا» ماشین‌نویس اداره است و با یکی از کارمندان اداره یعنی «کریم» ازدواج می‌کند. بعد از ازدواج، «کریم» مانع از رفتن «مینا» به اداره شده و معتقد است که محیط اداره فاسد بوده و برای او مناسب نیست. «... پاپی زنش شده بود که اداره نرود. مینا اول زیر بار نرفته بود ولی بعد ناچار شده بود که استعفا کند و بنشیند سر خانه و زندگی‌اش» (محمود، ۱۳۷۷: ۳۲). «کریم» با استعفای «مینا» مجبور می‌شود دو شیفت کار کند و با این وجود وضع مالی خوبی ندارند. «مینا» نیز از اوضاع زندگی‌اش ناراضی است. در این داستان نیز زنی شاغل به دلیل فساد محیط کاری‌اش مجبور به استعفا می‌شود بدون این‌که فرصت و انگیزه‌ای برای رقابت و ارتقای شغلی بیابد.

۲. ازدواج

نگرش‌های برخی خانواده‌ها کارکردن دختران و زنان را در بیرون از خانه نمی‌پسندد و آن را مغایر با عرف خانوادگی تلقی می‌کند. ازسویی دیگر داشتن همکار یا مراجعه کنندهٔ مرد برای زن شاغل پسندیده نیست؛ بنابراین ازدواج می‌تواند برای چنین زنانی مساوی با از دست دادن شغل و ماندن در خانه باشد. ازآنجاکه در بسیاری از جوامع ازدواج از اهمیت زیادی برخوردار است؛ بنابراین شماری از زنان در صورت مخالفت همسر برای اشتغال، ترجیح می‌دهند تا از محیط کار بیرون آیند. از سویی دیگر جامعه‌شناسان معتقدند که اشتغال زنان با خدمات خانگی آن‌ها در تداخل قرار می‌گیرد؛ بنابراین شماری از مردان ترجیح می‌دهند که با زنان خانه‌دار ازدواج کنند. «... زمانی که زنان صرف کار خویش می‌کنند، موجب تعارض بین نقش‌های خانوادگی و کار می‌شود که این تعارض پیامدهای گوناگونی در حوزه‌های کاری و خانوادگی آن‌ها به دنبال دارد» (حبیب‌پور گتابی، ۱۳۹۷: ۱۲۷).

در رمان *سرخی تو از من*، منشی «لیلا» دیگر نمی‌تواند به کارش در دفتر او ادامه دهد؛ زیرا خانوادهٔ خواستگارش اعتقادی به کار کردن دختر ندارند: «خوششون نمیاد عروسشون کار کنه. حساسیت دارن... رسم ندارن دختر کار کنه. دخترهای خودشون هم کار نمی‌کنن» (شاملو، ۱۳۹۲: ۹۱). به عبارت دیگر برخی خانواده‌ها ترجیح می‌دهند تا زنان نیرو و وقت خود را برای امور داخلی خانه و خدمت‌رسانی به همسر و فرزندان صرف کنند.

در رمان *قصه تهمینه*، «کامران» که خواستار ازدواج با «تهمینه» است، متأثر از نگاه‌های مردسالارانه به او می‌گوید: «اگر شرایطی فراهم شد که به هم برسیم، هرگز اجازه نمی‌دهم هنرپیشه شوی خانم خانم‌ها!» (محمدعلی، ۱۳۸۴: ۷۱).

«آلاله» در رمان *چهل‌سالگی*، نمونه زنانی است که از شغل خود لذت نمی‌برند و به دلیل شرایط اجتماعی و اقتصادی تن به شغلی ناخواسته داده و هر روز چشم به ساعت منتظر پایان کار هستند. او در بیان علت کنار گذاشتن نوازندگی به همسرش می‌گوید: «... به‌خاطر این‌که دانشکده تعطیل شد، به‌خاطر این‌که ازدواج کردم، به‌خاطر این‌که بچه‌دار شدم و به‌خاطر این‌که موشک می‌آمد» (طباطبایی، ۱۳۷۹: ۳۶). چنین دغدغه‌ها و نارضایتی، احساس مشترک بسیاری از زنانی است که به هر دلیل نتوانسته‌اند به رشته و شغل موردعلاقه‌شان بپردازند و هرگاه حوادث حال و اندیشه به آینده، خیال آن‌ها را به گذشته پرواز دهد حسرت همیشگی به سراغشان می‌آید. «آلاله» در پایان داستان با پرداختن به رشته و کار موردعلاقه‌اش یعنی نوازندگی سرشار از جوانی، نشاط و اعتماد به نفس

می‌شود، مقوله‌ای که در ارتباط با اشتغال زنان کمتر به آن توجه شده است. «دست‌های آلاله بود بر روی سیم‌ها و بر روی آرشه و صدای ساز که در خانه می‌پیچید. آلاله دیگر آلاله نبود، آلاله بود به اضافهٔ عشق، به اضافه ساز و به اضافهٔ تمام آن چیزهایی که سال‌های سال از دست رفته می‌پنداشت». (طباطبایی، ۱۳۷۹: ۷۷ ـ ۷۸).

در رمان *بگشای لب*، «پروانه» در زمان دانشجویی ازدواج می‌کند و با وجود موافقت شوهرش هنگام خواستگاری مبنی بر ادامه تحصیل، بعد از ازدواج مجبور به ترک دانشگاه می‌شود؛ زیرا شوهرش «نمی‌تواند قبول کند که ناموسش کنار دانشجویان پسر دانشکده بنشیند و درس بخواند» (وکیلی، ۱۳۹۲: ۴۶). «پروانه» نه‌تنها از ادامه تحصیل و به دنبال آن اشتغال بازمی‌ماند، بلکه مسئولیت‌های ناشی از ازدواج و فرزندآوری او را خانه‌نشین می‌سازد.

راوی رمان *چه کسی باور می‌کند رستم*، بعد از ازدواج و به دلیل ارتقای شغلی شوهرش به فرانسه و آمریکا می‌رود و این مسافرت‌ها مانع از اتمام درس او می‌شود. شوهر راوی به‌عنوان مردی تحصیل‌کرده و روشنفکر، صرفاً به موقعیت شغلی خود اهمیت داده و اتمام درس همسرش از نظر او مهم نیست. اقامت در کشورهای مختلف به دلیل همراهی با شوهر، باعث می‌شود تا راوی داستان چندین بار ترک تحصیل کرده و نتواند در محافل اجتماعی حضور یابد. «فاخته» در همین رمان استعداد خاصی در گویندگی دارد و مادر و برادرش به سختی با این علاقه و کار نیمه‌وقت او در رادیو موافقت می‌کنند. تنها دل‌خوشی «فاخته» هفته‌ای چند ساعت گویندگی در رادیوست. «فاخته» استعداد آواز خواندن را از مادربزرگش به ارث برده ولی به‌خاطر مخالفت برادر و حرف مردم مبنی بر ناسالم بودن محیط هنری نمی‌تواند به کلاس آواز برود: «یک بار یکی از رادیوچی‌ها، پیشنهاد کرده بود که اگر بخواهد تعلیم آواز ببیند به یکی از استادان معرفی‌اش می‌کند. به مادرش که گفته بود، مادرش هشدار داده بود: اگر مهران بفهمد می‌دانی چه جنجالی به راه می‌اندازد؟» (شریفیان، ۱۳۸۴: ۵۰). بعدها که «فاخته» ازدواج می‌کند، شوهرش مانع از این می‌شود که او در رادیو کار کند.

۳. فساد محیط کار

امنیت شغلی از منظر اخلاقی آن یکی از مسائل مهم در تداوم مشاغل زنان است. فقدان امنیت اخلاقی در محیط کار یکی از مهم‌ترین دلایل گریز زنان از تداوم شغل و نداشتن انگیزه لازم برای ارتقای شغلی است. «آزار جنسی در محل کار می‌تواند به‌عنوان استفاده از اقتدار شغلی یا قدرت به‌منظور تحمیل خواست‌های جنسی تعریف شود» (گیدنز، ۱۳۷۶: ۲۰۱). نیازهای مادی و وابستگی اقتصادی

از جمله ابزارهای کارفرمایان علیه زنان شاغل در راستای رسیدن به منافع جنسی است. در صورت بروز چنین مشکلی زنان چاره‌ای جز ترک محیط کار و یافتن شغل جدید ندارند. پیدا کردن شغل جدید نیز همواره با سرعت صورت نگرفته و زنان را با مشکلات مادی مواجه می‌سازد. از سویی دیگر شماری از زنان نیز در مسیر یافتن شغل جدید چاره‌ای جز پذیرش مشاغل طاقت‌فرسا و به دور از حوزهٔ موردعلاقه‌شان نخواهند داشت.

«حله» در داستان بلند *با شُبیرو*، به‌دلیل کارهای غیرقانونی و زنبارگی شوهرش از او جدا شده و به‌ناچار به منزل پدری نزد برادرانش بازمی‌گردد. برادر بزرگ «حله» برخلاف برادر کوچک از طلاق و بازگشت خواهرش خشنود نیست و خانه پدری را ترک می‌کند. «حله» با «خدو» که یک معلم و مبارز سیاسی است ازدواج می‌کند و به‌عنوان نیروی فرهنگی در مدرسه مشغول به کار می‌شود. «خدو» دستگیر و زندانی شده و مدیر مدرسه ـ آقای رواقی ـ از موقعیت خود و تنهایی و نیاز مادی «حله» درصدد رسیدن به خواسته‌اش سوءاستفاده می‌کند. «آقای رواقی» به «حله» می‌فهماند که ادامهٔ کارش در گرو تسلیم شدن در برابر خواسته‌های اوست: «تو کارمند روزمزدی، شوهرت هم همین‌طور بود. این موضوع را که می‌فهمی؟ می‌شود همین حالا به تو گفت که اخراجی! خوب، آن وقت چه کار می‌کنی؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۶۷). «حله» تسلیم همخوابگی با «آقای رواقی» نشده و در نتیجه از مدرسه اخراج می‌شود.

در رمان *انگار گفته بودی لیلی*، زنی جوان به نام «شراره» بعد از مرگ همسرش به دنبال یافتن شغلی است. «شراره» ازجمله زنان منفعل و وابسته‌ای است که نبود شوهر در زندگی، او را به‌یکباره متوجه آسیب‌پذیری‌اش می‌سازد. «شراره» برای تأمین مخارج زندگی خود و تنها فرزندش و خروج از حصار انفعال، در یک شرکت به‌عنوان منشی مشغول به کار می‌شود. رئیس شرکت از همان ابتدا نظر سوئی به او دارد: «ایستادم روبروی پنجره بزرگِ اتاق او... دستش را گذاشت روی شانه‌ام. ساکت بودم. پارک را تماشا می‌کردم. دستش روی تن من راه رفت. سیاهی آمد» (شاملو، ۱۳۷۹: ۱۲۹). «شراره» همان روز برای همیشه از شرکت بیرون می‌زند و مجبور می‌شود دنبال کار دیگری باشد. تجربه زنانی چون «شراره» نشان می‌دهد زنان در محیط‌های کاری که اصول اخلاقی در آن حاکم نیست، فرصت استقرار شغلی نمی‌یابند چه رسد به این‌که بخواهند استعدادیابی شوند و انگیزه ارتقای شغلی داشته باشند.

«تهمینه» در رمان *قصهٔ تهمینه* دختری مستعد است که به دلیل شرایط زندگی مجبور می‌شود به‌تنهایی به تهران مهاجرت کند. او استعداد بازیگری دارد ولی به علت داشتن روسری نمی‌تواند در این عرصه بدرخشد. «تهمینه» در مسیر بازیگرشدن تجربهٔ ناخوشایندی را در استودیوی فیلم‌برداری پشت سر می‌گذارد و به زحمت می‌تواند خود را از چنگالهای هوس‌آلود زنی مردنما یا مردی زن‌نما نجات دهد. این رمان نشان می‌دهد که حداقل در دنیای پیرامون «تهمینه»، استعداد و شایستگی جایگاهی ندارد و انتخاب شدن برای بازیگری به‌ویژه درباره زنان در گرو داشتن چهره‌ای زیبا و پوششی متناسب با سلیقه کارگردان‌هاست. خانم «سنجابی» به «تهمینه» می‌گوید: «من اعتقاد پیدا کردم که تو استعداد داری، ولی فیلم‌سازان ما از تو که با حجابی هیچ سودی نمی‌برند... » (محمدعلی، ۱۳۸۴: ۱۷۳). یکی از مهم‌ترین دلایلی که «تهمینه» نمی‌تواند در عرصه سینمایی از استعدادش استفاده کند و به عرصهٔ رقابت و پیشرفت راه یابد، پایبندی او به اصول اخلاقی است. «تهمینه» در نهایت به چند فیلم کوتاه تبلیغاتی بسنده کرده و بازیگر شدن را ترک می‌کند.

در رمان *جزیره سرگردانی*، «سلیم» یکی دیگر از علت‌های مخالفت مردان با اشتغال زنان را به‌ویژه در اداره‌ها، عدم اعتماد به محیطی می‌داند که زنان و مردان باهم مشغول به‌کارند.

۴. فرزندآوری

یکی از کارکردهای اجتماعی تشکیل خانواده، فرزندآوری است. فرزندآوری در ارتباط با زنان خانه‌دار به‌طور معمول همراه با دغدغه و برنامه‌ریزی نیست ولی زنان شاغل در خصوص زمان بارداری، تعداد فرزندان و نگه‌داری از آن‌ها در ساعات کاری همواره با دغدغه‌ها و مشکلاتی روبه‌رو هستند. امور خانه‌داری، رسیدگی به نیازهای همسر و فرزندان و مسئولیت‌های شغلی وظایف زنان شاغل را چند برابر می‌کند. در خانواده‌ها و جوامعی که تقسیم کار خانگی و رسیدگی به تربیت فرزندان از سوی هر دو نقش زن و شوهر موردتوجه نیست، طبیعی است که پیشرفت شغلی صرفا در انحصار مردان قرار می‌گیرد. در این میان زنانی نیز وجود دارند که به دلیل نیازهای مادی، نداشتن امنیت اقتصادی و خطر از دست دادن شغل از بچه‌دار شدن صرف‌نظر می‌کنند.

در داستان کوتاه «صورتخانه»، هنرپیشهٔ زن صیغهٔ مردی متأهل شده و ناخواسته باردار می‌شود. مرد که متوجه می‌شود زن باردار است او را رها می‌کند. هنرپیشهٔ زن که به درآمد شغلش نیاز دارد و به‌دلیل بارداری ممکن است آن را از دست بدهد، سقط جنین می‌کند. او از همکارش ـ مهدی سیاه ـ می‌خواهد تا برای فراهم کردن هزینهٔ سقط جنین کمکش کند. «آخه سیاجون تو مثل این‌که

اهل این دنیا نیستی. با بچه نمی‌شه کار کرد. از کجا نون بخورم؟» (دانشور، ۱۳۸۱: ۲۰۹). از طرفی دیگر زن هنرپیشه که به شغلش علاقه دارد، علت سروسامان نگرفتن خود را چنین بیان می‌کند: «... آخه کدوم مرد نجیبی می‌آد منو بگیره؟ حالا آمدیم و گرفت. اولین حرفی که می‌زنه اینه که نمی‌خوام پاتو از خونه بیرون بذاری. نمی‌خوام بری بازی بکنی» (دانشور، ۱۳۸۱: ۲۱۰).

در رمان *چه کسی باور می‌کند رستم*، شوهر «فاخته» بعد از بچه‌دار شدن او را از کارکردن در بیمارستان بازمی‌دارد. در رمان *چهل‌سالگی* نیز یکی از عواملی که باعث می‌شود تا «آلاله» نتواند در رشته و شغل موردعلاقه‌اش بدرخشد، بچه‌دار شدن است.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که نویسندگان مرد نگرش‌های مردسالارانه و فساد محیط کار را به‌ترتیب مهم‌ترین عوامل در ایجاد پدیده سقف شیشه‌ای معرفی کرده‌اند. در مقابل نویسندگان زن در کنار تأثیرات نگرش‌های مردسالارانه، ازدواج، فساد محیط کار و فرزندآوری را به‌ترتیب مهم‌ترین موانع در ارتقای شغلی زنان می‌دانند.

نتیجه‌گیری

جامعه‌شناسان موانعی را که در ارتقای شغلی زنان دخالت دارد، تحت عنوان پدیده سقف شیشه‌ای شناسایی و ارزیابی می‌کنند. آثار داستانی ازجمله تولیدات فرهنگی است که نقش و جایگاه اجتماعی زنان را بازتاب داده و مسائل و دغدغه‌های آن‌ها را به زبان داستان بیان می‌کند. اشتغال زنان و موانع موجود در راه پیشرفت آن‌ها، یکی از دغدغه‌های زنانه در جامعه معاصر است که موضوع شماری از داستان‌هاست. در مقالهٔ حاضر مسئله اشتغال زنان در داستان‌های منتخب از نویسندگان زن و مرد بررسی شده است. بررسی داستان‌ها نشان می‌دهد که با وجود جمعیت قابل‌توجه زنان چهار عامل نگرش‌های مردسالارانه، ازدواج، فساد محیط کار و فرزندآوری به‌ترتیب مهم‌ترین موانعی هستند که باعث می‌گردند تا زنان نتوانند با توجه به استعدادهایشان در بازار مشاغل وارد شوند. نتیجه چنین امری عدم حضور زنان در بسیاری از پست‌های مهم و حساس است. سیطرهٔ نگرش‌های مردسالارانه مهم‌ترین عاملی است که بر سه عامل دیگر تأثیر گذاشته و موجب می‌گردد تا در استخدام و ارتقای شغلی زنان، کمتر بتوان ردپایی از حضور زنان را مشاهده کرد. به عبارت دیگر این مردان هستند که در مرکز تحولات قرار می‌گیرند و فرادستی در اختیار آنان است. باورهای غلط و پیش‌داوری‌های نادرست دربارهٔ توانایی‌های زنان نظیر ضعف جسمی و عدم توانایی آن‌ها در ادارهٔ مشاغل مهم و حساس که زاییدهٔ نگرش‌های مردسالارانه است، همواره باعث شده تا زنان در مشاغل سطح‌پایین

بمانند. خودناتوان‌انگاری و نداشتن عزت نفس متأثر از باورهای اجتماعی باعث می‌گردد تا زنان انگیزه‌های لازم برای ارتقای شغلی و مطالبات حقوقی نداشته و پذیرای وضع موجود باشند. نتایج نشان می‌دهد در عدم حضور مناسب زنان در بازار اشتغال و ارتقای شغلی آن‌ها بیشتر عوامل اجتماعی و فرهنگی مؤثر است. این عوامل متأثر از نگرش‌هایی است که از سنت‌های حاکم بر اجتماع و گاه باورهای آلوده به تعصب‌های افراطی سرچشمه می‌گیرد. از سویی دیگر به رضایت شغلی زنان و سلامت روانی آن‌ها در محیط کار نیز توجه نمی‌شود. زنان در بیشتر موارد به وجود سقف شیشه‌ای و تبعیض‌های جنسیتی باور دارند ولی نمی‌توانند این سقف را درهم شکنند.

هرچند نابرابری‌های اجتماعی بین زن و مرد در برابر تغییرات مقاومت می‌کند ولی با تحلیل‌ها و راهکارهای اجتماعی می‌توان در برابری بیشتر حقوق زنان و مردان تلاش کرد. پیشنهاد می‌گردد تا نهادهای علمی، فرهنگی و آموزشی با برگزاری سمینارها و کارگاه‌ها، افزایش پژوهش‌های دانشگاهی درخصوص بررسی جایگاه و نقش زنان در توسعهٔ پایدار کشور، به‌کارگیری زنان در مشاغل متعدد، ایجاد و احساس امنیت روحی و روانی و رشد فرهنگ عمومی تغییرات و اصلاحاتی را در نگرش‌های نادرست نسبت به زنان ایجاد کند. از سویی دیگر می‌توان با سرمایه‌گذاری در آموزش فرهنگی و اجتماعی زنان و افزایش مهارت و آمادگی آن‌ها، تقویت عزت نفس، ارتقای برابری جنسیتی گام‌های مؤثری برای ورود زنان به عرصه‌های اقتصادی برداشت. در این میان رسانه‌ها نقش مؤثری در از بین بردن تبعیض‌های جنسیتی دارند. باید توجه داشت که در فرایند توانمندسازی، افراد از حقوق و منافع خود آگاه شده و موانع رسیدن به مطالباتشان را شناسایی کرده و در نهایت راهکارهایی جهت رسیدن به حقوق خود را بدون آسیب رساندن به حقوق دیگران اتخاذ نمایند. زنان خود نیز می‌توانند با بازبینی در باورهایشان خالق فرصت‌هایی برای حضور در اجتماع باشند. در حوزهٔ آثار داستانی ضروری است تا بر اساس واقعیت‌های موجود در جامعه و زندگی واقعی زنان شاغل، شخصیت‌های زن موفقی خلق شده و زندگی و دستاوردهای آن‌ها در قالب الگوهای موفق برجسته شود.

منابع

۱) آبوت، پاملا و کلر والاس. (۱۳۸۸). *جامعه‌شناسی زنان*. ترجمه منیژه نجم عراقی، تهران: نی. چاپ ششم.

۲) آل‌احمد، جلال. (۱۳۹۳). *مدیر مدرسه*. تهران: میراث اهل قلم. چاپ هشتم.

۳) برنارد، جسی شرلی. (۱۳۸۴). *دنیای زنان*. ترجمه شهرزاد ذوفن، تهران: اختران. چاپ اول.

۴) پیرزاد، زویا. (۱۳۸۱). *سه کتاب*. تهران: مرکز. چاپ سوم.

۵) ـــــــــــــ . (۱۳۸۳). *عادت می‌کنیم*، تهران: مرکز. چاپ دوم.
۶) حبیب‌پور گتابی، کرم. (۱۳۹۷) «تعارض نقش زنان در خانه و کار: ماهیت و پیامدها»، *فصلنامه مطالعات اجتماعی روان‌شناختی زنان*، دوره ۱۶، ش ۲، صص ۱۲۵ ـ ۱۶۶.
۷) دانشور، سیمین. (۱۳۸۱). *شهری چون بهشت*، تهران: خوارزمی. چاپ هفتم.
۸) ـــــــــــــ . (۱۳۸۰). *جزیره سرگردانی*، تهران: خوارزمی. چاپ سوم.
۹) دولت‌آبادی، محمود. (۱۳۸۳). *با شُبیرو*، تهران: نگاه. چاپ شانزدهم.
۱۰) سفیری، خدیجه و سارا ایمانیان. (۱۳۸۸). *جامعه‌شناسی جنسیت*، تهران: جامعه‌شناسان. چاپ دوم.
۱۱) سلیمانی، بلقیس. (۱۳۸۴). *بازی آخر بانو*، تهران: ققنوس. چاپ اول.
۱۲) شاملو، سپیده. (۱۳۷۹). *انگار گفته بودی لیلی*، تهران: مرکز. چاپ اول.
۱۳) ـــــــــــــ . (۱۳۹۲). *سرخی تو از من*، تهران: مرکز. چاپ دهم.
۱۴) شریفیان، روح‌انگیز. (۱۳۸۴). *چه کسی باور می‌کند رستم*، تهران: مروارید. چاپ چهارم.
۱۵) شفی، آرزو و اکبر اعتباریان و رضا ابراهیم‌زاده دستجردی. (۱۳۹۷). «شناسایی عوامل مؤثر بر ایجاد سقف شیشه‌ای زنان شاغل در ستاد شرکت ملی پخش فرآورده‌های نفتی ایران بر اساس رویکرد تفسیری ـ ساختاری (ISM)»، *فصلنامه زن و جامعه*، س ۹، ش ۲، صص ۱۵۵ ـ ۱۹۰.
۱۶) ضرغامی‌فرد، مژگان و محمدرضا بهبودی. (۱۳۹۳). «پدیده صخره شیشه‌ای: بررسی تجربه‌ها و چالش‌های زنان در پست‌های رهبری سازمان»، *نشریه مدیریت فرهنگی سازمانی*، دوره ۱۲، ش ۱۲، صص ۱۹۱ – ۲۱۱.
۱۷) طالقانی، غلامرضا و علی‌اصغر پورعزت و بهاره فرجی. (۱۳۸۸). «بررسی تأثیر سقف شیشه‌ای بر کاهش توانمندی زنان در سازمان توسعه برق ایران»، *نشریه مدیریت دولتی*، دوره ۱، ش ۲، صص ۸۹ – ۱۰۲.
۱۸) طباطبایی، ناهید. (۱۳۷۹). *چهل سالگی*، تهران: چشمه. چاپ اول.
۱۹) عطف، زهرا و ایمان قاسمی همدانی و مهناز حاج‌علیان. (۱۳۹۶). «تأثیر سقف شیشه‌ای بر عدم به کارگیری مدیران زن در سازمان‌های دولتی استان مازندران»، *فصلنامه رسالت مدیریت دولتی*، س ۸، ش ۲۷، صص ۸۱ ـ ۹۲ .
۲۰) فرخی، طاهره. (۱۳۷۶). «نقش زنان در توسعه پایدار، تواناسازی زنان»، *فصلنامه تعاون*، دوره ۱، ش ۷۴، صص ۷۶ ـ ۷۹.
۲۱) گیدنز، آنتونی. (۱۳۷۶). *جامعه‌شناسی*، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نی. چاپ اول.
۲۲) محمدعلی، محمد. (۱۳۸۴). *قصه تهمینه*، تهران: افق. چاپ دوم.
۲۳) محمود، احمد. (۱۳۷۷). *قصه آشنا*، تهران: نگاه. چاپ سوم.

۲۴) مشونیس، جان. (۱۳۹۵). *مسائل اجتماعی، ترجمه هوشنگ نایبی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات. چاپ اول.

۲۵) مهرآرا، اسدالله و سیده‌فاطمه شفیع‌پور و ربابه دیانتی و علیرضا زارع زیدی. (۱۳۹۷). «سقف شیشه‌ای، از چالش‌ها و راهکارها تا توانمندسازی زنان»، *نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی*، س ۳، ش ۲، صص ۴۵ ـ ۵۷.

۲۶) میرصادقی، جمال. (۱۳۸۷). *۲۳ داستان از داستان‌نویسان امروز ایران با تفسیر*، تهران: مجال. چاپ اول.

۲۷) نرسیسیانس، امیلیا. (۱۳۸۳). *مردم‌شناسی جنسیت*، تهران: افکار، سازمان میراث فرهنگی کشور. چاپ اول.

۲۸) وکیلی، شهره. (۱۳۹۲). *بگشای لب*، تهران: پیکان. چاپ یازدهم.

۲۹) هام، مگی. (۱۳۸۲). *فرهنگ نظریه‌های فمینیستی*، ترجمه نوشین احمدی و دیگران، تهران: توسعه. چاپ اول.

۳۰) هولمز، ماری. (۱۳۸۹). *جنسیت در زندگی روزمره*، ترجمه محمدمهدی لبیبی، تهران: افکار. چاپ اول.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحهٔ اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

معنی و غایت زندگی در رمان *انجمن نکبت‌زده‌ها*

ابراهیم رنجبر[1]
[1]دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

چکیده

زندگی ظاهراً مفهومی روشن دارد و انسان پیوسته در پی درک معنی و غایت حیات خود بوده‌است اما تبیین حقیقت آن تا حال میسر نشده‌است. تاریخ رمان نشان داده‌است که این نوع ادبی به معنی و غایت زندگی توجه خاصی دارد. با همین بینش رمان «انجمن نکبت‌زده‌ها» (چاپ اول، ۱۳۹۸) را ازلحاظ میزان و چگونگی توجه به معنی و غایت زندگی بررسی کرده‌ایم. روش کار این‌گونه بوده‌است که آرمان‌ها، اهداف و نحوهٔ زندگی شخصیت‌ها را از اقوال و احوال و کردارهای آنان، و از تصریحات و کنایات متن رمان استنباط کرده و گفته‌ایم که نویسنده چگونه زندگی اجتماعی شخصیت‌ها و معنی و غایت زندگی آنان را بازنمایی کرده‌است. نتایج بررسی نشان می‌دهند که این رمان به روش بازنمایی واقعیات، بخشی از سیمای جامعه را با دقت خاصی به نمایش گذاشته‌است. در این جامعه نیازهای ابتدایی زندگی مثل بهداشت، معیشت، مسکن و اشتغال به خانواده‌ها آسیب زده و مردم را چنان مشغول کرده‌است که فرصتی برای ایشان نمانده‌است تا به آرمان‌ها و درجات بلند معنویات بیندیشند لذا معنی و غایت زندگی در تأمین نیازهای ابتدایی زندگی خلاصه شده‌است و این آفتی است برای جامعه‌ای که باید راه ترقی در آمال و آرمان‌های بلند را در پیش گیرد.

واژگان کلیدی: انجمن نکبت‌زده‌ها، زندگی، معنی، غایت.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۰۱/۱۴ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱/۰۶/۲۶

[1]E-mail: ranjbar_i@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: رنجبر، ابراهیم، (۱۴۰۱)، معنی و غایت زندگی در رمان *انجمن نکبت‌زده‌ها* *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.45263.3050

۱- مقدّمه

رمان «انجمن نکبت‌زده‌ها» در دو فصل نو شته شده ا ست. هر فصل سی بند دارد. فصل اول: ۱ و۲. یک سرباز وظیفهٔ نیروی هوایی ارتش به نام قا سم با التماس تمام از سرهنگ مافوق خود مرخصی می‌خواهد ولی به نتیجه نمی‌رسد. سرهنگ و یک افسر را مجروح و از پادگان فرار می کند و به دو کارتن‌خواب پناه می‌برد؛ ۳. کارتن‌خواب‌ها معرفی می‌شوند؛ ۴. قاسم به خانهٔ مادرش تلفن می کند؛ ۵. درد خماری شخصیتی به نام ایبیش، و صف، و دو شخصیت، مگت و ژوان، معرفی می شوند. ۶. قا سم مطلع می شود که ناپدری‌اش برای سه میلیون تومان «پول»، مادر او را وادار به قاچاق‌بری مخدر کرده. خود را مکلف می‌داند که برای نجات مادرش این مبلغ را در عرض سه روز تهیه کند؛ ۷. معلوم می‌شود که زن ایبیش (شخصیت معتاد به شیشه)، از او طلاق گرفته؛ ۸. وصف آزاد شدن مگت از زندان است؛ ۹. وصف ورود مگت به محل کارتن‌خواب‌ها، وصف توهم‌زدگی ایبیش و بیان مقصر بودن مگت در اعتیاد ایبیش به شیشه است؛ ۱۰. شرح انتقال خودرو تویوتا ـ که قاسم با آن از پادگان گریخته بود ـ به پادگان است؛ ۱۱. شرح مطلع شدن مگت از ازدواج نامزدش با کس دیگر و بازگشت او بر سر حرفهٔ زورگیری است؛ ۱۲. شرح پیشنهاد مگت به قا سم ا ست برای رفتن به زورگیری؛ ۱۳. شرح اهانت اسماعیل قاچاقچی، ناپدری قا سم، به معصومه، مادر قا سم، ا ست؛ ۱۴. بررسی راه‌های موفقیت در زورگیری ا ست؛ ۱۵. شرح احوال جنون‌آمیز سرهنگ‌غفور است پس از نا کامی در پیداکردن قاسم؛ ۱۶. معرفی مختصر یکی از شخصیت‌ها، کبری، ا ست؛ ۱۷. و صف مشاجرات لفظی مادر قا سم ا ست با شوهرش ا سماعیل. در حین این مشاجرات علت ترک تحصیلات دانشگاهی قا سم بیان می شود؛ ۱۸. اندکی از ا شتغال‌های قا سم و مگت و ایبیش ذکر می‌شود؛ ۱۹. شرح مشاجرات تلفنی ایبیش با زن مطلقه‌اش، سمانه، و وصف صبحانهٔ ناچیزی ا ست که مگت برای قا سم و ایبیش خریده ا ست؛ ۲۰ و ۲۱. شرح شروع به کار قا سم و مگت برای سرقت یک موتور سیکلت ا ست؛ ۲۲. و صفی مختصر ا ست از توهم ایبیش، مالیخولیای قا سم و سیه‌روزی مگت؛ ۲۳. فقط یک جمله است معصومه از دست شوهرش کتک خورده است؛ بندهای ۲۴ و ۲۵. وصف دو زورگیری ناموفق قاسم و مگت است؛ ۲۶. شرح کار ایبیش در ایجاد آشوب در یک مغازه ا ست؛ ۲۷. شرح طرح خام قا سم برای زورگیری ا ست؛ ۲۸. شرح دروغ‌هایی ا ست که قا سم (از پشت تلفن) درمورد مگت به نامزد سابقش، ژوان، می گوید؛ ۲۹. شرح نزاع ایبیش با همسایهٔ همسر سابقش است؛ ۳۰. شرح سخنان بی‌اهمیت محفل سه نفر (کبری و قاسم و مگت) است.

فصل دوم: ۱. شرح محاکمهٔ ایبیش در دادسراست؛ ۲. شرح جلسهٔ مضحک افسران ارتش در رمزگشایی از نقشهٔ قاسم برای زورگیری است که به دست ایشان افتاده است؛ ۳. شرح ربودن کیف یک افغانی است؛ ۴. قاسم از شناسایی شدن مقرش توسط سرهنگ‌غفور مطلع می‌شود؛ ۵. شرح رمزگشایی مضحک سرهنگ‌غفور از نقشهٔ قاسم و «بمب» خواندن «پمپ»ی است که در نقشه است؛ ۶. شرح فرار قاسم و مگت از دست نیروهای سرهنگ غفور است؛ ۷. شرح مشاجرهٔ ایبیش با مادر و خواهرش بر سر سهم ارث پدری است؛ ۸. شرح استنطاق نیروی انتظامی از کبری است؛ ۹. شرح اقدام ناموفق ایبیش و مگت در رها کردن مرتضی، طفل کبری، در کنار کلانتری است؛ ۱۰. شرح حضور کبری و سرهنگ‌غفور در کلانتری و قرائت نامهٔ دوم قاسم است؛ ۱۱. وصف مخفی شدن قاسم و مگت در خانهٔ پیرزنی به نام نقره است؛ ۱۲. بازگشت ایبیش به مقر کارتن‌خواب‌ها و دادن شمارهٔ تلفن مگت به مأموران سرهنگ‌غفور است؛ ۱۳. شرح بی‌قراری اسماعیل است از ترس شناسایی شدن مخدری که در خانه نهان کرده؛ ۱۴. بیان حال اسفناک قاسم و مگت همراه طفلی گرسنه به نام مرتضی، در مخفیگاه است؛ ۱۵. بیان تامل سرهنگ‌غفور درمورد کارهای نامعقول خود است؛ ۱۶. شرح توهمات ایبیش در محکوم کردن زنش به اعدام است؛ ۱۷. شرح طرح قاسم برای سرقت از طلافروشی و بیان تشویش‌های جماعت زورگیران است؛ ۱۸. شرح توهمات ایبیش و شکایت فلسفی او به محضر خداست؛ ۱۹. شرح سنگدلی یک پیرزن به نام نقره است؛ ۲۰. ادامهٔ بند هجده است. ایبیش بر اثر یک توهم به خانهٔ زنش می‌رود و او را در حال اسباب کشی می‌بیند و صاحب‌خانهٔ او، حاجی‌رستمی، را گروگان می‌گیرد؛ ۲۱. شرح حال سه نفر است که مأموران نهی از منکر آنان را به دادسرا می‌برند؛ ۲۲. شرح اقدام کودکانهٔ قاسم و مگت برای سرقت از یک مغازهٔ طلافروشی است؛ ۲۳. یادآوری خالی ماندن مقر قاسم و مگت و ایبیش، پمپ‌بنزین‌متروک، است؛ ۲۴. مگت به قصد خودکشی سرش را به شیشهٔ مغازهٔ طلافروشی می‌کوبد و نیمه‌جان می‌افتد و پلیس و آمبولانس تن ناتوان او را می‌برند؛ ۲۵. وصف مفصل گفت‌وگوی ایبیش با پلیس و دنیای مالیخولیایی او ست درحالی‌که به ظاهر قصد دارد حاجی‌رستمی را از پشت بام سه یک ساختمان طبقه به پایین افکند ولی در پی یک توهم دیگر خود را می‌افکند و مأموران آتش‌نشانی نجاتش می‌دهند؛ ۲۶ و ۲۷. شرح سرگردانی قاسم با یک طفل در خیابان‌های تهران است؛ ۲۸. قاسم طفل را به پرورشگاه تحویل می‌دهد و از زندگی خیالی در آفریقا سخن می‌گوید؛ ۲۹. مگت در سالن دادسرا نظریات خود را درمورد سرنوشتش به ایبیش می‌گوید. به اعتقاد او خدا او را برای ارتکاب جرم و تحمل

شرایط سخت بدبختی آفریده است؛ ۳۰. نامه‌ای است از قاسم به سرهنگ‌غفور که در اصل پیام این رمان است.

۱،۱. شخصیت‌ها: در این رمان نام بیست‌و سه شخصیت آمده ولی پنج نفر آنان نقش‌های مهم را به عهده دارند:

۱،۱،۱. کبری

از دهی به نام کرجه با مردی به نام جعفر به تهران فرار کرده، در کنار او به اعتیاد و فروش مخدر روی آورده و پس از مرگ او در تهران، تنها مانده و از شوهر سومش طفلی به نام مرتضی دارد. شوهر سومش در پاکستان مشغول قاچاق مخدر است. در یک پمپ‌بنزین متروکه آلونکی برای خود ساخته و به ایبیش هم که مصرف‌کنندهٔ شیشه است، در آن جا، مکان داده است و «عرق و ورق و زرورق، از شیر مرغ تا جون آدمیزاد می‌فروشد» (امین، ۱۳۹۸: ۳۶) و در آن منطقه به «کبری‌بلنده» و «کبری۱۱» شهرت دارد (امین، ۱۳۹۸: ۲۱، ۲۵، ۲۶، ۳۶، ۶۲، ۱۳۲، ۱۷۱، ۱۸۴).

۲،۱،۱. ایبیش (ابراهیم رحمانی)

پدرش را که سرهنگ بوده «دق‌مرگ» کرده (امین، ۱۳۹۸: ۱۶۴). در حین ازدواج «جگرک‌فروشی» داشته. پس از آشنایی با مگت، به استعمال شیشه روی آورده و به دنبال زورگیری رفته و از موتور افتاده و یک پایش ناقص شده و حالا موقع راه رفتن می‌لنگد. زنش، سمانه، پس از دوازده سال زندگی مشترک، از او طلاق گرفته و با پسر خردسالش مستاجر خانهٔ حاجی‌رستمی است. علاوه بر سمانه و علی و حاجی‌رستمی، با کبلعلی (فرش‌فروش) و تقی و مراد (پیرمردی مبتلا به آلزایمر) و عالیه، زن مراد، (هم‌سایگان سمانه) و عصمت و سمیرا، مادر و خواهر ایبیش، از طریق کنش‌های او آشنا می شویم. به علت استعمال شیشه، هر ساعت در وهم خود مراسم ازدواج زنش را با حاجی‌رستمی تصور می‌کند و دیوانه می‌شود (امین، ۱۳۹۸: ۲۴-۲۵، ۳۱، ۴۳-۴۴، ۴۶، ۵۲-۵۳، ۶۴، ۱۲۳-۱۳۱، ۱۳۲، ۱۶۴، ۲۲۸).

۳،۱،۱. قاسم زیادی

در شش‌سالگی‌اش پدرش مرده و مادرش، معصومه، برای رفع نیازهای اساسی زندگی به ازدواج با یک قاچاقچی به نام اسماعیل تن داده. از فقر تحصیلات دانشگاهی را ترک کرده، به خدمت سربازی رفته و به سبب رفتارهای نابه‌هنجارش پس از سه سال هنوز نتوانسته است که خدمت وظیفهٔ دوساله‌اش را تمام کند. شخصیتی است نیمه مالیخولیایی. با همین بُعد او طنز داستان شکل می‌گیرد. او تنها شخصیت این رمان است که مصالح دیگران را بر مصالح خود مقدم می‌دارد. عاطفه و صداقت و انسانیت به رفتارهای

او جهت می‌دهند ولی محدودیت‌های اجتماعی او را به بیراهه می‌کشـــانند (امین، ۱۳۹۸: ۲۸، ۳۵، ۳۶، ۶۶-۶۹، ۱۷۵-۱۷۷، ۱۸۸، ۱۹۴-۱۹۶).

۴،۱،۱. مگت (مجید)

از کرمانشـاه به تهران آمده و در یک مغازهٔ فسـت‌فودفروشـی شـغلی پیدا کرده ولی درآمد آن را کافی نیافته، به زورگیری روی آورده و به این علت به زندان افتاده و به همین علت نامزدش، ژوان، با کســی دیگر ازدواج کرده و او برای انتقام‌کشی از جامعه و امرار معاش زورگیری را از سرگرفته است. در یک اقدام به سرقت از طلافروشی پس از احساس شکست، سرش را به قصد خودکشی به شیشهٔ می‌کوبد و مجروح به دست پلیس می‌افتد (امین، ۱۳۹۸: ۵۶، ۳۱).

۵،۱،۱. سرهنگ‌غفور

عضـو نیروی‌هوایی ارتش، مجسـمهٔ سـنگ‌دلی، کینه‌توزی و نادانی اسـت. این خصـال او باعث تمرد و طغیان قاسم می‌شود (امین، ۱۳۹۸: ۷-۱۷، ۵۴-۵۵، ۷۵-۷۷، ۱۵۴-۱۵۹، ۱۷۰-۱۷۳، ۱۸۰-۱۸۶). این رمان وصف پنج روز زندگی چهار شخصیت اول در یک پمپ‌بنزین نیمه‌ویران است.

۲،۱. هدف و ضرورت و اهمیت تحقیق

هدف این نوشـته نشـان دادن جهت‌گیری ادبیات معاصـر اسـت. این رمان به‌عنوان برگی از درخت ادب معاصـــر، چند مورد از آســیب‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصـــادی و ایمنی ازجمله گســـل میان مردم و نیروهای حافظ ایمنی روانی و اجتماعی مردم، اعتیاد جوانان به مخدرها، بی‌کاری، مظلومیت زنان، زورگیری و... را برجسـته کرده و پشـت پردهٔ زندگی رقت‌آور مطرودان اجتماعی را نشـان داده‌اسـت. توجه به این‌گونه آثار و تحلیل و بررســی آن‌ها به اندازهٔ تبیین جایگاه ادبیات رئالیســتی و نیاز مردم به زندگی و فرهنگ سالم ضرورت و اهمیت دارد.

۳،۱. سؤالات و فرضیات تحقیق

مهم‌ترین پرســش این بررســی میزان یاری هنر به تعالی زندگی و جایگاه اهداف و آرمان‌های والا در عوالم هنر اسـت. زندگی فقط زیسـتن در محدودهٔ تاریخ و جغرافی نیسـت بلکه شـاخصـهٔ اصـلی انسـان، آرمان‌های والایی هســتند که موجب تقویت روح و رضـــایت حقیقی وجدان جمعی و تعالی معانی و غایات زندگی هستند. یکی از فرضیات این بررسی این است که هرچه هنر از امور وجدانی و معیارهای اخلاقی (اخلاق مطلق نه نسبی) و آرمان‌های متعالی بیشتر فاصله می‌گیرد، از معنی خالی‌تر می‌شود.

۴,۱. پیشینهٔ تحقیق

این رمان در سال ۱۳۹۸ منتشر شده است. تا به حال در مورد آن تحقیقی صورت نگرفته است. در مورد معنی زندگی از دیدگاه فلاسفه و جامعه شناسان و روان شناسان آثار زیادی منتشر شده‌اند ولی ورود به بررسی آن‌ها در اینجا خالی از فایده به نظر می‌رسد.

۵,۱. بیان مسئله

در اینجا غرض از زندگی مفهوم عام این کلمه است که عبارت است از تولد و بالیدن و پیر شدن تا مرگ و تمام آمال و آلام و گفتن‌ها و شنیدن‌ها و آموختن‌ها و ارتباطات اشراقی و وجدانی با عوالم ورای حس و رفتارهای عوالم خلوت و ارتباطات اجتماعی و عمل به شعایر عام و مراسم دینی و فرهنگی و هرگونه پندار و گفتار و کرداری که به نحوی بخشی از لحظات عمر انسان را پر می‌کنند. معنی چنین امری لطیفه‌ای است ادراکی (یدرک و لا یوصف) خواه با مبنای وجدانی محض خواه اکتسابیِ ارادیِ متکی بر وجدان که موجب فربهی روان می‌شود به سبب کسب رضایتِ منبع قدرتی قاهر در ورای حس یا کسب درجه‌ای اخلاقی یا کسب قدرتی علمی یا استحصال رضایتی ذوقی یا پادا شی ابدی در قبال تحمل مشقتی وجدانی یا جسمانی. معنی، لطیفه‌ای است پنهان در زندگی اما نه عین آن؛ مانند اندراج معنی در متن. عمق و قوت معنی در متن متناسب با روابط عناصر متن و قدرت استنباط مخاطب، متفاوت است. در زندگی نیز چنین می‌تواند باشد. بی‌سبب نیست که امروزه «زبان» را به عنوان جهانی در کنار دو جهانِ «عین» و «ذهن» پذیرفته‌اند. این‌همه، ناظر است بر هدفی جامع که غالبا به پایان ایام حیات احاله می شود و همین هدف جامع می‌تواند برآیند اهداف جزئی و موقتی با شد. اگر زندگی یک انسان را در پندار و گفتار و کردار او مجسم کنیم، معانی آن‌ها را در انگیزه‌ها و تأثیرات آنی و اهداف آن‌ها می‌توان جست‌وجو کرد اما هدف بیش از انگیزه و تأثیر مورد توجه است. یکی از راه‌های فهم زندگی تجزیهٔ آن به عناصر سازندهٔ آن است لذا یافتن معانی زندگی امری است بسیار پیچیده. پس لازم می‌آید که زندگی هر کس از بابت تضمن معنی تحلیل شود. با این‌همه نمی‌توان از این پرسش‌های کلی چشم‌پوشی کرد: زندگیِ با معنی چگونه است؟ معنیِ زندگی چیست؟ آیا معنی زندگی در آن نهفته است یا باید برای آن معنی‌ای جعل کرد؟ بالاخره آیا برای زندگی هدفی متصوَّر است؟

به تناسب گستردگی و پیچیدگی زندگی و تعدد پرشمار مظاهر آن، معانی آن پنهان و تفسیرهای راه‌گشا در مورد آن نامحدود است چنان‌که نه تنها هنوز اتفاق نظری در مورد مسائل مربوط به زندگی به دست نیامده بلکه هر روز که بر عمق و وسعت تحقیقات بشری افزوده می‌شود، تردیدها و تنوع تفسیرها بیشتر می‌شود. البته مقدمهٔ مباحث ناظر بر تفاسیر معانی زندگی، مسألهٔ حقیقی یا اعتباری بودن نسبت

معنی با زندگی ست. با این‌همه، هرکس مطابق ویژگی‌های درونی و بیرونی خود، در زندگی دنبال معنی می‌گردد لذا توجه به رابطهٔ انسان با زندگی نیز لازم است و اکثر متفکران به رابطهٔ انسان با زندگی توجه کرده‌اند. ازجمله از نظر داستایوفسکی «زندگی ذاتاً دارای معنی است و لازم نیست که برای آن معنی جعل کنیم» (علوی‌تبار و محبتی، ۱۳۹۱: ۱۲۸؛ نیز رک داستایوفسکی، ۱۳۹۳: ۲۹۷/۱). هایدگر در کتاب «هستی و زمان»، به «هستی» به‌عنوان امری معنی‌دار نگریسته و «فهمی از هستی [را] در هر مورد پیشاپیش همراه» انسان دانسته است (هایدگر، ۱۳۹۳: ۶ و ۳۳؛ نیز رک لاجوردی، ۱۳۸۴: ۱۲۳-۱۴۰). «از نظر مزلو معنی زندگی نه در بیرون بلکه در درون انسان ظاهر می‌شود» (شجاعی و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۹؛ نیز مزلو، ۱۳۷۲: ۱۵۰). از نظر فرانکل در زندگی انسان معنی‌ای هست «برانگیزاننده» و در نتیجه «انسان [در مقایسه با دیگر حیوانات] در سطح وجودی متفاوتی زندگی می‌کند» (فرانکل، ۱۳۷۲: ۸۲-۸۳؛ نیز رک شجاعی و همکاران: ۱۳۹۱: ۳۸). از نظر این گروه از متفکران کسی که معنی را در ذات زندگی می‌جوید، آن را حقیقت (نه امری ذهنی) و انسان را یکی از مظاهر آن می‌داند که باید با تقید به ارزش‌هایی که خود یکی از مبادی آن است، معنی مکتوم زندگی را کشف کند. اگر انسان نتواند معنی زندگی را کشف کند، نمی‌تواند برای آن معنی جعل کند لذا نظریات کسانی که معتقدند زندگی خالی از معنی است و انسان اگر خواست باید معنی‌ای برای آن جعل کند، اساس استواری ندارد.

سخن از معنی و غایت زندگی به نحوی با فلسفهٔ اخلاق مرتبط است لذا در همین جا باید گفت که در این نوشته اخلاق پذیرفته شده در یک ایدئولوژی خاص مطرح نیست زیرا ممکن است تک‌صدایی ایجاد کند و با معنی زندگی، در مفهوم عام آن، در تضاد باشد. معیارهای اخلاقی مورد نظر این نقد و بررسی را در این مبانی باید جست: وجدان سالم و احساسات اصیل و عمیق انسان، ارزش‌های عرفی معلول اختیار، الگوهای عرفی تعمیم یافته در باورها و فرهنگ ایرانیان، و ارزش‌های معنوی که از تأثیرات اصالت ثروت و قدرت در امان مانده‌باشند. لذا در این نوشته، با این نگاه که انسان و زندگی، هر دو حقیقتی ذاتی دارند و زندگی خالی از معنی نیست و از درون و بیرون انسان را، به‌عنوان عضوی هوشمند و معنی‌جو و فعال، احاطه کرده است، این رمان را از حیث معنی و غایت زندگی بررسی کرده‌ایم. این چند دلیل انگیزهٔ انتخاب این رمان برای بررسی از این حیث است: نویسندهٔ این رمان به ظرایف، تعبیرات مَثَلی، و امثال و حِکَمِ کلاسیک و معاصر و مکتوب و متداول زبان فارسی وقوف نسبتا جامعی دارد. در کنار هنر داستان‌نویسی و آفریدن دنیای هنری و خیالی، از واقعیت های جامعه و محیط خویش شناخت مسئولیت‌انگیزی حاصل کرده‌است. با مایه‌هایی از واقعیات اجتماعی ازجمله احوال انسان‌های تحقیر شده و

فقرزده و درمانده و خشـــمگین از تضـــادهای طبقاتی و مبتلا به اعتیاد و بیماری‌های روانی، دنیایی روایی و هنری ساخته‌ا ست که مخاطب را به تامل دعوت می‌کند. تأثّر شدید از او ضاع رقت‌انگیز قربانیان آفت‌های اجتناب‌پذیر اجتماعی و اســـتفاده از غالب ظرفیت‌های فرهنگ و زبان آمیخته به طنز عامیانه برای بازنمایی برخی از آ سیب‌های اجتماعی با مضمون اظهار تأثر از پایمال شدن عزت انسان، نشان می‌دهد که هنرمندی حساس و دارای آرمان‌های اجتماعی ست و زبان و زمان و محیط خود را می شنا سد و در ادامهٔ راهی که در پیش گرفته، می‌تواند در فرهنگ‌ســـازی موثر باشـــد. با توجه به تأثیر خزندهٔ آثار هنری، قطعا این رمان بر مخاطبان خود تأثیر فرهنگی و اجتماعی می‌گذارد و در میان آثار روایی معاصر جایگاه مورد توجهی می‌یابد و در مطالعات اجتماعی محل رجوع واقع می‌شـــود. لذا بررســـی این رمان از این لحاظ از جملهٔ نیازهای فرهنگی مربوط به حیات معنوی انسان معا صر ا ست. در برر سی این رمان روش جان پک (در کتاب «شیوهٔ تحلیل رمان») به‌عنوان یک الگو مورد توجه بود اما نه چنان که از روش او تبعیت کامل شـــود. پک در این کتاب تفســـیر متن و رســـیدن به نانوشـــته‌ها را از تصـــریحات و کنایات رمان، الگوی اصـــلی کار خود قرار داده‌است.

۲. بحث و بررسی

رســـیدن به تعریف منطقی زندگی، بررســـی جنبه‌ها و مظاهر آن و یافتن معانی حقیقی یا تعریف کردن معانی اعتباری برای آن به اندازهٔ عمق و وســـعت و پیچیدگی خود زندگی دشـــواری دارد. با وجود این بررسی جلوه‌های معانی آن در حد دنیای خیالی یک رمان خارج از توان نیست خصوصا وقتی که کسی انتظار ندارد که یکی بتواند حقیقت بلامنازع را گفته باشـــد لذا در اینجا با طرح کردن تعدادی از مظاهر متعلق به معنی زندگی، عوالم این رمان و شـخصـیت‌های آن را بررسـی می‌کنیم. معنی را می‌توان هم در عالم وجدان و هم در متن زندگی جست‌وجو کرد.

۲. ۱. معانی وجدانی

۱،۱،۲. باورهای ورای حسی

باورهای ورای حسی کهن‌ترین، مرموزترین و شایع‌ترین مفاهیمی هستند که با طبیعت بشر درآمیخته و به زندگی، فرهنگ، اخلاق، ذهن و زبان او جهت داده‌اند. انسان بدون تمدن زیسته اما بدون دین نزیسته. به اقتضـــای تنوع مفاهیم و کارکردهای دین در میان اقوام، نگاه‌ها به آن متفاوت بوده. هنرشـــناســـی مثل تولستوی «شعور دینی» را نیرومندترین احساس و هدف مهم هنر را انتقال آن و همین امر را معیار خوبی و بدی هنر می‌داند (تولســـتوی، ۱۳۷۳: ۸۳ و ۶۲). نه تنها فلاســـفه، با وجود اســـتغراق در دنیای عقل، نتوانســـته‌اند دین را از ذهن خود بزدایند بلکه عامه نیز پاسـخ دین به این سـوال را که «آیا زندگی ارزش

زیستن دارد یا نه... غالبا قانع‌کننده‌تر و مطمئن‌تر» از پاسخ فلسفه یافته‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۱) و «عمده‌ترین مسائل فلسفی که بدون حل خوش‌بینانهٔ آن‌ها زندگی انسان عبث و خود انسان محکوم به یأس واقع خواهد شد، خیلی پیش از آن‌که با جواب‌های فلسفی مواجه شود، در نزد اصحاب دیانات مطرح بوده است» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۹۱). برخی از علمای جامعه‌شناسی نیز «علت اصلی کج‌رفتاریها را نبود کنترل اجتماعی... و مذهب [را] یکی از منابع کنترل اجتماعی» می‌دانند (بهروان و میرانوری، ۱۳۸۸: ۵۰). داستایوسکی هم یکی از حوزه‌های معنی زندگی را در دین می‌جوید (رک. علوی تبار و محبتی، ۱۳۹۱: ۱۳۵). از نظر هایدگر «فقدان خدایان و عوالم قدس [در دنیای علم‌زده موجب] رخت بربستن معنی از زندگی شده است» (قربانی، ۱۳۹۳: ۲۸). بدیهی است که برای رسیدن به معنی زندگی باید حقیقت و غایت آن را دریافت. تلاش برای یافتن حقیقت آن، مبتنی بر ایمان راسخ است. این ایمان راسخ غالبا از راه دین و اخلاق حاصل می شود. کسی که در دنیای دین یا اخلاق غور نکند، بعید است که به دنیای زندگی راه یابد.

در این رمان از دین نه در مفهوم رابطهٔ محض قلبی با خدا که موجب تسلیم و پرستش شود، خبری هست نه در معنی شعایر منبعث از تعلیمات شرعی. در نتیجه از «تربیت اخلاقی [هم که] در ادیان الهی غالبا یک غایت عمده در بعث انبیا تلقی شده است» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۳۷۴) اثری نیست مگر در زندگی سه شخصیت: مگت مانند اعتراف یک نابینا به وجود خورشید، بر وجود قدرت قاهر معترف بوده، او را موجب تیره‌روزی خود می‌داند. ترک کار بد را مشروط می‌کند به این‌که همین قدرت قاهر مطلوب او را به او بدهد (امین، ۱۳۹۸: ۵۹-۶۲). با این‌همه بُعد حیوانی وجودش بر امور او حکم می‌راند؛ باور دینی قاسم نیز مانند اوست ولی احسان و کار نیک را دوست دارد و از آن لذت وجدانی می‌برد و نیکی‌های او معنی‌ای ندارد جز همین لذت؛ معصومه، مادر قاسم، در هنگامهٔ خطر به شرطی نماز می‌خواند که خدا پسرش را از خطر حفظ کند (امین، ۱۳۹۸: ۱۵۹).

۲،۱،۲. اختیار

اندیشه دربارهٔ مسائل جبر و اختیار با معنی زندگی ارتباط مستقیم دارد. اختیار با فعالیت عقل برای ادامهٔ زندگی و لذا با شعایر اعتقادی و اخلاق و در نتیجه با احراز پایگاه اجتماعی و ارضای نیازهای معنوی و مادی ارتباط بنیادی دارد. معنی زندگی مبتنی بر اختیار است. از نظر داستایوسکی یکی از مظاهر اختیار «انتخاب وسیلهٔ درست برای زندگی و... مشارکت در پیشرفت بشر» (علوی‌تبار و محبتی، ۱۳۹۱: ۱۳۰ و ۱۳۶) و «انجام دادن کارهای ارزشمند» (شجاعی و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۸) است که می‌توانند از معانی زندگی تلقی شوند. اختیار دو رقیب دارد: قانون علیت و ضرورت (رک. اژه‌ای و معین، ۱۳۸۷: ۲۴).

قانون علیت (در جامعه‌شناسی) با قابلیت پیش‌بینی رفتارها ملازمه دارد. به عوالم شخصیت‌های این رمان، نه قانون علیت بلکه ضـــرورت حاکم اســـت. در ضـــرورت حاکمیت قانون علیت بر پدیده‌ها ازجمله بر کنش‌های ذهنی و عینی انســان ناگزیر اســت اما اگر بر علل و مبادی چشــم بپوشــیم و فقط معلول‌ها را ببینیم، ضرورت‌ها در مقابل اختیار ایستاده و بر آن سایه افکنده‌اند چنان‌که در عوالم کنش‌های ذهنی و عینی شــخصــیت‌های این رمان می‌بینیم. در این رمان ضــرورت از علم و اراده و نظم به‌کلی دور و تابع مقتضیات بُعد حیوانی طبیعت انسانی و تقریباً نزدیک به مفهومی است که لایب‌نیتس آن را «ضـرورت کور» (Blind necessary) (Leibniz 2005: 229) نـامیـده اســـت. این نوع ضـــرورت از ضرورت‌های حاکم بر دنیای حیوانات هم پایین‌تر است زیرا در تقابل با ارزش‌های عام است، کما این‌که در زندگی شـــخصـــیت‌های این رمان هرگاه که نیازهای جســـمانی از حد تحمل فراتر می‌روند، عملی ناشــناخته خطری برای ارزش‌های عام ایجاد می‌کند لذا جســتن معنی در زندگی یا هرگونه تقلایی برای ارتقای زندگی امری بیهوده اســت. اگر این نظریهٔ لایب‌نیتس را بپذیریم که «ذهن‌ها کمال‌پذیرترینِ تمام جوهرها هستند و... خداوند به ذهن‌ها توجه بیشتری می‌کند» (اژه‌ای و معین ۱۳۸۷: ۲۵)، باید بپذیریم که محرومیت اجتماعی شـخصـیت‌های این رمان حاصـل جبر آفرینش اسـت چون از کنش ارادی ذهن ذاتا بی‌بهره‌اند و در جهان مادی و صنعت‌زده راه ترقی را گم کرده و در نیازهای ابتدایی جسمانی درمانده‌اند زیرا مطابق یافته‌های روان‌شناسی معنی در درون انسان به‌عنوان یک فرانیاز وجود دارد و «زمانی که همهٔ نیازهای سطوح پایین‌تر از قبیل نیازهای جسمانی، ایمنی و... ارضا شده باشند، ظاهر می‌شود. فرانیازها (Meta - needs) شـامل موضـوعاتی چون داشـتن یک سـیسـتم ارزشـی، فلسـفه، معنی زندگی و جهت‌گیری دینی است. در صورتی که انسان نتواند این نیازها را ارضا کند، بیمار می‌شود» (شجاعی و همکاران: ۱۳۹۱: ۳۹؛ نیز رک. مزلو، ۱۴۹-۱۵۳). خردمندان به اندازهٔ وسعت دایرهٔ کنش عقلانی، وسعت کنش ارادی دارند لذا انتهایی برای ارادهٔ انسـان کمتر قابل‌تصـور اسـت اما در عوالم شـخصـیت‌های این رمان مظاهر اراده به‌قدری محدودند که جز اقدام به ضـد ارزش‌های عام، میدانی برای اراده وجود ندارد. غالب شخصیت‌ها حتی از تعقل مردم عادی هم بی‌بهره‌اند. از اختیار که حاصل کنش ارادی عقل باشد، اثری نیست. جبر ذهن و زندگی شخصیت‌ها را احاطه کرده. جبر حاکم بر این رمان از نوعی نیست که در دین و اخلاق و روان‌شناسی و فلسفه مطرح است و فیلسوفی مانند هایدگر به آن اعتقاد دارد و انسان «پرتاب شـــده» به این دنیا را درعین‌حال که مجبور می‌داند، مســئول زندگی خود تلقی کرده، توصـــیه می‌کند که «باید افق‌هایی را به‌ســوی آینده بگشــاید» (قربانی، ۱۳۹۳: ۳۲) جبری که در این رمان مطرح

است، از نوعی است که می‌توان از آن به «جبر اجتماعی» تعبیر کرد. اختیار موانع و آفت‌هایی دارد که به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۱،۲،۱،۲. ناتوانی در عمل به غریزه

شخصیت‌ها طبعاً پاکی و نیکی را دو ست دارند اما از آن محرومند. حتی‌الامکان از بدی پرهیز می‌کنند ولی وقتی که نیازهای حیاتی بر همت و ارادهٔ آن‌ها مسلط می‌شود، راهی جز فرورفتن در ورطهٔ بدی‌ها نمی‌شناسند حتی برای اظهار فضیلت نیز از راه رذیلت می‌روند، مثلاً با دروغ خود را از گناه و خطا تبرئه می‌کنند، یعنی معنی‌ای که در زندگی می‌جویند فقط در خیال خود به آن راه دارند و این حاصل جبر اجتماعی است، مثلاً قاسم تصریح می‌کند که با شرافت باید زیست اما نیازهای اجتماعی راه شرافت را به روی او بسته‌اند (امین، ۱۳۹۸: ۲۲-۲۴ و ۷۲) (ص۷۲).

۲،۲،۱،۲. غلبهٔ وظایف شغلی بر معانی والا

وظایف شغلی اختیار را از شخصیت‌ها سلب کرده و زندگی به یک مکانیسم فرمول‌بندی‌شده تبدیل شده و از معانی فراتر از زندگی عادی خالی گشته چنان که یک سرجوخه به علت جبری که در زندگی‌اش پیش آمده، نمی‌تواند از حق قانونی خود، مثلاً سه روز مرخصی استفاده کند و همین امر موجب تولد بزرگ‌ترین حادثهٔ رمان می‌شود و سرهنگی که باید دستور مرخصی را صادر کند، بیش از همین سرجوخه اسیر وظایف شغلی است. التماس‌های به‌ستوه آورندهٔ سرجوخه و پافشاری سرهنگ بر تقید بر وظایف شغلی به‌قدری جدی و مصرانه و آمیخته به تحقیر برای هر دو طرف است که مخاطب هر دو را ذی‌حق می‌بیند و سنگینی جبر اجتماعی بی‌رحم را بر دوش هر دو احساس می‌کند و پایمال شدن ارزش‌های انسانی را می‌بیند (امین، ۱۳۹۸: ۷-۹).

۳،۲،۱،۲. عامل فرهنگیِ حقیقت‌گریزی

در این رمان جای خالی اراده و جرئت مواجهه با واقعیات حیات را، دروغ و تظاهر و سستی و ترس گرفته است. البته کسانی که به کنش‌های فرهنگی ایرانیان توجه کرده‌اند گاهی به آنان دروغ‌گویی و ریاکاری نسبت داده‌اند چنان‌که «گوبینو دیپلمات فرانسوی در کتاب *سه سال در ایران*» و «الکسی سولینکوف شاهزادهٔ روسی... در *سیاحت‌نامهٔ*» خود از اشتیاق ایرانیان به دروغ ابراز تعجب کرده‌اند و در منابع دیگر هم ایرانیان به خودخواهی و پرتوقع بودن متهم شده‌اند (رک. نراقی، ۱۳۸۵: ۶۱، ۱۱۳ و ۱۲۷) و رمان‌های «سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی» و «سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ» در مورد شیوع این رذیلت در میان ایرانیان نمونه‌های برجسته هستند. دروغی که در این رمان شیوع دارد با آنچه در چند منبعی که ذکر کردم، تفاوت دارد و لازمهٔ زندگی محسوب است. دروغ درحکم حرکت بی‌مسافت است. بدیهی است

که در چنین کنشی چشم‌اندازی که ناظر بر معنایی بلند باشد متصور نیست و لذا لازمهٔ زندگیِ راکد و خالی از هدف است. قهراً زندگی راکد خالی از معنی است. در زندگی «معنی وقتی مطرح می شود که کشش ذهنی با جاذبه‌ای عینی هماهنگ شود» (ولف، ۱۳۸۲: ۳۴). برای حصول چنین ارزشی انسان باید به‌سوی مقصدی روشن در حرکت باشد. اندیشیدن به هدف مستلزم «احساس هدفمندی، احساس خودکارآمدی، داشتن ارزش‌های توجیه‌کنندهٔ رفتار عامل و داشتن مبنای با ثبات و استوار برای داشتن نوعی حس مثبت خودارزشمندی» است (شجاعی و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۸). در مقابل این، کاتینگهام در ضمن برشمردن رفتارهای معنی‌دار، «انتخاب آگاهانه» را یکی از لازمه‌ها می‌داند با این توضیح که «انتخابی که یک آسیب‌دیدهٔ روانی انجام می‌دهد، انتخاب آگاهانه نیست (رک. علیزمانی و دریانی‌اصل، ۱۳۸۹: ۱۰۴). کسی که برای امرار امور زندگی خود ناگزیر از توسل به دروغ است، بری از آسیب روانی نیست کما این‌که شخصیت‌های این رمان همگی از خود خالی شده و بی‌هویت گشته‌اند و آشکارا کمابیش روان‌رنجوری دارند، مثلاً ایبیش پیوسته از درد خماری به خود می‌پیچد و جز رسیدن به آسایش جسمانی هدفی ندارد. هدف او در رفتار او خلاصه می شود و معنی‌ای در پشت این هدف نیست. اگر تمام همت ایبیش مصروف این است که مخدرش مهیا باشد، تمام همت دیگر شخصیت‌ها این است که لازمه‌های خور و خوابشان، حتی در کمترین حد فراهم شود. لذا برای این‌ها آزادی و حبس و مرگ و زندگی ـ در مقیاس عالم اندیشه ـ یکسان است ولی به اقتضای طبیعت حیوانی، به قطب آزادی و زندگی جذب می‌شوند و از حصر و مرگ می‌ترسند بدون این‌که مبنایی عقلانی حامی ترجیح آنان باشد. لذا معانی والا سهل است حتی انتظار اشراف شخصیت بر جایگاه اجتماعی خود عبث است.

۳،۱،۲. جبر

در این رمان جبر در دو معنی نمودهایی دارد: فلسفی و اجتماعی. نمود جبر فلسفی را در تصریح راوی که در حکم زبان نویسنده است، می‌بینیم: «خوبی‌ها و بدی‌ها بیشتر محصول جبر محیط و قوانین نانوشته است تا چیز دیگر... هیچ‌کس از یک حدی بیشتر مقصر نیست» (امین، ۱۳۹۸: ۴۶-۴۷). همین اندیشه را از زبان برخی از شخصیت‌ها نیز می شنویم مثلاً «مگت» می‌گوید: «مرا ساخته‌اند که خلاف کنم» (امین، ۱۳۹۸: ۲۵۵) و تفاوت احوال مردم را حاصل مشیت الهی می‌داند (امین، ۱۳۹۸: ۶۰).

جبر اجتماعی را در دو طیف در این رمان می‌یابیم: طرح رمان و سخن و احول شخصیت‌ها. در طرح رمان تصادف جایگاه مهمی دارد. قاسمِ سرگردانِ گریخته از پادگان تصادفا با ایبیش مواجه و از طریق او با مگت آشنا می‌شود و به زورگیری روی می‌آورد.

سخن و احوال شخصیت‌ها نیز از اعتقاد نویسندهٔ رمان به جبر اجتماعی حکایت دارند. شخصیت‌ها موجب سقوط همدیگر در ورطهٔ خلافکاری‌ها می شوند، مثلاً مگت ایبیش را به اعتیاد شیشه و اسماعیل معصومه را به کار قاچاق مخدر کشیده و قاسم را در معرض سقوط قرار داده و جعفر باعث سرگردانی و اعتیاد و اشتغال کبری به مخدرفروشی شده است. شکاف طبقاتی باعث سقوط خلافکاران شده است. هرچه احساس نیاز انسان در نیل به مقاصد، بیشتر و طاقت‌فرساتر باشد، اعتقاد به مشیت حاکم بر عالم بیشتر و قوی‌تر می‌شود. «مطالعهٔ تطبیقی در اعتقادات دینی و اقوام بدوی و غیر بدوی این نظر را تأیید می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۹۰). شخصیت‌های این رمان به علت فقر از فرهنگ و دین و اخلاق بهره یا توقعی ندارند. چیزی که از زندگی می‌جویند، در مقیاس خرَد، ارزش تقلاهایشان را ندارد اما به حکم غریزه او می‌خواهد زنده بماند لذا معیاری که محاسبهٔ سود و زیان را ممکن کند در میان نیست. پای هیچ‌یک از سه منبع فلسفه و دین و اخلاق که مجموعهٔ فکری و وجدانی خاص خود را الزام کند و به زندگی معنی یا هدف یا غایتی بخشد یا مبنایی برای عمل باشد، در میان نیست. لذا در این جمع از معنی زندگی و زندگی معنی‌دار خبری نیست. یأس و بداخلاقی جایی برای معنی نگذاشته است. مادری فرزندش را نفرین می‌کند، مادری دیگر قصد معتاد کردن طفلش را دارد، شخصیت‌ها همدیگر را با بدترین القاب و اوصاف خطاب می‌کنند و بدبختی را سرنوشت مسلم همدیگر می‌دانند، و کودکی که به دنیا می‌آید با همین سرنوشت به دنیا می‌آید و باید یکی از افراد این جمع باشد. در چنین محیطی تصور اندیشیدن به افقی خارج از این حصار تنگ، تصور باطل است (امین، ۱۳۹۸: ۲۴،۱۰،۹، ۳۱، ۳۳، ۳۶-۳۴، ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۶۰، ۶۳، ۱۷۵، ۲۵۵). این جبر نه آن است که با مسخ مسئولیت انسان، آسایش روانی به او بخشد. اگر از زبان شخصیتی مثل مگت جبر فلسفی و نظری را می‌شنویم نه حاصل تفکر او بلکه حاصل فشارهای اجتماعی بر اوست.

۲،۲. خصوصیات زندگی در این رمان

با وجود چیزهایی که در قسمت قبلی نوشته شد، این رمان، به‌عنوان یک متن، نمی‌تواند به‌کلی از معنی خالی باشد. توجه به‌عنوان این متن، این نظر را تأیید می‌کند. اگر عنوان یک متن دقیق انتخاب شود، در حکم کلید معنی آن متن است. عنوان این رمان یک امر منحرف‌شده و بیرون‌رفته از خط معیار را به نمایش گذاشته است. «نکبت» معانی «مصیبت، ضرر، بلا، سختی روزگار و بدی» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل نکبت) را القا می‌کند. هر یک از این واژه‌ها در حوزه‌ای به زندگی و بود و نبود حقیقت یا معنی یا پدیده‌ای در آن دلالت می‌کند. تا الگوی سالمی از چیزی یا حقیقتی با معنی‌ای معروف و مشهور و پسندیده و پذیرفته در میان نباشد، نه گم شدن آن توجهی را به خود جلب می‌کند نه الگوی ناقص و

نامطلوب آن کسی را می‌آزارد. زندگی نیز از این فرمول قابل‌تعمیم مستثنا نیست. تا از زندگی الگوی تعمیم‌یافته و پذیرفته در عرف عام عرضه نشده باشد، معیاری برای سنجش الگوهای دیگر وجود ندارد که ناقص یا نامطلوب تلقی شوند و دلی را بیازارند. لذا عنوان این متن از گم شدن الگوی مطلوب زندگی و تحمیل شدن الگویی ناقص از آن بر گروهی پرده برمی‌دارد و حسرت و خشم و شکایت را ابراز می‌کند. پس نویسنده یقیناً الگویی از زندگی در بخش اخلاقی، فرهنگی و اقتصادی در دنیای باطن خود دارد و از فقدان آن در عالم واقع، در رنج است. لذا به حکم معنیِ عنوان و وجود عناصر زیر، جستن معنی زندگی در این رمان امری درست و لازم است. بر عوالم شخصیت‌های این رمان تأثیر مادر ارزش‌های عام، «پول»، سایه افکنده است و به دنبال معنی‌هایی می‌گردند که از پول حاصل می‌شود: قدرت، احترام، پایگاه اجتماعی، رفاه، زندگی خوب و خانوادهٔ سالم.

۱،۲،۲. سرمایه‌سالاری

هرچند ممکن است وجدان آدمی از مبادی الهام و خرد که موجب سعادت تلقی می‌شوند و حاصل همه در اخلاق تبلور می‌یابد، دور شود و از این عوالم، چراغی دعوتگر در راه زندگی‌اش روشن نشود، انسان، به دلایل معتدد، از طلب معنی دست برنمی‌دارد بلکه آن را به مقتضای تربیت زیستی خود در جایی می‌جوید. در این رمان، مطابق روح عام زمان و تلقینات رسانه‌های جمعی، نمایندهٔ اعلای مال و منصب، «پول»، وسیلهٔ رسیدن به اهدافی است که می‌توان از آن‌ها به «معنی» تعبیر کرد. رسانه‌ها با سلطه بر بخش اعظم زندگی امروزی، در برنامه‌های تبلیغی گسترده و فریبنده «مستقیما بر پول به‌عنوان تنها ارزش زندگی تکیه می‌کنند... [که با] پول... رسیدن به... عشق، شخصیت، احترام، اعتبار، دانش، هنر و...» (تنکابنی، بی‌تا. ص ۱۰) آسان است. شخصیتی مثل «ایبیش» در برابر شخصیتی مثل «حاجی‌رستمی» صرفاً به این دلیل که پولدار است، احساس حقارت دارد و پیوسته در آتش این توهم می‌سوزد که زنش فریفتهٔ «پول» این پیرمرد است (امین، ۱۳۹۸: ۵۲) لذا همین شخصیت که به سبب اعتیاد و ناداری زنش طلاق گرفته است، قصد قتل «حاجی‌رستمی» را دارد. در زندگی معاصر، غالباً، معانی عام در ورای «پول» و «پول» در تکنولوژی‌ای است که به قول هایدگر با فروکاستن «خدا به یک علت فاعلی» فلسفی و «ایجاد جهانی مصنوعی در برابر جهان طبیعی»، راه سعادت را به روی انسان بسته است (هایدگر، ۱۳۷۳: ۱۱-۱۰ و ۲۱، نیز رک. قربانی، ۱۳۹۳: ۲۸)، در دنیای این رمان نیز به‌عنوان تابعی از دنیای واقعی، وجدان آدمی از معانی والا محروم است و حس محرومیت را ناگزیر به دیگران منتقل می‌کند چنان‌که در این رمان سرهنگ‌غفور به حکم درماندگی در عمل به وظایف شغلی بر قاسم اجحاف و

تحقیر روا می‌دارد (امین، ۱۳۹۸: ۷) و دیگر شخصیت‌ها نیز هر کس به طریقی از جایی آسیب روانی می‌بیند. یکی از نتایج این شرایط شیوع بی‌رحمی در جامعه است که نویسنده در تکرار نمودهای آن تعمد دارد و محرک اصلی نویسنده بر نوشتن این رمان است.

نویسندهٔ این رمان با خلق دنیایی پر از درد و زشتی و بی‌رحمی و تهی شده از معانی والا، از ذکر علل و عوامل و نتایج دنیایی که خلق کرده، چشم پوشیده و فقط پنج روز از زندگی پنج جوان آسیب‌دیده را با حواشی لازم به نمایش گذاشته در دنیایی با این مشخصات:

۱،۱،۲،۲. آشفتگی خانواده‌ها

در این رمان خانواده‌ای سالم و ـــ به تبعیت از آن ـــ عشق و عاطفه‌ای اصیل وجود ندارد. علت اصلی آشفتگی این دو نقیصه نبود «پول» است. به همین علت معصومه، مادر دو یتیم، با اسماعیل ازدواج کرده، ناگزیر برای او قاچاق‌بری می‌کند؛ قاسم برای نجات او در پادگان آشوب ایجاد می‌کند؛ سمانه از ابراهیم طلاق می‌گیرد؛ نامزد مجید او را ترک می‌کند؛ شوهر کبری او را ترک کرده، به پاکستان می‌رود. در نتیجه مردم از زادآوری نفرت دارند (امین، ۱۳۹۸: ۲۴۷).

۲،۱،۲،۲. وجود فساد اجتماعی

مجید برای کسب «پول» از کرمانشاه به تهران آمده، بعد از طی فراز و نشیب‌هایی بالاخره به زورگیری می‌پردازد و به حبس می‌رود و در نتیجه نامزدش او را ترک می‌کند و او راه نجات خود را در خودکشی می‌بیند؛ قاسم برای پرداخت بدهی مادرش با مجید همکاری می‌کند؛ کبری برای امرار معاش به مخدر فروشی و در نتیجه به اعتیاد روی می‌آورد؛ ابراهیم درمان درد فقر خود را در سکرات اعتیاد می‌جوید. حاصل اعتیاد بدبینی اجتماعی، بیماری روحی و جسمی و توهم‌زدگی است چنان‌که توهم‌زدگی *ابیبش* موجب وقوع چند حادثهٔ بزرگ و اتلاف سرمایه‌های عمومی می‌شود (امین، ۱۳۹۸: ۳۹-۴۱ و ۵۳).

۳،۱،۲،۲. نبود الگوی والا

معنی تعریف‌شدهٔ والایی بر اذهان شخصیت‌های این رمان حکم نمی‌راند لذا رفتار هرکس الگوی زندگی خود و به قول پروتاگوراس هر کس «مقیاس همهٔ چیزها» (کاپلستون، ۱۳۸۰: ۱۰۶/۱) است.

۴،۱،۲،۲. مرگ عواطف

در جمع شخصیت‌های این رمان و نهادهای اجتماعی که به نحوی دری از آن‌ها به دنیای این رمان گشوده شده، فقط در یک شخصیت، قاسم، اندکی عاطفهٔ انسان‌دوستی دیده می‌شود. همین قاسم تصریح می‌کند که: «در شهر تهران یک انسان پیدا نکردم که بخواهد به کسی کمک کند» (امین، ۱۳۹۸: ۲۵۷؛ نیز صص ۱۸-۱۹، ۴۲-۴۳، ۵۶-۵۷، ۶۵، ۱۹۷،۲۴۰ و ۲۴۲-۲۴۳). این شخصیت برای نجات مادر

خود راهی جز راه نادرست زورگیری نمی‌یابد. از لبخند طفلی دلش شکوفا می شود و برای نجات او از شر مادر معتادش، فداکاری خارج از توان خود می‌کند. نویسندهٔ رمان در خَلق چنین شخصیتی، جامعه را در سقوط اخلاقی او مقصر نشان می‌دهد.

۵,۱,۲,۲. حرص و جهل و ترس

در دنیای این رمان، کم‌وبیش، همه گرفتار حداقل یکی از این رذایل‌اند. سرهنگ ارتش جاهل، کسبه حریص و تودهٔ مردم ترسو و بی‌اعتنا به دردهای محیط خویش ترسیم شده‌اند حال آن که «مشکل یک نفر مشکل جامعه است» (امین، ۱۳۹۸: ۶۷)، مثلاً یک عابر از ترس یک ارتشی قلابی گوشی و پول خود را به او می‌دهد، شخصیتی به نام تقی از ترس یک معتاد به خود اهانت می‌کند، یک پیرزن از حرص مرتکب کارهای خلاف می‌شود. یکی از نتایج این خصال تولد شکاف عمیق طبقاتی است. بدین جهت ایبیش در عالم وهمی خود با یک املاک‌دار و یک تاجر فرش پیوسته در جنگ است و قاضی وهمی او آن‌ها را محکوم به اعدام می‌کند. او حتی اعلام می‌کند که برای عقده‌گشایی تعدادی را تحقیر می‌کند (امین، ۱۳۹۸: ۲۷، ۱۲۳-۱۳۱، ۱۸۶، ۲۱۰، ۲۳۷) با این وصف جستن معنی والا و تزکیه‌کننده در زندگی کسی که در نیازهای ابتدایی حیاتش غوطه‌ور است، کار عبثی است و باید معنی زندگی متناسب با توان او باشد.

۶,۱,۲,۲. نبود قهرمان

شخصیت مجسمهٔ اندیشهٔ نویسندهٔ داستان است. نویسنده متناسب با اندیشهٔ خود شخصیت می‌سازد. به علت نبود آرمان‌های بلند در این رمان شخصیت‌ها از میان مردم عادی انتخاب شده‌اند. قهرمان وجود ندارد. از میان مردم عادی هم کسانی انتخاب شده‌اند که با دایرهٔ دید محدود، اکثر ضعف‌های انسان‌های عادی را دارند. وقتی که مجلسی برای گفت‌وگو تشکیل می‌دهند، موضوع سخنشان خال‌کوبی و مشکلات آن است (امین، ۱۳۹۸: ۱۳۱-۱۳۴). برای خلق دنیایی که والاترین آرمان آن رسیدن به «پول» است، از هر طریقی که باشد، شخصیت‌ها و سخنان عادی ابزارهای مناسبی هستند.

۳,۲. زبان

ذهن و زبان شخصیت‌ها یک‌لایه، و سخنانشان متناسب با دنیایشان تلخ است. با این‌همه، زبان داستان (به‌عنوان رکن چهارم) مجموعه‌ای از جد و طنز است و رمان جدیت لازم را برای ساختن یک دنیای نو ندارد. طنز که ذاتاً متضمن معنی ثانوی است، در این رمان یکی از اهداف داستان ولی از معنی ثانوی بی‌بهره است. در پشت چنین زبانی به ندرت می‌توان معنی جست. گفت‌وگوهای آمیخته به طنز تلخ بخش اعظم رمان را تشکیل می‌دهند. گفت‌وگوها بیش از این‌که به پیشبرد حوادث داستان کمک کنند،

به معرفی درون شخصیت‌ها می‌پردازند. بدین جهت حرکت داستان بسیار کند است. توجه نویسنده به طنز سرگرم‌کننده ـــ نه طنز جدی ـــ درون شخصیت‌ها را به هم شبیه کرده است. با این‌که موضوع این رمان اموری از دنیای قشرهای فرودست جامعه است و می‌تواند هزاران مصداق داشته باشد، رفتارها به‌قدری ساختگی هستند که ماهیت رمان را عوض می‌کنند، یعنی رمان به جای این‌که وسیله‌ای برای بیان واقعیات تلخ اجتماعی باشد، خود بخشی از هدف رمان‌نویسی است و بازی با زبان یکی از موجبات این ضعف است.

نتیجه‌گیری

در این رمان معنی زندگی نه در امور مربوط به عالم وجدان بلکه در امور مربوط به صورت زندگی قابل‌جست‌وجو است. یکی از معانی پنهان در متن زندگی دین است. از دین در دو معنیِ رابطهٔ محض قلبی با خدا، و شعایر برخاسته از تعلیمات شرعی، خبری نیست. درنتیجه از اخلاق مبتنی بر دین هم ـ مگر در حد جبر کوری که چندان قابل‌اعتنا نیست ـــ نمی‌توان چیزی پیدا کرد. از اختیار هم که حاصل کنش ارادی عقل با شد، اثری نیست. جبر ذهن و زندگی شخصیت‌ها را احاطه کرده‌است. جبر حاکم بر این رمان از نوعی نیست که در دین و اخلاق و روان‌شناسی و فلسفه مطرح است. جبری که مطرح است، از نوعی است که می‌توان از آن به «جبر اجتماعی» تعبیر کرد. بر اثر این جبر وظایف شغلی بر معانی والا غلبه کرده و زندگی به یک مکانیسم فرمول‌بندی‌شده تبدیل شده است. جای خالی اراده و جرئت مواجهه با واقعیات را دروغ و تظاهر و سستی و ترس پر کرده است. با این‌همه عوالم شخصیت‌های این رمان از اهدافی خالی نیست و می‌توان از آن اهداف به «معنی» تعبیر کرد. بر این عوالم مادر اهداف، «پول»، سایه افکنده است و آثار سرمایه‌سالاری در اینجا دیده می‌شود. با «پول» می‌توان به قدرت، رفاه، پایگاه اجتماعی، عشق، احترام، اعتبار، دانش، هنر، خانوادهٔ سالم و... رسید و می‌توان از آن‌ها به معنی زندگی تعبیر کرد. از نبودِ «پول» در اختیار شخصیت‌های این رمان، دنیای نوآیینی که گرد هستهٔ این مادر ارزش‌ها تنیده شده‌است، آسیب می‌بیند ازجمله این‌که خانواده‌ها آشفته‌اند، ناامنی اجتماعی بسیار محسوس است، مخدرفروشی راه امرار معیشت و اعتیاد راه درمان درد فقر و درماندگی است، الگویی که مطلوب عام باشد در زندگی وجود ندارد و نیاز هرکس معیار سنجش رفتار اوست، عواطف انسانی نابود شده‌اند، حرص و جهل و ترس بر زندگی‌ها حکمران است، قهرمانی وجود ندارد که چشم‌انداز تعالی زندگی باشد، ذهن و زبان شخصیت‌ها از معانی والا بی‌نصیب است، و زندگی ساکن و ایستاست.

منابع و مآخذ

۱) اژه‌ای، محمدعلی و معین، امرالله، (۱۳۸۷)، «اختیار و جهان‌های ممکن از دیدگاه لایب‌نیتس»، *پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز*، سال ۵۱، شماره ۲۰۵، ص۲۳-۵۴.

۲) بهروان، حسین و میرانوری سیدعلیر ضا، (۱۳۸۸)، «تحلیل جامعه شناختی بازگشت مجدد معتادان به اعتیاد در مرکز اجتماع درمان‌مدار (TC) شهر مشهد در سال ۱۳۸۸»، مجله *بررسی مسائل اجتماعی ایران*، سال اول، شماره اول، بهار ۱۳۸۹، صص ۸۷/۴۵.

۳) پک، جان، (۱۳۶۶)، *شیوهٔ تحلیل رمان*، چاپ اول، ترجمه احمد صدارتی، تهران: نشر مرکز.

۴) تنکابنی، فریدون، (بی‌تا.) *پول تنها ارزش و معیار ارزش‌ها، سفری شتابزده به دنیای آگهی‌های تجارتی*، بدون مشخصات نشر، نسخه الکترونیکی.

۵) تولستوی، لئون، (۱۳۷۳)، *هنر چیست*، چاپ نهم، ترجمه کاوه دهقان، تهران: امیرکبیر.

۶) تیلور، ریچارد، (۱۳۹۴)، «معنای زندگی»، ترجمه هدایت علوی‌تبار، مجله *حکمت سرا*، سال ۷، شماره ۳، پیاپی ۲۵، ص ۱۸۷-۲۰۲.

۷) حسنی، محمدحسین و همکاران، (۱۳۹۶)، «مفهوم سازی سبک زندگی فرهنگی»، مجلهٔ *جامعه پژوهی فرهنگی*، (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)، سال ۸، شماره ۱، ۲۳-۴۵.

۸) داستایوفسکی، فئودور، (۱۳۹۳)، *دفتر یادداشت روزانه یک نویسنده*، ۳ جلد، چاپ دوم، (چاپ اول انتشارات معین) ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: معین.

۹) دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۳)، *لغت‌نامه*، چاپ اول از دوره جدید، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۰) زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۹)، *در قلمرو وجدان*، چاپ اول، تهران: علمی.

۱۱) شجاعی، محمد قابل‌صادق و همکاران، (۱۳۹۱)، «معنای زندگی در نهج البلاغه»، مجله *مطالعات اسلام و روان‌شناسی*، سال ۶، شماره ۱۱، ص ۳۷-۵۷.

۱۲) علوی‌تبار، هدایت و محبتی، مریم، (۱۳۹۱)، «معنای زندگی از دیدگاه داستایفسکی»، مجله *پژوهش‌نامهٔ فلسفهٔ دین (نامهٔ حکمت)*، سال ۱۰، شماره ۱، پیاپی ۱۹، ص ۱۲۵-۱۵۰.

۱۳) علیزمانی، امیرعباس و دریانی‌اصل، مریم، (۱۳۸۹)، «معنای زندگی از دیدگاه جان کاتینگهام»، مجله *الهیات تطبیقی*، سال ۱، شماره ۱، ۹۷-۱۰۸.

۱۴) فرانکل، ویکتور، (۱۳۷۲)، *پزشک و روح*، چاپ سوم، ترجمه فرخ سیف‌بهزاد، تهران: درسا.

۱۵) کاپلستون، فردریک‌چارلز، (۱۳۸۰)، *تاریخ فلسفه*، ۹ جلد، چاپ چهارم، ترجمه جلال‌الدین مجتبوی، تهران: علمی فرهنگی و سروش.

۱۶) کیرکگور، سورن، (۱۳۹۹)، *یا این یا آن*، چاپ سوم، ترجمه صالح نجفی، تهران: نشر مرکز.

۱۷) مزلو، ابراهام اچ.، (۱۳۷۲)، *انگیزش و شخصیت*، چاپ سوم، ترجمه احمد رضوانی، مشهد: آستان قدس.

۱۸) نراقی، حسن، (۱۳۸۵)، *جامعه‌شناسی خودمانی*، چاپ شاهزدهم، تهران: اختران.

۱۹) ولف، سوزان، (۱۳۸۲)، «معنای زندگی»، ترجمه محمدعلی عبداللهی، *نقد و نظر*، سال ۸، شماره ۱ و ۲، صص ۲۸-۳۷.

۲۰) هایدگر، مارتین، (۱۳۹۳)، *هستی و زمان*، چاپ چهارم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

۲۱) هایدگر، مارتین، (۱۳۷۳)، «پرسش از تکنولوژی»، ترجمه شاپور اعتماد، فصلنامه *ارغنون*، سال ۱، شماره ۱، صص ۱-۳۰.

22) Leibniz. G. V., (2005), *Theodicy, Essays on the Goodness of God, the Freedom of Man and the Origin of Evil*, Edited by Austin Farrer, Fellow of Trinity College, Oxford Translated by E.M. Huggard from C.J. Gerhardt's Edition of the Collected Philosophical Works.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحهٔ اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

تحلیل مؤلفهٔ کانونی‌سازی در رمان *قیدار*

احسان خانی سومار[۱]، موسی پرنیان[۲]، خلیل بیگ‌زاده[۳]

[۱] دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

[۲] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

[۳] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه، ایران

چکیده

پیرو پیشرفت علوم انسانی در قرن بیستم، نظریه‌های روایت‌شناسی پدیدار شد و به‌عنوان علم ادبی نوظهور طرفداران بسیاری به خود جلب کرد. یکی از مباحث مطرح در روایت‌شناسی مسئله کانونی‌سازی است. ژرار ژنت کانونی‌سازی را به‌عنوان منظری برتر از دیدگاه برگزید که مفهومی فراتر از ادراک بصری دارد. این منظر زاویهٔ دیدی است که اطلاعات زیادی به‌طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شود. این پژوهش که با روش توصیفی‌تحلیلی انجام می‌گیرد بر آن است تا با معرفی کانون‌سازی، انواع و جنبه‌های آن را در رمان پرمخاطب *قیدار* بررسی کرده و اطلاعات روایی این اثر را سازمان‌دهی کند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد از حیث جنبهٔ ادراکی، در روایت این اثر دو نوع کانونی‌گر «بیرونی» و «درونی» با موضع ادراک محدود و نامحدود، در تعامل هستند. زمان این رمان از نوع سیر خطی است. تداوم رویدادها جز در دو فصل پنجم و نهم، با حفظ زمان منطقی، بازگو می‌شوند و بیشتر حوادث، بسامد مفرد دارند. ازنظر جنبهٔ روان‌شناختی می‌توان احساسات قهرمان این اثر را با احساسات نویسندهٔ آن همسو دانست. ایدئولوژی حاکم بر فضای رمان *قیدار* که نشان از ایدئولوژی نویسندهٔ این اثر دارد، به دنبال معرفی شخصیت آرمانی جامعهٔ ایران است؛ شخصیتی با مرام پهلوانی، معتقد، مبارز و متعهد به خاک وطن که قیدار نمونهٔ اعلای آن است. امیرخانی با استفاده از تنوع در کانون‌سازی و پرداختن به جنبه‌های مختلف آن، روایت رمان *قیدار* را به واقعیت اجتماعی نزدیک کرده و به میزان باورپذیری آن نزد مخاطب افزوده است.

واژگان کلیدی: روایت‌شناسی، کانون‌سازی، رمان فارسی، قیدار، امیرخانی.

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

[2]E-mail: mosaparnian@gmail.com

ارجاع به این مقاله: خانی سومار، احسان، پرنیان، موسی، بیگ‌زاده، خلیل، (۱۴۰۱)، تحلیل مؤلفهٔ کانونی‌سازی در رمان *قیدار*، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.48195.3185

۱. مقدّمه

تا اواخر قرن نوزدهم میلادی، ظهور و بلوغ مکتب‌های ادبی گوناگون که در بسیاری موارد مکتب نوظهور، عکس‌العمل و واکنشی در برابر مختصات فکری مکتب قبل از خود به شمار می‌رفت، رونق بازار ادبیات را در دست گرفته بود؛ امّا «در قرن بیستم بسیاری از علوم انسانی رشد حیرت‌آوری کردند. در ادبیات در کنار نقد ادبی، مبحث نظریه‌های ادبی به وجود آمد. هرمونتیک جدید، زبان‌شناسی، روان‌کاوی و علوم جدید دیگر باعث شد تا به مقولهٔ رمان از دیدگاه‌های جدیدی نگریسته شود» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۲۰۱). اختلاط ادبیات با سایر رشته‌های علوم انسانی، پژوهش‌های بینارشته‌ای را به ارمغان آورد. بروز نظریه‌های زبان‌شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و روایت‌شناسی ادبی، حاصل این پیوند است.

یکی از مباحث مهم مطرح در نظریه‌های روایت‌شناسی مسئله کانونی‌سازی است. ژرار ژنت[۱] کانونی‌سازی را به‌عنوان مبحثی انتقادی مطرح ساخت و پس از وی دیگر نظریه‌پردازان آن را بهبود و تکامل بخشیدند که از آن جمله می‌توان به میکی بال[۲] و شلومیث ریمون کنان[۳] اشاره کرد. تسلیمی کاربرد و کارایی عنصر کانونی‌سازی در داستان‌های رئالیستی نسبت به داستان‌های پسامدرن که زندگی واقعی را به طنز می‌گیرد بیشتر می‌داند «چرا که کانونی‌سازی در برابر این نگاه سطحی، در پی ایجاد نگاه ژرف به جهان اطراف و زندگی با ریزبینی‌های راوی است» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۷۸). مدّاقه در احکام روایت‌شناسی و روابط و کاربست الگوهای نظری آن در متون روایی، سرانجام منجر به تولید معنایی می‌شود که می‌توان از طریق آن توفیق یک اثر در نزد مخاطب را توجیه کرد. هدف این تحقیق، بررسی دلایل اقبال خوانندگان ایرانی از رمان *قیدار*، از طریق تحلیل روایت‌شناختی این اثر و تأثیر روابط الگوی کانون‌سازی در موفقیت آن است.

رمان *قیدار*، یکی از آثار مؤخر رضا امیرخانی است که در سال‌های اخیر و در بین خوانندگان آثار داستانی با استقبال عمومی مواجه شده است. این رمان نُه فصل دارد. شخصیت اصلی آن، مردی درشت‌هیکل، ثروت‌مند، پابه‌سن گذاشته و آراسته به صفت جوان‌مردی به نام قیدار است. قیدار، معروف‌ترین گاراژدار تهران است. او با دختری بسیار جوان‌تر از خود به نام شهلا آشنا می‌شود که برای در امان ماندن از سوءقصد شاهرخ، دیگر گاراژدار تهران که بویی از جوان‌مردی نبرده، به قیدار پناه آورده است. قیدار، شهلا را می‌پذیرد و از سر جوان‌مردی تصمیم به ازدواج با او می‌گیرد.

در این پژوهش، بر اساس روش کیفی با رویکرد توصیفی – تحلیلی، مبتنی بر نظریهٔ روایت‌شناسی و بر مبنای چارچوب نظری کانونی‌سازی، رمان *قیدار* بررسی می‌شود و سعی نگارندگان بر آن است که به یاری دیدگاه روایت‌شناختی ژرار ژنت، پس از تحلیل انواع کانون‌سازی در این اثر و شناخت جنبه‌های ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک، به پرسش‌های زیر پاسخ دهند:

- نوع کانون‌سازی به‌کاررفته در رمان *قیدار* کدام است؟
- پرداختن به جنبه‌های کانون‌سازی در این اثر چگونه است؟
- آیا بین نوع کانون‌سازی و جنبه‌های آن در رمان *قیدار* با موفّقیت این اثر رابطه معناداری برقرار است؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

روایت از نگاه مدرن و پست مدرن دارای تعریفی گسترده و متمایز است که چون گذشته، تنها به‌عنوان یک ابزار ادبی صرف به شمار نمی‌آید بلکه به منزله یک شیوهٔ فهم و استدلال در مورد زندگی و جهان و همچون یک ابزار در شاخه‌های دیگر علوم نیز کاربرد دارد؛ به همین دلیل در دهه‌های اخیر روایت و انواع کارکردها و کاربردهای آن بیشتر مورد توجّه قرار گرفته و دربارهٔ آن در محافل ادبی، مباحث تازه و دقیقی مطرح شده است. جذابیّت علم روایت‌شناسی سبب گشته تا در این زمینه کتب بسیاری تألیف و ترجمه شود. در رابطه با رمان مورد بررسی پژوهش‌هایی انجام شده است که می‌توان به این موارد اشاره کرد: مردای ده شیخ (۱۳۹۲) تقابل جامعهٔ آرمانی شیعی‌ایرانی با جامعهٔ آرمان غربی را در رمان‌های *بیوتن* و *قیدار* بررسی کرده است. نتیجه این پژوهش این است که: امیرخانی در *بیوتن* و *قیدار* با توجّه به سبک حقیقی زندگی شیعی‌ایرانی و انسان آرمانی، آرمان‌شهر شیعی ایرانی را دارای این ویژگی‌ها و اصول می‌داند: خدا خواهی و رجوع به فطرت انسان، داشتن رهبری معنوی و مرادی صاحب نفس (مانند سهراب در *بیوتن* و سیّدگلپا در *قیدار*) برای هدایت و طی طریق و اطاعات از آن، برگرفتن تمامی قوانین از وحی الهی و ارج نهادن به حدود الهی، سلامت اقتصادی، روابط اجتماعی اسلامی و مدارای با مردم، برگزیدن اسلام ناب و اصیل و نه اسلام آمریکایی، مرکزیت خانواده به‌عنوان مهم‌ترین پایگاه تربیت انسان. نجفی (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان جلوه‌های بیگانگی شخصیت در رمان‌های رضا امیرخانی چنین نتیجه گرفته است: بیگانگی انسان ایرانی مستقر در تقاطع سنّت و تجدد، محور شخصیت‌پردازی امیرخانی در آثار

وی، از جمله رمان *قیدار* است که اشکال مختلف آن چون بیگانگی از خود، بیگانگی هویتی، بیگانگی از معنویت و عالم ماورایی، بیگانگی از سنّت و بیگانگی جغرافیایی را شامل می‌شود.

ملکی (۱۳۹۷) نیز به تحلیل جامعه‌شناختی رمان‌های *من او* و *قیدار* پرداخته و این نتایج را به دست آورده است: امیرخانی در هر دو رمان خود با حفظ انسجام درونی اثر توانسته است رابطه‌ای میان فرم رمان و ساختار اجتماعی ایجاد کند. نویسنده با نوعی ساخت‌گیری که مکمل فرایند ساخت‌شکنی (ساختارهای قدیمی) است به دفاع از ارزش‌های به‌یادگارمانده در جامعهٔ خویش می‌پردازد و می‌کوشد بر پایهٔ همین ارزش‌ها به شکل روایت، زندگی افراد مؤثر و تعیین‌کننده را در رمان‌های خود مطرح کند و به بررسی منش تاریخی و اجتماعی شخصیت‌هایی بپردازد که با دلالت‌های عینی زندگی عاطفی و عقلانی در جریان رمان شکل داستانی پیدا کرده است. در برخی آثار امیرخانی پژوهش‌های روایت‌شناختی صورت گرفته است. به‌عنوان نمونه، قاسمی (۱۳۹۸) الگوهای نوین ساختارگرایی و روایت‌شناسی را در تحلیل پیرنگ رمان *ارمیا* بررسی کرده است؛ امّا بنا بر جست‌وجوی انجام‌گرفته، مقاله، کتاب یا پایان‌نامه‌ای که به بررسی روایت‌شناسی رمان *قیدار* از نظرگاه کانون‌سازی پرداخته باشد یافت نشد و از این روی پژوهش حاضر نخستین اثر در این زمینه خواهد بود.

۳. بحث و بررسی

۳. ۱. کانونی‌سازی[۴]

تا پیش از آغاز سدهٔ بیستم، توجه چندانی به مسئله دید نمی‌شد. کتاب پرسی لوبک[۵] نخستین کتابی است که به این موضوع پرداخته است. هنری جیمز[۶] نویسنده و فردریش اشپیل‌هاگن[۷] منتقد آلمانی (۱۸۸۳)، از نخستین کسانی بودند که به‌طور مفصل دربارهٔ نقطهٔ دید سخن گفتند. جوزف وارن بیچ[۸] به سال ۱۹۳۲ گلایه کرده است که بررسی این فن را منتقدان به فراموشی سپرده‌اند که این امر سبب آشفتگی فراوان در نقد رمان شده است. سه دهه بعد، نقطهٔ دید به جنبه‌ای از روش روایت تبدیل شد که بیشتر از دیگر جنبه‌ها پیرامون آن پرداخته شد (نک: مارتین، ۱۳۹۳: ۹۹). پرداختن به دیدگاه روایت داستان و رمان منجر به کشف اطلاعاتی جدید شد که به این جنبه از عنصر روایی هویتی ویژه بخشید؛ طوری که بحث‌هایی دقیق در این باب مطرح شد. یکی از مباحث دقیق مطرح‌شدهٔ مرتبط با دیدگاه، مبحث کانون‌سازی است. کانون‌سازی گرچه با زاویهٔ دید در پیوند است امّا ژنت این واژه را به‌عنوان منظری برتر از دیدگاه برگزید که مفهومی فراتر از ادراک بصری دارد: «این منظر زاویهٔ دیدی است که چیزها به‌طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی

می‌شود. بنابراین منظور ما زاویهٔ دیدی است که چیزها از آن دیده می‌شوند. دیده شدن در اینجا مفهوم گسترده‌ای دارد و فقط ادراک بصری را در بر نمی‌گیرد» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۰۸). از این روی ژنت، منظر یا «چشم‌انداز را شگردی می‌داند که به‌واسطهٔ آن می‌توان به سازمان‌دهی اطلاعات روایی پرداخت. در واقع گفته‌پرداز می‌تواند جزئیات کمتر یا بیشتری را به شیوه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم به خواننده منتقل کند» (شعیری، ۱۳۸۹: ۷۶). در رابطه با مفهوم کانونی‌سازی باید توجّه داشت که «آن که می‌بیند با آن کسی که می‌گوید تفاوت دارد. ژنت می‌گوید: آن که می‌بیند، کمتر می‌تواند عقاید شخصی خود را اعمال کند. بنابراین امر کانونی‌سازی به مورد اخیر بازمی‌گردد و سبب می‌شود که روایت گیراتر گردد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۷۳).

تمایز میان کانون عمل روایت (چه کسی می‌نویسد) و کانون شخصیت (چه کسی مشاهده می‌کند) نخست به سال ۱۹۴۳ از سوی کلینت بروکس[۹] انگلیسی و رابرت پن وارن[۱۰] مطرح شد. پس از آن‌که ژنت کانون را به موضوع بحث انتقادی تبدیل ساخت، میکی بال چارچوب نظری او را بهبود بخشید (مارتین، ۱۳۹۳: ۱۰۸). ریمون کنان نیز بحث کانونی‌سازی را بسط می‌دهد و در یک دسته‌بندی دقیق به توضیح و تعریف جنبه‌های آن می‌پردازد.

۲-۳. انواع کانون‌سازی

باید دانست که کانون‌سازی «هم فاعل دارد و هم مفعول. فاعل (کانونی‌گر) کارگزاری است که با ادراک خود به ارائهٔ داستان سویه و جهت می‌دهد حال آن‌که، مفعول (کانونی‌شده) چیزی است که کانونی‌گر مشاهده می‌کند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۲). تقابل اساسی موجود، تقابل بین کانون‌سازی برونی و درونی است. کانون‌سازی بیرونی در جایی اتفاق می‌افتد که جهت‌گیری آن، بیرون داستان اتفاق افتاده باشد؛ یعنی جهت‌گیری وابسته به هیچ‌یک از شخصیت‌های درون متن نیست. این نوع از کانون‌سازی، عمدتاً منتسب به روایاتی هستند که با زاویهٔ دید سوم شخص نقل می‌شوند. کانون‌سازی درونی، درون زمینه وقایع اتفاق می‌افتد و تقریباً همیشه مسلتزم وجود یک شخصیت به‌منزلهٔ کانون‌ساز است، اگر چه ممکن است یک موقعیت یا جایگاه غیرشخصی برای این نوع انتخاب شود» (نک: تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۰). هم‌سو و هماهگ با تنوع در نوع کانوی‌گر، تنوع در نوع کانونی‌شده نیز مطرح می‌شود.

کانونی‌شده، همانند کانون‌سازی به دو نوع تقسیم می‌شود که در آن‌ها عامل تمایزدهنده، دیدن از بیرون یا از درون است. در نوع کانونی‌شده بیرونی فقط پدیده‌های بیرونی و واقعاً قابل رؤیت

گزارش می‌شوند. در نوع کانونی‌شده درونی واقعیت‌هایی درباره احساسات، افکار و واکنش‌های یک یا چند شخصیت گزارش می‌شود به‌طوری‌که تصویری مداخله‌گر و نفوذکننده به دست می‌آید» (نک: همان: ۱۱۱). توجّه به این نکته ضروری به نظر می‌رسد که ممکن است کانون‌شدگی در خلال روایت تا پایان آن ثابت بماند. این مورد بیشتر در رمان‌های کلاسیک اتفاق می‌افتد و از این منظر اثر روایی از واقعیت اجتماعی فاصله می‌گیرد. برخلاف نوع ثابت کانون روایت، کانون‌شدگی ممکن است میان دو کانونی‌گر در نوسان باشد و یا این‌که در میان چند کانونی‌گر در آمد و شد باشد. کانون‌سازی متغیّر دارای چند لایهٔ روایی است و به‌عنوان ابزاری کاربردی در دست رمان‌نویس قرار می‌گیرد تا با استفاده از آن روایت را به واقعیت اجتماعی نزدیک‌تر گرداند و به میزان باورپذیری آن نزد مخاطب بیفزاید.

زاویهٔ دید اصلی در رمان *قیدار* سوم شخص (بیرونی) است؛ امّا مؤلف عمل کانون‌سازی را فقط به دانای کل مختصر نمی‌کند و آن را پیوسته میان کانونی‌گر بیرونی و کانونی‌گرهای درونی دست به دست می‌گرداند. کانونی‌گر در سرآغاز رمان، خود قیدار است که خطاب به شهلا می‌گوید: «به ارواح خاک آقام می‌خواهمت، نقل لوطی‌گری نیست. نه تاریخت برام مهم است نه جغرافیت. نه به پشت و روی سجلت کاری دارم نه به زیر و روی حرف مردم. نه، من همین قد و بالات را می‌خواهم. قیدار هم که خودت به زِ من می‌دانی سنگ را بخواهد، سنگ آب می‌شود» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۹). در این پاراگراف کانونی‌گر «قیدار» و کانونی‌شده «شهلا» هستند که هر دو از نوع درونی به شمار می‌آیند. سپس کانونی‌گر به نوع بیرونی آن تغییر یافته و حوادث از زاویهٔ دید سوم شخص، روایت می‌شود: «ایراد از کروکِ باز مرسدس نیست. ایراد از باد نیست که داخل اتاق اتومبیل کوران می‌کند و می‌چرخد. ایراد از زلفِ آشفته هم نیست. ایراد از زنی است که بلد نیست درست رو بگیرد» (همان: ۹). روند تغییر و تبادل کانون‌سازی تا پایان رمان در جریان است. بنابراین کانون‌سازی در رمان قیدار از نوع متغیر و ترکیبی است و می‌توان آن را روایت چند لایه محسوب داشت. استفاده از کانون‌سازی ترکیبی، رمان *قیدار* را به روایتی چند لایه تبدیل کرده و آن را به واقعیت اجتماعی نزدیک گردانیده است.

۴. جنبه‌های کانونی‌سازی

ریمون کنان نوعی رده‌شناسی از آنچه خود جنبه‌های کانون‌سازی می‌نامد به دست می‌دهد. «مهم‌ترین این جنبه‌ها، جنبه ادراکی[۱۱]، روان‌شناختی[۱۲] و ایدئولوژیک[۱۳] است که هر کدام از آن‌ها

ازنظر قدرت و وسعت کانون‌سازی تنوع زیادی دارند. برای مثال در بعد ادراکی کانون‌سازی، کانون‌ساز ممکن است از منظری وسیع برخوردار باشد که توصیف کل‌گرایانه صحنه‌های گسترده و حتی چند صحنه مجزا امّا هم‌زمان را ممکن سازد و از آن منظر، آن اطلاعات را به ما منتقل کند و روشن است که چنین منظری مستلزم یک کانون‌ساز بیرونی است. از طرف دیگر هنگامی که کانون‌ساز شخصیتی درون روایت است، از چنین مشاهده‌گر محدود به زمان و مکان، دید محدودی انتظار می‌رود. تقابل گستردهٔ مشابهی بین منظرهای محدود و نامحدود که از منظر محدودیت عملاً دارای درجات مختلف میانی است در مورد کانون‌سازی زمانی نیز مصداق می‌یابد (نک: تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۳).

۴. ۱. جنبهٔ ادراکی

وجه ادراکی مربوط به ادراکات حسی کانونی‌ساز است که از طریق دو مختصه اصلی زمان و مکان تبیین می‌شود (نک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۶). در این وجه، دو مؤلفه مکان و زمان قابل بررسی است.

۴. ۱. ۱. مؤلفه مکان

ریمون کنان بر این باور است که مکان روایت‌گری تابع نظرگاه راوی است و این‌که راوی چشم‌انداز هوایی یا دیدگاه چشم پرنده‌وار در برابر مشاهده‌گر محدود داشته باشد. چشم‌انداز هوایی، کانونی‌گر در جایی بسیار فراتر از اشیای زیرنظر خود می‌ایستد. این چشم‌انداز همان موقعیت راوی است که با دید فراخ یا محدود آنچه را که در مکان‌های مختلف اتفاق می‌افتد، نشان می‌دهد (نک: ریمون کنان، ۱۳۷۸: ۱۰۷). بنا بر این تعریف، مؤلفه مکان همان موقعیت و جایگاهی است که کانونی‌ساز برای روایت داستان برمی‌گزیند. از این منظر، موضع دیداری کانونی‌ساز در دو حالت محدود و نامحدود متغیر است. حالت ادراک محدود کانونی‌ساز مربوط به شخصیت‌های داستان در کانون‌سازی درونی است در حالی که حالت ادراک نامحدود مربوط به روای سوم شخص (دانای کل) در کانون‌سازی بیرونی است.

ازآن‌جایی‌که در رمان *قیدار* دو نوع کانونی‌گر «بیرونی» و «درونی» با هم در تعامل هستند و مرکز کانون‌سازی روایت بین این دو نوع در تغییر است، موضع دیداری کانونی‌ساز نیز در هر دو حالت موضع ادراک محدود و موضع ادراک نامحدود و به‌صورت ترکیبی در نوسان خواهد بود.

نمونه‌ایی از موضع دیداری نامحدود در رمان *قیدار* که با زاویهٔ دید پرنده‌وار توسط راوی سوم شخص نقل می‌شود: «جاده نخی تازه قیرپاشی شده است. گرمای ظهر، پرنده پر نمی‌زند. ماک

سگ‌پوزی که از روبه‌رو می‌آید، یک‌هو متوجه مرسدس آلبالویی متالیکی می‌شود که در تهران یکه است. چراغ می‌زند. بعد سرخوش، فرمان می‌دهد و قری هم به کمر می‌اندزد، جوری که اسب و تریلی تا مدتی تکان‌تکان می‌خورند. بعد بوق شیپوری می‌زند و برای این‌که ارادتش را بیشتر نشان دهد، طناب بوق کشتی را هم می‌کشد. بوق کشتی روی ماک، وسط بیابان. قیدار ابرویش را بالا می‌اندازد و سر تکان می‌دهد. رانندهٔ ماک حتی در آن سرعت هم تکان ابرو را می‌بیند. یاد گرفته است که ببیند» (همان: ۱۰ - ۹). پس از این صحنه موضع دیداری کانون‌ساز تغییر می‌یابد و ادامه روایت به‌صورت کانون‌ساز درونی و با موقعیت محدود توسط شهلا و قیدار پیگیری می‌شود. شهلا از عکس‌العمل راننده کامیون می‌خندد و خطاب به قیدار می‌گوید:

- یعنی تا ته جاده هر جنبنده‌ای که از کنارمان رد شود بوق می‌زند و چراغ می‌زند و گیج می‌خورد؟
- نه، همه که نه. ماک، مال گاراژ خودم بود. تریلی‌ها و کامیون‌های شناس باصفا باشند، هویی باید بکشند؛ باوفا باشند، باید دمی تکان بدهند دیگر. رسمش همین است (همان: ۱۰).

سپس موضع دیداری دوباره به حالت نامحدود برمی‌گردد: «زن نگاهی به مرسدس می‌کند و انگار با خودش می‌گوید: رنگ آلبالویی، سقف کروک، این سرعت وسط جاده نخی. تو کل تهران کی همچین اتولی دارد؟ زن می‌ترسد. ایراد از زن نیست. ایراد از فکر زن هم نیست. ایراد از نجوایی است در دل زن که به زبان نمی‌آورد امّا می‌فهمد در دنیا هیچ زنی به خوشبختی او نیست. ایراد از این خوشبختی زیادی است در کنار سوراخ جوراب» (همان: ۱۰). کاربرد متنوع کانونی‌گر و استفاده از موضع دیداری ترکیبی کانونی‌ساز در رمان *قیدار*، جنبهٔ نمایشی این اثر را تقویت بخشیده و به میزان باورپذیری این اثر نزد مخاطب افزوده است.

۴. ۱. ۲. مؤلفه زمان

در بررسی زمان روایی نیز موضع دیداری کانونی‌ساز در دامنه ادراک محدود و نامحدود متغیر است. به گفتهٔ لوته[۱۴]، در نظریهٔ ژنت زمان دستوری عمده‌ترین مبحث است. زمان در داستان‌های روایی به روایت بین زمان داستانی و زمان متن روایی گفته می‌شود (نک: لوته، ۱۳۸۸: ۷۲). به اعتقاد تولان[۱۵]، زمان «هم مفهومی ساختاردهنده است و هم ساختارگرایانه. از آن جهت ساختاردهنده است که روابط بین وضعیت‌های خاص و تغییرات یک وضعیت را نشان می‌دهد و از آن جنبه ساختارگرایانه است که بر شناخت ما از شباهت‌های خاص یا تفاوت‌های خاص بین وضعیت‌های معیّن متکی است»

(تولان، ۱۳۹۳: ۷۸). در مؤلفه زمان سه مشخصه: نظم و ترتیب، تداوم و بسامد مطرح و بررسی می‌شود.

۴. ۱. ۲. ۱. نظم و ترتیب

در مؤلفه نظم از یک‌سو بازگشت به عقب و از سوی دیگر گذر به آینده مورد بررسی قرار می‌گیرد. بنابراین دو نوع زمان‌پریشی خواهیم داشت: زمان‌پریشی گذشته‌نگر و زمان‌پریشی آینده‌نگر. زمان‌پریشی گذشته‌نگر درواقع «گذرگاهی روایی است که همچون یک صحنه با کمال آزادی ولی به شکل ویژه دیداری، به عقب می‌رود» (چتمن، ۱۳۹۰: ۷۳). در رابطه با زمان‌پریشی گذشته‌نگر بسته به موضع رویداد روایت، سه نوع گذشته‌نگری بررسی می‌شود: گذشته‌نگری برون داستانی، گذشته‌نگری درون داستانی و گذشته‌نگری مرکب. گذشته‌نگری برون داستانی، رویدادی در گذشته را فرایاد می‌آورد که پیش از نقطهٔ آغاز اولین روایت رخ داده است. گذشته‌نگر درونی روایت، به نقطه‌ای پیش از آغاز روایت اصلی برمی‌گردد، امّا این نقطه درون داستان قرار دارد (لوته، ۱۳۸۸: ۷۳). گذشته‌نگری مرکب وقتی به وجود می‌آید که دورهٔ زمانی گذشته‌نگر، پیش از رخداد اصلی داستان آغاز می‌شود، امّا بعداً به این رخداد می‌رسد یا به درون آن پرش دارد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۷).

زمان‌پریشی آینده‌نگر نیز «روایت رخداد داستان پیش از نقل رخدادهای اولیه است. گویی روایت به آینده داستان نقل مکان می‌کند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۵). تودوروف، دلیل تغییرات ترتیب زمان روایی را در تفاوت دو نوع نهفته می‌داند: زمان‌مندی سخن، تک‌ساحتی و زمان‌مندی داستان چند ساحتی است، درنتیجه ناممکن بودگی زمان‌مندی به زمان‌پریشی می‌انجامد (نک: تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۹). در مقایسه زمان‌پریشی گذشته‌نگر با زمان‌پریشی آینده‌نگر باید توجه داشت که «برخلاف آنچه در گذشته‌نگری صورت می‌گیرد و راوی محدودیتی برای پرش به گذشته ندارد، امّا در آینده‌نگری درون داستانی، راوی برای پرش به آینده به محدودیت زمانی مشخصی گرفتار است» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۹).

زمان در رمان *قیدار* بیشتر از نوع خط سیر طولی است و اکثر حوادث در زمان حال اتفاق می‌افتد امّا نویسنده گاهی اوقات و به‌صورت محدود از زمان‌پریشی گذشته‌نگر استفاده می‌کند تا رخدادهای داستانی را توجیه کند و ارتباط آن‌ها را باهم توضیح دهد. آغاز این رمان نمایشگر صحنهٔ مسافرت قیدار و شهلا به سمت اصفهان است. راوی پس از نقل رخدادهایی که در بین راه اتفاق می‌افتد با

استفاده از تکنیک زمان‌پریشی گذشته‌نگر دلیل مسافرت قیدار و همسرش را توضیح می‌دهد: «زن و مرد صبح رفته‌اند منزل آقا سیّدگلپا و عقد کرده‌اند. بعد آقا پرسیده است از پدر خانم، ابوالزوجه که زن توضیح داده است پدرش به رحمت خدا رفته است و در تخت فولاد اصفهان دفن است. همانجا قیدار به زن گفته است که می‌رویم تا اصفهان و رضایت می‌گیریم از پدرت» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۱۵). قیدار در میانهٔ سفر غذای بین راهی که شهلا تهیه کرده بود را با ظرف‌هایش به کشاورزان روستایی می‌بخشد. شهلا دلیل این کار را جویا می‌شود و از قیدار می‌پرسد: یعنی شما هیچ وقت نرفته‌اید بیرون برای تفریح و تفرج غذا درست کنید؟ همیشه رفته‌اید به غذاخوری و رستوران و قهوه‌خانه؟ قیدار که هیچ‌گاه مهمان کسی نبوده، بلکه معمولاً مهمان‌دار همه بوده است در پاسخ می‌گوید که قدیم چندین اتوبوس لیلاند، در گاراژ بوده و «هفته‌ای یک‌بار بچه‌های گاراژ پنج‌شنبه‌ای، جمعه‌ای، وقتی، بی‌وقتی برمی‌داشتند یکی از لیلاندها را و ده بیست نفری می‌رفتیم بیرون شهر هوا خوری. پاری وقت‌ها سیّدمحمد کبابی را هم می‌بردیم با دم و دستگاه و منقل و بادبزنش. سیّدمحمّد کبابی اگر می‌آمد، آقا تختی را هم حتمی می‌بردیم. خدابیامرز را از توی اردوی المپیک می‌دزدیمش. او هم تک بود، تو کار ما نه نمی‌آورد» (همان: ۱۷). خطی بودن زمان رویدادهای داستانی رمان *قیدار* و استفادهٔ محدود از زمان‌پریشی گذشته‌نگر، موجب روانی روایت و سادگی طرح این اثر شده که خواننده به راحتی می‌تواند، بدون سردرگمی حوادث رمان را دنبال کند. از این منظر، خطی بودن زمان رویدادهای داستانی، می‌تواند امتیازی برای این اثر باشد.

۴. ۱. ۲. ۲. تداوم

تداوم یا «دیرش به رابطهٔ زمانی که یک رویداد در دنیای متن به درازا کشیده است و زمانی که در واقعیت طول می‌کشد تا آن اتفاق رخ دهد» اطلاق می‌شود (ویلم برتنز، ۱۳۸۸: ۱۰۰). ژنت برای تعیین تداوم داستان به مقایسه بین طول داستان و طول متن به کار گرفته شده برای نگارش آن بخش از داستان می‌پردازد و در نتیجه تداوم داستان با دو نوع شتاب مثبت و منفی نشان داده می‌شود« (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۴). مایکل تولان حداکثر سرعت را حذف[۱۶] می‌نامد که در آن هیچ فضای متنی روی بخشی از دیرش داستانی صرف نشده است و وضعیت مقابل حذف را مکث توصیفی[۱۷] می‌نامد (نک: تولان، ۱۳۹۳: ۹۰).

از آنجایی که روایت رمان قیدار خط سیر طولی دارد رویدادهای داستانی هم جز در دو فصل پنجم و نهم، با حفظ زمان منطقی خود بازگو می‌شوند. فصل اول ۳۹ صفحه را به خود اختصاص

داده است. فصل دوم ۱۲ صفحه، فصل سوم ۳۴ صفحه و فصل چهارم ۳۵ صفحه دارد. فصل پنجم روایت‌گر بنای ویلای لنگر پاسیّد و کیفیت ساخت آن به‌عنوان مهم‌ترین اتفاق زندگی قیدار بعد از تصادف او و همسرش است که در قالب ۵۱ صفحه همراه با جزئیات آن شرح داده می‌شود. فصل ششم در قالب ۴۵ صفحه، فصل هفتم ۴۴ صفحه، فصل هفتم ۳۴ صفحه و فصل هشتم ۲۶ صفحه حجم دارد. سرانجام فصل نهم با ۶ صفحه، گرچه حجم زیادی ندارد ولی حکایت‌گر اتفاقات زیادی است.

رمان *قیدار* دارای نظم خطی حوادث است و تنها در دو فصل از نه فصل رمان، شتاب روایت را از سیر عادی آن خارج می‌شود. فصل پنجم با شرح و بسط مفصل دارای شتاب منفی و فصل نهم نیز با شتاب مثبت پیگیری می‌شود. داشتن نظم خطی حوادث در رمان *قیدار*، زمان رخداد این حوادث را منطقی و معقول نشان می‌دهد و این موضوع بر باورپذیر بودن این اثر افزوده است.

۴. ۱. ۲. ۳. بسامد

منظور از بسامد «تعداد دفعاتی که واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد در مقایسه با تعداد دفعاتی که آن واقعه در متن روایت می‌شود» (تولان، ۱۳۹۳: ۷۹). بیشتر حوادث رمان *قیدار* بسامد منفرد دارد و بسامد مکرر تنها در دو جا نمود می‌یابد. بار نخست به‌صورت تکرار جمله و مربوط به سوگند قیدار است که خطاب به شهلا عشق واقعی خود را در برابر او ابراز می‌کند. این نقل قول در قالب یک پاراگراف در ابتدا و انتهای فصل نخست آمده است:

- به ارواح خاک آقام می‌خواهمت. نقل لوطی‌گری نیست. نه تاریخت برایم مهم است نه جغرافیت. نه به پشت و روی سجلت کاری دارم، نه به زیر و روی حرف مردم. نه، من همین قد و بالات را می‌خواهم. قیدار هم که خودت به زِ من می‌دانی، سنگ را بخواهد سنگ آب می‌شود» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۴۶ و ۹).

نمونهٔ دیگر نیز جریان سیال ذهنی راوی سوم شخص در همین فصل اول است که پیوسته مخاطب را در روال زندگی پررنج شهلا، قبل از آشنایی با قیدار و ذهنیت ناآرام و خود کم‌بین وی در برابر شخصیت بزرگ‌منشانهٔ قیدار قرار می‌دهد:

> «ایراد از کروک باز مرسدس نیست. ایراد از باد نیست که داخل اتاق اتومبیل کوران می‌کند و می‌چرخد. ایراد از زنی است که بلد نیست درست رو بگیرد. قیدار دنده‌ای چاق می‌کند تا مرسدس جان بگیرد بعد از گوشهٔ چشم نگاهی می‌اندازد به زن؛ زنی که

خیلی جوانتر است. زن تیزتر از نگاه قیدار، سر پایین می‌اندازد و ه سوراخ کنار قوزک جوراب توریش خیره می‌شود. کروک مرسدس باز است و باد کوران می‌کند» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۹).

«زن نگاهی به مرسدس می‌کند و انگار با خودش می‌گوید:

- رنگ آلبالویی، سقف کروک، این سرعت وسط جاده نخی. تو کلّ تهران کی هم‌چه اتولی دارد؟

زن می‌ترسد. ایراد از زن نیست. ایراد از فکر زن هم نیست. ایراد از مرسدس کروک آلبالویی هم نیست. ایراد از نجوایی است در دل زن که به زبان نمی‌آورد امّا می‌فهمد که در دنیا هیچ زنی به خوش‌بختی او نیست» (همان: ۱۰).

«زن دوباره می‌رود تو لاک خودش. ایراد از لاک نیست. ایراد از فکر هم نیست. ایراد از لغت یکّه‌شناس است که همین‌جوری از دهانش جهید. آیا واقعاً به این زن می‌گویند یکّه‌شناس» (همان: ۱۱). امیرخانی با روایت منفرد رویدادهای داستانی اثر خود، مخاطب را با فضای رمان همراه ساخته و از بروز خستگی و دل‌زدگی ناشی از تکرار وقایع، برای خواننده جلوگیری می‌کند.

۴. ۱. ۲. ۴. فاصله

فاصله، مؤلفهٔ دیگری است که در بررسی کانونی‌سازی مورد توجّه قرار می‌گیرد. این مؤلفه «به رابطه روایت کردن با بیان آن می‌پردازد که آیا مسئله تنها روایت کردن است که به روش تلسکوپ کانونی شده و راوی به سرعت از آن می‌گذرد و یا مسئله به نمایش گذاشتن روایت است که به روش میکروسکوپ کانونی شده و راوی نقل خود را با شرح جزئیات و به آهستگی بیان می‌کند» (کالر، ۱۳۸۵: ۱۲۰). فصل پنجم رمان *قیدار* توصیف ساختن ویلای لنگر پاسیّد (به‌عنوان کانونی‌شونده) همراه با تمام جزئیات آن می‌پردازد. در این فصل روایت بنای لنگر پاسیّد با دقّت و با روش میکروسکوپی بیان می‌شود. نقطهٔ مقابل این روایت را می‌توان مربوط به فصل آخر رمان دانست؛ جایی که کانونی‌ساز تنها به روایت حضور قیدار در مکان‌هایی بسنده می‌کند که قبلاً افرادی نظاره‌گر آن بوده‌اند و یا با واسطه افرادی دیگر توانسته‌اند ردّ پایی از او را درک کنند. این فصل به روش تلسکوپی کانونی شده و راوی با سرعت حوادث آن را بازگو می‌کند.

۴. ۲. جنبهٔ روان‌شناختی[۱۸]

علاوه بر تنوع در جهت‌گیری زمانی – مکانی، کانون‌سازی گونه‌ای روان‌شناختی نیز دارد که در آن ریمون کنان دو مؤلفه شناختی[۱۹] و احساسی[۲۰] را از هم منفک می‌سازد. نمونه‌ای از مؤلفه شناختی را

می‌توان در دانش محدود کانون‌ساز درونی در مقابل دانای کل بودن نظری کانون‌ساز بیرونی دید و نمونه‌ای از مؤلفه احساسی را نیز در خنثی بودن یا دخیل بودن کانون‌ساز دید. در آن نوع کانون‌سازی که کانون‌ساز ازنظر احساسی دخیل است، صحنه‌ها چنان شخصی ارائه می‌شوند که به نظر می‌رسد بهتر است آن‌ها را به خلقیات و ارزیابی‌های فردی یک شخصیت نسبت داد. ذهن و احساسات کانون‌شونده نیز می‌تواند هم تحت بررسی بیرونی و هم بررسی نفوذگر / درونی قرار گیرد البتّه با این فرض که کانون‌شونده انسان یا شبه‌انسان باشد (نک: تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۳).

۴. ۲. ۱. مؤلفهٔ شناختی

تحت عنوان مؤلفهٔ شناختی، دانش، پندار، خاطره، حدس، اعتقاد و... کانونی‌ساز مورد بررسی قرار می‌گیرد. مؤلفهٔ شناختی تمایز میان کانونی‌شدگی بیرونی و درونی یا دانش محدود و دانش نامحدود است (نک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۹). از آنجایی که رمان *قیدار* با زاویهٔ دید اصلی، بیرونی روایت می‌شود، کانونی‌گر (راوی) با دانش نامحدود خود به جنبهٔ روان‌شناختی شخصیت قیدار به‌عنوان کانونی‌شونده درونی می‌پردازد. قیدار در فصل اول رمان و نرسیده به مقصد سفر، هنگامی که با اتوبوس گاراژ خود مواجه می‌شود رانندهٔ اتوبوس را با لفظ داش صفدر خطاب می‌کند. او در این رابطه و در مورد اعتقاد و ارادت خود به امام علی (ع) به شهلا می‌گوید: «هر چه علی تو عالم هست، هر چه حیدر تو عالم هست، هر چه صفدر تو عالم هست، اعتقاد کن هر چه اسم مشدی هست تو عالم، بایستی یک "داش" اولش اضافه کرد. این رسم ماست» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۲۰). از دیگر باورهای قیدار احترام به تصمیم اول و عدم پشیمانی از نتیجهٔ آن است: «تو کار قیدار پشیمانی راه ندارد. قیدار هیچ وقت پشیمان نمی‌شود. من همیشه به تصمیم اول احترام می‌گذارم. تصمیم اولی که به ذهنت می‌زند، با همهٔ جان گرفته می‌شود. تصمیم دوم با عقل و تصمیم سوم با ترس. از تصمیم اول که رد شدی باقیش مزه‌ای ندارد. بگذار وعظ کنم برای تکّهٔ تنم. من به این وعظ، مثل کلام خود خدا اعتقاد دارم. فقط به یک چیز در عالم موعظه‌ات می‌کنم؛ تصمیم اول را که گرفتی، باید بلند شوی و بروی زیر یک‌خمش را بگیری. تنها یا با دیگران توفیری نمی‌کند» (همان: ۳۰).

قیدار خاطرات زیادی با تختی دارد که گاهی شخصاً روایت‌گر آن است. در فصل نخست و در میانهٔ راه اصفهان قیدار گرم صحبت با شهلا است که با افسوس از گردش و تفریح در گذشته با پهلوان تختی یاد می‌کند (همان: ۱۷). هر جا صحبت از مردانگی است بی‌اختیار نام و یاد تختی بر ذهن و زبان قیدار جاری می‌شود: «مرشد می‌خندد و به تن و بدن نعمت اشاره می‌کند و می‌گوید:

این هجده چرخ بد آفت است! گذاشته‌ای پشت جعبه آینه حالش را ببری قیدار خان؟ بفرستش روی تشک. ورزشش به ز شوفری است.

- می‌دانم. تو تهران بنداز ندارد. اما بعد آقاتختی من دیگر تشکی ندیده‌ام» (همان: ۲۵۵).

بیان اعتقادات و خاطرات قیدار در قالب گفت‌وگوی بین شخصیت‌های رمان، به‌عنوان ابزاری کاربردی در خدمت شخصیت‌پردازی غیرمستقیم و معرفی بُعد شناختی شخصیت قیدار قرار گرفته است.

۴. ۲. ۲. مؤلفهٔ احساسی

مؤلفه احساسی «تقابل بیرونی در تغییر شکل عاطفی خود، کانون‌شدگی عینی (خنثی و غیردرگیر) را در برابر کانون‌شدگی ذهنی (جانبدارانه یا درگیر) قرار می‌دهد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۰). در بررسی این مؤلفه باید توجه داشت که در واقع اگر چه ممکن است راوی در حال گفتنِ داستان باشد، امّا زاویهٔ دید می‌تواند به شخصیت‌های دیگر تعلق داشته باشد و امکان دارد احساسات چنین شخصیتی با احساسات راوی‌ای که داستان آن شخصیت را بازگو می‌کند، تفاوت داشته باشد» (تایسن، ۱۳۷۸: ۳۷۳). متناسب با نوع زاوید دید اصلی در رمان قیدار، کانون‌شدگی در کانونی‌شونده این اثر از نوع ذهنی است. در جریان ماجرای دست انداختن سروان توپخانه شاهنشاهی، سربازان سوار اتوبوس به همراه صفدر که همگی از اخلاق بد سروان عصبانی هستند، بر سر ذوق آمده و هیجان‌زده هستند. قیدار نیز در این احساسات با آن‌ها شریک می‌شود. «زیر آینهٔ لیلاند می‌رقصد و می‌رقصد. داش صفدر همه جور بوق می‌زند برای قیدار و سروته می‌کند به سمت دلیجان که خشتک برود سراغ گرمابه» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۲۶).

قیدار از مرگ پهلوان تختی که گویی مصادف با مرگ جوانمردی بوده بسیار ناراحت است و هر جا که به یاد این واقعه می‌افتد با اندوه و افسوس از آن یاد می‌کند. زمانی که زیردستان قیدار تلاش دارند او را از حالت گوشه‌گیری رها سازند، از هیچ اقدامی فروگذار نمی‌کنند. در راستای این اقدامات قیدار بی‌اعتنا به امور روزمره و فارغ از تلاش زیردستان خود که که همگی پشت در حجرهٔ مخصوص گاراژ منتظر عکس‌العمل او هستند «در را محکم می‌بندد. جوری که کوبهٔ مردانه سه بار تکان می‌خورد و تق‌تق صدا می‌دهد. قیدار آرام به صدای تق‌تق کوبهٔ مردانه می‌گوید: مردی که نیستی و کوبهٔ مردانه را تکان می‌دهی، بدان که نه آن طرف در، که این طرف در هم مردی نیست! تو شهر یک مرد بود که آقا تختی بود، باقی هم نیم‌مرد زیر سایهٔ او می‌پلکیدند. یادش می‌افتد که

یک بار دیگر هم سر رفتن آقا تختی بود که همین‌جور افتاد مثل نعش مرحب تو بالاخانه» (همان: ۷۳).

هنگامی که ناصر اگزوز با تراشیدن موهایش خود را شبیه صفدر می‌کند تا نظر قیدار را به خود جلب کند، قیدار در برخورد با او «زیر لب با لحنی مردانه می‌گوید: هر گوش شکسته‌ای تختی نیست. هر مداح ترک سلیم اردبیلی نیست. هر مداح فارس اکبر ناظم نیست. هی، صفدر بامرام و بامعرفت هر کچلی مثل تو نیست» (همان: ۱۳۲).

نقطهٔ عطف تغییر شکل عاطفی در رفتار قیدار را می‌توان در دگرگونی رفتاری وی از تأثیر نصیحت سیّدگلپا دانست. قیدار پس از تصادف و نابینا شدن شهلا خود را مقصر اصلی این ماجرا می‌داند و در گوشه‌ای از گاراژ عزلت برمی‌گزیند. تلاش دوماههٔ زیردستان قیدار که در تکاپو هستند او را بر سر رسیدگی به امورات گاراژ بازگردانند نافرجام می‌ماند تا این‌که با ورود سیّدگلپا به گاراژ، قیدار جانی تازه می‌گیرد. سیّدگلپا که آشفتگی قیدار را نظاره می‌کند بر او نهیب می‌زند و وی را متنبه می‌کند که چرا خوی مردگان به خود گرفته و بی‌تحرک و ناامید در گوشه‌ای افتاده است (همان: ۷۵). قیدار که از ورد سیّدگلپا دچار دگرگونگی روحی شده است به توصیه ایشان به سراغ شهلا می‌رود سپس روال عادی زندگی خود را دوباره در دست می‌گیرد. در واقع، امیرخانی با پرداختن به جنبهٔ روان‌شناختی شخصیت قیدار در پی خلق یک ابرقهرمان است که معرف انسان آرمانی ذهن اوست؛ از این روی می‌توان احساسات قهرمان این اثر را با احساسات نویسندهٔ آن همسو دانست.

۴. ۳. جنبهٔ ایدئولوژیک[۲۱]

آخرین جنبه از گونه‌های کانون‌سازی جنبهٔ ایدئولوژیک است. اغلب به نظر می‌رسد که ایدئولوژی یا جهان‌بینی متعلق به راوی – کانون‌ساز بیرونی، معیار غالب است و ایدئولوژی هر کدام از شخصیت‌ها که از این معیار تخطی کند حداقل به‌صورت ضمنی و گاهی آشکار نکوهش می‌شود. از طرف دیگر ممکن است جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک مختلفی در کنار هم قرار بگیرند بدون آن‌که آشکارا یکی را بر دیگری برتری دهیم به‌طوری‌که خواننده بین دیدگاه‌های مختلف درباره وقایع مختلف به‌طور خاص و در مقیاس وسیع‌تر درباره جهان به‌طور عام سردرگم بماند. درباره این موضوع نظریات باختین بسیار مرتبط است. تا آنجا که هر دوجنبه روان‌شناختی و ایدئولوژیک کانون‌سازی به چگونگی ارزیابی چیزها مربوط می‌شود، به نظر می‌رسد که این دو جنبه در بسیاری

جاها با همدیگر هم‌پوشانی دارند. در مقابل، کانون‌سازی ادراکی زمانی – مکانی ذاتاً ارزیابی‌کننده نیست و فقط به‌طور ضمنی زمان و مکان مشاهده را آشکار می‌سازد. در یک موقعیت عادی ممکن است ما در مقام تحلیل‌گر طوری درباره یک شخصیت اصلی نابهنجار حرف بزنیم که گویی در کانون‌سازی‌هایش روان‌شناسی عجیب و غریبی بروز می‌دهد و این کانون‌سازی با ایدئولوژی درست و معقول راوی بیرونی که در جای دیگر، کانون‌ساز است، ابتدا برجسته و آنگاه خنثی می‌گردد. تأثیر چنین کاری بر خواننده اغلب این است که به نظر می‌رسد ایدئولوژی خواننده به‌وسیلهٔ ایدئولوژی راوی تصحیح شده است» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۴). ریمون کنان وجه ایدئولوژیک را به معنای نظام هماهنگی نگرش اعتقادی به جهان می‌داند که بر اساس آن، رخدادها و اشخاص مورد ارزیابی قرار داده می‌شوند (نک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲).

وجود کانون‌سازی در روایت، در نهایت موجب ایجاد دل‌بستگی در مخاطب می‌شود. این ایجاد دل‌بستگی ارتباط مستقیم با وجه ایدئولوژیکی روایت دارد و «از این واقعیت نشأت می‌گیرد که دوسویگی روایت[۲۲] را برجسته می‌کند؛ یعنی این واقعیت را برجسته می‌کند که تأکید بر موضوعی خاص به شیوه‌ای خاص نه‌تنها آن موضوع را آشکار می‌کند، بلکه باید ایدئولوژی و منظری را که موضوع از طریق آن دیده می‌شود نیز آشکار سازد، یا باید سعی کند آشکار نسازد. علاوه بر این چنین کانون‌سازی افشاکننده‌ای بدون توجّه به این‌که آیا موضوع کانون‌سازی واقعاً وجود دارد یا خیر، ادامه می‌یابد. از این لحاظ خوب است ما در مقام خواننده بین کانون‌شده‌هایی که واقعاً وجود آن‌ها را در دنیای روایت می‌پذیریم و آن‌هایی که رؤیاها، خیالات و سایر پرورده‌های تخیل یک شخصیت کانون‌ساز می‌پنداریم، تمایز قائل شویم» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۲). قیدار به‌عنوان شخصیت اصلی رمان، کانون‌شده اصلی این اثر است که تمام حوادث و رخدادهای داستان در خدمت معرفی جنبه‌های ایدئولوژیک او به مخاطب به کار گرفته شده است. مهم‌ترین مرام ایدئولوژیک قیدار از این قرار است:

۴. ۳. ۱. تعصب داشتن نسبت به زیردستان و رعایت اخلاق جوان‌مردی در حق آن‌ها

در فصل دوم که زیردستان قیدار، او را برای رسیدگی به پرونده شکایت از راننده کامیون مقصر می‌برند، هاشم قصد شهادت بر علیه راننده کامیون دارد و به قاضی گواهی می‌دهد که شاهد مصرف مواد مخدر راننده کامیون در گاراژ بوده است. «قیدار ناگهان از جا بلند می‌شود و می‌زند تخت سینهٔ هاشم یک‌کتی. هاشم پس پس می‌رود و می‌خورد تخت دیوار. قیدار داد می‌کشد سرش: بهت گفتم

شامورتی‌باز، شامورتی‌باز فحش نبود امّا خبربیار فحش است. حالا شده‌ای خبربیار گاراژ قیدار؟! گاراژ قیدار حصن است. حصن قیدار. خبر گاراژ قیدار هم مثل تریلی قیدار است، مثل کامیون قیدار است؛ مال خود قیدار است. مال قیدار است، چه پشت خلا باشد چه پیش دفتر. بعد عمری هم‌سُفرگی، خبر گاراژ من را می‌آورید پیش نامحرم؟!» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۵۶).

قیدار به اطرافیان خود تأکید می‌کند هیچ‌گاه به افراد زیردستی که مواد مخدر مصرف می‌کنند انگ عملی بودن یا معتاد نچسبانند. او در پاسخ به کارشناس اعتیاد شیر و خورشید که تعدادی از زیردستان او را معتاد و جانور می‌نامد، با اشاره به بزی که در گوشهٔ حیاط ویلا ایستاده است، به کارشناس می‌گوید: «آن جانور است! امّا اینها مثل من و شما هستند. فقط ما رنگی هستیم، اینها سیاه و سفید.

- سیاه و سفید یعنی چه؟
- یعنی اینها یا خمارند یا نشئه؛ یا سیاه یا سفید. امّا ما هرکداممان هزار رنگ داریم. گاهی قرمزیم، گاهی سیاه، پاری وقت‌ها هم سبز و پاری وقت‌ها هم وقتی گندمان در می‌آید، قهوه‌ای!» (همان: ۲۴۴).

در مقابل مفهوم تعصب و رعایت اخلاق جوان‌مردی قیدار، شاهرخ با زیردستان خود رفتاری تحکم‌آمیز دارد و هیچ‌گاه نسبت به آنان از خود نرمی و صمیمیت نشان نمی‌دهد.

۴. ۳. ۲. پای‌بندی به اعتقادات مذهبی در شرایط اختناق سیاسی

قهرمان این رمان، با وجود داشتن ثروت بسیار و دارا بودن جایگاه قدرت اجتماعی، مرام هیأتی دارد. او با نیّت برگزاری مراسمات مذهبی، در باغ بزرگ خود ویلا و حیاط جاداری می‌سازد. بعد از تکمیل ویلا، قیدار خطاب به زیردستان خود با صدای بلند می‌گوید: «تا محرم چند ماهی مانده است. دوست دارم همهٔ سینه‌سوخته‌ها امسال محرم، یک‌دست سیاه بپوشند و هیأت را بکشانیم همینجا لنگر، به اسم ارباب برکت می‌گیرد» (همان: ۱۴۰).

زمانی که ظلم آشکار حکومت در حق صفدر آشکار می‌شود، قیدار دلاورانه در برابر ظلم ایستادگی می‌کند و امیدوارتر از همیشه به انتظار سرنگونی حکومت شاهنشاهی می‌نشیند. او با حالتی پیش‌گویانه، برگزاری مراسمات مربوط به محرم به‌طور آزادنه را در آیندهٔ نزدیک، به صفدر نوید می‌دهد: «داش صفدر! اعتقاد کن یکی دو محرم دیگر، محضری می‌شود تو تهران دسته راه انداخت، دستهٔ واقعی!» (همان: ۵۸۷).

شاهرخ، به هیچ‌کدام از مفاهیم فوق اعتقاد قلبی ندارد و تنها یک بار برای تحویل وجوهات به سیّدگلپا، راهی مسجد می‌شود که آن هم با نیت سوء و استفاده از اعتبار سیّد است و البتّه در این مورد هم توفیقی حاصل نمی‌کند.

۴. ۳. ۳. اعتراض به نظام حکومت شاهنشاهی

صدای اعتراض قیدار به حکومت ستم‌شاهی بارها و بارها در بین گفت‌وگوی او با دیگر شخصیت‌های رمان هویدا می‌شود ازجمله به سخره گرفتن سروان توپ‌خانه شاهنشاهی با ماجرای ساختگی خرابی اتوبوس، بدون ترس از عواقب این کار و تهدید احتمالی حکومت وقت.

در این ماجرا قیدار به سربازان می‌گوید که سگ‌دست اتوبوس شغال‌قوز شده و به همین خاطر دیگر نمی‌تواند به مسیر خود ادامه بدهد و آن‌ها باید وسایلشان را پیاده کنند. صفدر با خنده به قیدار می‌گوید: شغال‌قوز یعنی چه؟ و قیدار خطاب به صفدر می‌گوید: «شغال‌قوز یعنی این‌که قیدار خشتکِ این سرتنگ (سروان) را می‌کشد روی سرش!» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۲۲).

۴. ۳. ۴. عدم استفاده از خدمات دولتی حکومت شاهنشاهی

قیدار دستور می‌دهد که در گوشه‌ای از ویلا، چاهی حفر کنند تا آشغال تَر خانه را داخل آن بریزند و با این کار هم کود مصرفی درختان ویلا فراهم شود و هم بدهکار خدمت حکومتی که اعتقادی به آن ندارد نباشد. قیدار معتقد است که «اگر آشغالت را دادی کسی مجانی ببرد، روزی می‌رسد که باید جواب پس بدهی و آشغال همان طرف را تو جمع کنی، آن هم مجانی! قیدار آشغال جمع‌کن حکومت نیست، پس نمی‌خواهد، حکومت آشغالش را ببرد» (همان: ۲۳۹). در مقابل شاهرخ خود را به عمّال حکومتی نزدیک کرده و تلاش در جلب توجّه و همکاری با آنان دارد.

۴. ۳. ۵. میهن پرستی و دفاع از خاک وطن

در فصل آخر رمان، مخاطب به‌طور ضمنی تلاش‌های قیدار در راه رسیدگی به احوال درماندگان و محرومان را به عینه می‌بیند: خدمت به بیماران جذامی، استقبال پرشور از امام خمینی (ره) و حضور در جبهه‌های جنگ برای خدمت به نیروهای رزمنده در دوران گم‌نامی قیدار نشان از تعهد اخلاقی وی به وطن و پای‌بندی بر اعتقادات ایدئولوژیک اوست. البته قیدار تمام این اعمال را به همراه شهلا و بدور از هیاهو و خودنمایی انجام می‌دهد.

ایدئولوژی حاکم بر فضای رمان *قیدار* که نشان از ایدئولوژی نویسندهٔ این اثر دارد به دنبال معرفی شخصیت آرمانی جامعهٔ ایران است. شخصیتی با مرام پهلوانی، معتقد، مبارز و متعهد به خاک وطن که قیدار نمونهٔ اعلای آن است.

۵. نتیجه‌گیری

در قرن بیستم بسیاری از علوم انسانی رشد حیرت‌آوری کردند. با این پیشرفت، در ادبیات در کنار نقد ادبی، مبحث نظریه‌های ادبی به وجود آمد. یکی از مباحث دقیق مطرح شده در زمینهٔ روایت شناسی، مبحث کانون‌سازی است. کانون‌سازی گرچه با زاویهٔ دید در پیوند است امّا ژنت این واژه را به‌عنوان منظری برتر از دیدگاه برگزید که مفهومی فراتر از ادراک بصری دارد. این منظر زاویهٔ دیدی است که چیزها به‌طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شود. کانون‌سازی در رمان *قیدار* از نوع متغیر است و می‌توان آن را روایت چند لایه محسوب داشت. ازآن‌جایی‌که در این رمان دو نوع کانونی‌گر «بیرونی» و «درونی» با هم در تعامل هستند و مرکز کانون‌سازی روایت بین این دو نوع در تغییر است موضع دیداری (مکان) کانونی‌ساز نیز در هر دو حالت موضع ادراک محدود و موضع ادراک نامحدود و به‌صورت ترکیبی در نوسان است. زمان در رمان *قیدار* بیشتر از نوع سیر خطی است و بیشتر حوادث در زمان حال اتفاق می‌افتد امّا نویسنده گاهی اوقات و به‌صورت محدود از زمان‌پریشی گذشته‌نگر استفاده می‌کند تا رخدادهای داستانی را توجیه کند و ارتباط آن‌ها را باهم توضیح دهد. از آنجایی که روایت این اثر خط سیر طولی دارد، تداوم رویدادهای داستانی هم جز در دو فصل پنجم و نهم، با حفظ زمان منطقی خود بازگو می‌شوند. فصل پنجم با شرح و بسط مفصل دارای شتاب منفی و فصل نهم نیز با شتاب مثبت پیگیری می‌شود. بیشتر حوادث رمان *قیدار* بسامد مفرد دارد و بسامد مکرر تنها در دو جا نمود می‌یابد؛ بار نخست به‌صورت تکرار جمله و مربوط به سوگند قیدار است که خطاب به شهلا عشق واقعی خود را در برابر او ابراز می‌کند. نمونهٔ دیگر نیز جریان سیال ذهنی راوی سوم شخص در همین فصل است که پیوسته مخاطب را در روال زندگی پررنج شهلا، قبل از آشنایی با قیدار و ذهنیت ناآرام و خود کم‌بین وی در برابر شخصیت بزرگ‌منشانه قیدار قرار می‌دهد. جنبهٔ روان‌شناختی کانون‌سازی، دارای دو مؤلفه شناختی و احساسی است. نقطهٔ عطف تغییر شکل عاطفی در رفتار قیدار را می‌توان تأثیر عمیق وی از سیّدگلپا دانست که از دیدار با ایشان دچار دگرگونگی روحی می‌شود. جنبهٔ ایدئولوژیک، نظام هماهنگی نگرش اعتقادی به جهان است که بر اساس آن، رخدادها و اشخاص مورد ارزیابی قرار داده می‌شوند. قیدار به‌عنوان شخصیت اصلی رمان، کانون‌شده اصلی این اثر است که تمام حوادث و رخدادهای داستان در خدمت معرفی این جنبه‌ها به مخاطب به کار گرفته شده است. تعصب داشتن نسبت به زیردستان و رعایت اخلاق جوان‌مردی در حق آن‌ها، پای‌بندی به اعتقادات

مذهبی در شرایط اختناق سیاسی، اعتراض به نظام حکومت شاهنشاهی، عدم استفاده از خدمات دولتی حکومت شاهنشاهی، میهن پرستی و دفاع از خاک وطن مهم‌ترین مرام ایدئولوژیک قیدار به شمار می‌رود. بر این اساس می‌توان ادعا کرد که نوع متغیر کانون‌سازی، تعامل کانونی‌گر درونی و بیرونی، موضع ادراک ترکیبی، خطی بودن زمان و روایت منفرد رویدادهای داستانی، پرداختن به جنبهٔ روان‌شناختی شخصیت قیدار و نمایش جنبه‌های ایدئولوژیکی او در پی خلق یک ابرقهرمان که معرف انسان آرمانی ذهن نویسنده و خواستهٔ جامعهٔ ایرانی است، جنبهٔ نمایشی رمان *قیدار* را تقویت بخشیده و به میزان باورپذیری این اثر نزد مخاطب افزوده است؛ بنابراین بین کانون‌سازی رمان *قیدار* و نزدیکی به واقعیت اجتماعی رابطهٔ معنادار برقرار است.

یادداشت ها

1) Gerard genet
2) Mieke Bal
3) Shlomith Rimmon Kenan
4) Focalization
5) Percy Lubbock
6) Henry James
7) Friedrich Spielhagen
8) Joseph Warren Beige
9) Clint Brooks
10) Robert Penn Warren
11) Perceptual Facet
12) Psychological
13) Ideological
14) Jakob Lothe
15) Michael Toolan
16) Ellipsis
17) Descriptive pause
18) Psychological Facet
19) Cognitive
20) Emotive
21) Ideological Facet
22) Bi-directionality

منابع

۱) امیرخانی، رضا، (۱۳۹۱)، *قیدار*، چاپ هشتم، تهران: نشر افق.

۲) ایگلتون، تری، ۱۳۸۸، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: مرکز.

۳) تایسن، لوئیس، (۱۳۷۸). *نظریه‌های ادبی نقد معاصر*، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.
۴) تسلیمی، علی، (۱۳۸۸)، *نقد ادبی: نظرّیه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبّیات فارسی*، تهران: کتاب آمه.
۵) تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲) *بوطیقای ساخت‌گرا*، ترجمه محمّد نبوی، تهران: آگاه.
۶) تولان، مایکل، (۱۳۹۳)، *روایت‌شناسی درآمدی زبان شناختی – انتقادی*، ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.
۷) چتمن، سیمور (۱۳۹۰)، *داستان و گفتمان*، ترجمه راضیه میرخندان، قم: مرکز پژوهش‌های علمی.
۸) ریکور، پل (۱۳۸۳) *زمان و حکایت (پیرنگ و حکایت تاریخی)*، ترجمه مهشید نونهالی، چاپ اول، تهران: گام نو.
۹) ریمون کنان، شلیموث (۱۳۸۷) *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
۱۰) شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۹)، *تجزیه و تحلیل نشانه – معناشناختی گفتمان*، چاپ دوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۱۱) شمیسا، سیروس (۱۳۹۵)، *مکتب‌های ادبی*، چاپ نهم، تهران: نشر قطره.
۱۲) قاسمی، شهین (۱۳۹۸)، «الگوهای نوین ساختارگرایی و روایت‌شناسی در تحلیل پیرنگ رمان ارمیا»، *ادب فارسی (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)*، سال ۷۲، شماره ۲۳۹، ص۷۵-۱۰۱.
۱۳) کالر، جاناتان، (۱۳۸۵)، *نظریه ادبی (معرفی بسیار مختصر)*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: مرکز.
۱۴) لوته، یاکوب، (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.
۱۵) مارتین، والاس، (۱۳۹۳)، *نظرّیه‌های روایت*، ترجمهٔ محمّد شهبا، چاپ ششم، تهران: انتشارات هرمس.
۱۶) مرادی ده شیخ، احسان، (۱۳۹۲)، *بررسی تقابل جامعهٔ آرمانی شیعی – ایرانی با جامعهٔ آرمانی غربی در آثار داستانی رضا امیرخانی با تکیه بر رمان‌های بیوتن و قیدار*، استاد راهنما: غلام‌رضا کافی، پایان نامه کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی، شیراز: دانشگاه شیراز.
۱۷) ملکی، مریم، (۱۳۹۷)، *تحلیل جامعه شناختی دو رمان من او و قیدار*، استاد راهنما: عالیه یوسف فام، پایان نامه کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
۱۸) نجفی، سمیه، (۱۳۹۳)، *جلوه‌های بیگانگی شخصیت در رمان‌های رضا امیرخانی*، استاد راهنما: سیّدعلی قاسم‌زاده، پایان نامه کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی، قزوین: دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره).

۱۹)ویلم برتنز، یوهان (۱۳۸۸)، *نظریه ادبی: مقدمات*، ترجمه فرزان سجودی، چاپ دوم، تهران: آهنگ دیگر.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحهٔ اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

بازنمایی عدم قطعیت در رمان دیلمزاد اثر محمّد رودگر*

آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی[۱]

[۱]استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه یزد، یزد، ایران

چکیده

یکی از موضوعات مهم زندگی بشر امروز و به‌تبع آن یکی از مهم‌ترین مختصّات پسامدرنیسم، عدم قطعیت است. نفوذ این اصل به حوزهٔ ادبیّات و تأثیرپذیری رمان از آن، سبب جذّابیت هرچه بیشتر رمان‌های مدرن و پست‌مدرن برای خواننده و مشارکت هرچه بیشتر خواننده در خوانش رمان شده‌است. رمان «دیلمزاد» اثر محمّد رودگر یکی از رمان‌های برگزیدهٔ دفاع مقدّس است که در آن، از عوامل گوناگونی برای ایجاد تشکیک و عدم قطعیت بهره‌گرفته شده‌است و ساخت‌مایهٔ اصلی آن را عدم قطعیت تشکیل می‌دهد. در جستار حاضر، جلوه‌های متفاوت عدم قطعیت در رمان «دیلمزاد» با روش توصیفی‌تحلیلی بررسی و از این رهگذر تمهیدات نویسنده برای ایجاد عدم قطعیت و قراردادن خواننده در مرز باور و ناباوری تحلیل شده‌است. یافته‌های تحقیق حکایت از آن دارد که در این رمان، عدم قطعیت در سطوح زبانی، روایت، شخصیّت‌پردازی، زاویهٔ دید و زمان و مکان داستان نمود یافته و از این میان، در سطح زبانی رمان از برجستگی خاصّی برخوردار است. همچنین نویسنده با داستانی‌کردن واقعیت و آمیختن خیال و واقعیت بدون در نظر داشتن رابطهٔ علّت و معلولی، بر تشکیک مخاطب و عدم قطعیت داستان افزوده است.

واژگان کلیدی: رمان دفاع مقدّس، عدم قطعیت، پست مدرن، دیلمزاد.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۰۵/۱۸ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱/۰۶/۲۱

[1]E-mail: pooryazdanpanah@yazd.ac.ir

ارجاع به این مقاله: پوریزدان‌پناه کرمانی، آرزو، (۱۴۰۱)، بازنمایی عدم قطعیت در رمان *دیلمزاد* اثر محمّد رودگر، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.47418.3138

۱ ـ مقدّمه

اصل عدم قطعیت در علومی چون فلسفه و فیزیک ریشه‌دارد و به تدریج به ادبیّات راه می‌یابد (ن.ک: بی‌نیاز، ۱۳۸۳: ۱۳۴). در میان انواع ادبی بیشترین تأثیرپذیری از این اصل را در رمان می‌توان مشاهده‌کرد (ن.ک: چایلدز، ۱۳۸۲: ۷۹). ایجاد جذّابیت برای خواننده و مشارکت هرچه بیشتر خواننده در خوانش رمان، سبب اهمّیت دوچندان این اصل در رمان‌های مدرن و پست‌مدرن شده است. لاج (Lodge) معتقد است «عدم قطعیت ویژگی ذاتی اغلب رمان‌های پسامدرنیستی است؛ عدم قطعیتی که تمام متن را فرامی‌گیرد و بیشتر در سطح روایت نمود می‌یابد تا در سطح سبک» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۶). ایهاب حسن (Ihab Hassan) نیز عدم قطعیت را از مهم‌ترین مختصّات پسامدرنیسم و موجد مفاهیم گوناگونی از قبیل ابهام و ناپیوستگی و تکثّرگرایی و تمرّد و تحریف در این سبک می‌داند (حسن، ۱۳۹۰: ۱۰۸). به عقیدهٔ وی «همه چیز نسبی است. حقیقت بستگی به زمان و مکان و زمینه دارد و لذا متغیّر است؛ مخصوصاً معنی در متن قطعیت ندارد؛ زیرا متن به چیزی در بیرون از خود ارجاع نمی‌دهد، بلکه ارجاع آن به خود است و لذا پست مدرنیست‌ها هیچ اعتقادی به فرضیهٔ محاکات ـ که در آن متن جهان خارج را بازنمایی می‌کند ـ ندارند.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۲۶).

عدم قطعیت داستان‌های پسامدرن، برگرفته از اصل عدم قطعیت هایزنبرگ است. این اصل بر این نکته تأکید دارد که «علّت‌های یکسان لزوماً معلول‌های یکسان را پدید نمی‌آورد و منطق بشری جوابگوی قطعی تمام علّت‌های موجود نیست. بر پایهٔ این اصل، همهٔ قطعیت‌های اخلاقی، ذهنی، روانشناسی و ادبی مورد تردید قرار می‌گیرد» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۴). عدم قطعیت خواننده را در موقعیتی نسبی قرار می‌دهد؛ به‌طوری که به هیچ چیز در داستان نمی‌تواند به دیدهٔ قطع و یقین بنگرد و همواره با نگاهی غیرقطعی و مشکوک، داستان را نظاره می‌کند؛ زیرا درست هنگامی که گمان می‌کند سر از عمق قضایا درآورده است، عاملی داستانی بارقه‌های امید را در او فرومی‌کشد و او را دوباره به چالش برای درک مفهوم متن فرامی‌خواند. به اعتقاد دیوید لاج «این عدم قطعیت در شخصیّت‌پردازی، زاویهٔ دید، طرح، روایت و ....گسترده می‌شود تا به خواننده یادآور شود که هیچ واقعیت قطعی‌ای وجود ندارد؛ بلکه واقعیت در اذهان مختلف، شکل‌های مختلف به خود می‌گیرد» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۹ ـ ۱۵۳).

۲ ـ بیان مسئله

«دیلمزاد» یکی از رمان‌های برگزیدهٔ دفاع مقدّس است که عدم قطعیت به گونه‌های مختلف در آن نمودپیداکرده و یکی از شاخصه‌ها و ساخت‌مایهٔ اصلی این رمان به‌شمار می‌آید. محمّد رودگر، نویسندهٔ این رمان، یکی از نویسندگان با تکنیک رمان دفاع مقدّس است که با آفرینش «دیلمزاد»، اثری با ماهیتی سیّال و شکل‌ناپذیر خلق‌کرده و از عوامل گوناگونی برای ایجاد تشکیک و عدم قطعیت در آن بهره‌گرفته‌است و با این کار خواننده را در مرز بین باور و ناباوری قرار می‌دهد. این جستار در صدد پاسخ‌گویی به این سؤالات است که عدم قطعیت چگونه و در کدام سطوح رمان «دیلمزاد» نمودیافته و نویسنده برای ایجاد آن از چه شگردها و تمهیداتی استفاده‌کرده‌است؟

۳ ـ پیشینهٔ پژوهش

علی‌رغم کسب جوایز متعدد ازجمله جایزهٔ گام اوّل، کتاب سال دفاع مقدّس، برگزیدگی جشنوارهٔ هنرهای آسمانی و جای‌گرفتن «دیلمزاد» در ردیف رمان‌های نخبه‌گرا تاکنون هیچ‌گونه پژوهش مستقل یا مرتبطی دربارهٔ این رمان انجام نشده‌است. از پژوهش‌های انجام‌شده در ارتباط با عدم قطعیت می‌توان به مقالهٔ «عدم قطعیت در فراداستان شب ممکن» (۱۳۹۶) از نعمت‌الله ایران‌زاده و نفیسه لیاقی مطلق اشاره‌کرد که در آن جلوه‌های عدم قطعیت و شیوه‌های مختلف ایجاد آن بررسی شده‌است. مقالهٔ «پایان قطعیت‌ها؛ بوطیقای عدم قطعیت در رمان پستی» (۱۳۹۷) از مریم شفیع‌نیا و همکاران پژوهش دیگری است که در آن شگردهای نویسندهٔ رمان پستی در ایجاد این اصل مورد بررسی قرارگرفته‌است. همچنین فاطمه جعفری کمانگر در مقالهٔ «بررسی عوامل ساختاری و محتوایی تشکیک پسامدرن در رمان هیس» (۱۳۹۵) به واکاوی عواملِ سوق دهندهٔ رمان به سمت تشکیک پسامدرنیستی پرداخته‌است. همان‌طور که مشاهده می‌شود گسترهٔ پژوهش‌ها در این راستا چندان گسترده نیست.

بحث

محمّد رودگر، سال ۱۳۵۷ در قم متولّد شد. از سال ۱۳۷۴، به‌طور حرفه‌ای ادبیّات داستانی را پی گرفت. در سال ۱۳۸۴، دورهٔ کارشناسی ارشد ادبیّات را آغازکرد و در سال ۱۳۹۱، دکترای تصوّف و عرفان اسلامی را به دست آورد و در پژوهشکدهٔ امام خمینی و انقلاب اسلامی مشغول به تدریس و پژوهش‌های علمی شد. وی در سال ۱۳۹۶، با طرح نظریهٔ رئالیسم عرفانی در ادبیّات داستانی در راستای ارائهٔ یک الگوی بومی‌شده از رئالیسم جادویی مبتنی بر فرهنگ داستانی ـ عرفانی ایران گام برداشت. در سال ۱۳۸۸، انجمن قلم ایران اوّلین رمان او را با عنوان «دیلمزاد» چاپ نمود که چاپ‌های بعدی آن توسّط شهرستان ادب صورت گرفت. این رمان با مضمون دفاع مقدّس، توانست پنج عنوان

کشوری را به خود اختصاص دهد؛ ازجمله برندهٔ جایزهٔ کتاب سال داستان دفاع مقدّس، برگزیدهٔ جشنوارهٔ داستان انقلاب، برگزیدهٔ جایزهٔ گام اوّل، برگزیدهٔ جشنوارهٔ هنرهای آسمانی و نامزد جایزهٔ کتاب فصل جمهوری اسلامی. «دخیل هفتم»، رمان دیگر وی است که سه عنوان کشوری را برای نویسنده‌اش به ارمغان آورد. رویکرد رودگر در این دو اثر، فلسفی و عرفانی و با تکیه بر فضای حماسی جبهه و جنگ و مبارزات پیش از انقلاب بوده است.

دیلمزاد ماجرای جوانی به نام اویس است که پدرش از مبارزان قدیمی نهضت جنگل بوده است. اویس و پدرش با حملهٔ ناگهانی نیروهای ضدانقلاب و جنگلی‌های کمونیست مواجه می‌شوند. در این درگیری، پدر اویس به اسارت نیروهای ضدانقلاب درمی‌آید و اویس که ناظر ماجراست، شاهد بریدن سر پدرش و رقص و پایکوبی پس از آن می‌شود. او برای گرفتن انتقام خون پدر، راهی کردستان شده و به جنگ با ضد انقلاب منطقه می‌پردازد. پس از مدّتی، درحالی‌که بر اثر موج انفجار و مشاهدهٔ صحنه‌های دلخراش، از نظر جسمی و روحی به شدّت آسیب دیده است، به خانه بازمی‌گردد. اویس روزها را با مرور خاطراتش از زمان شهادت پدر تا هنگام بازگشت به خانه سپری می‌کند و در این میان به این باور رسیده که برادری به نام سیف‌الله داشته‌است که نمونهٔ رشادت، ایمان، شجاعت و دلاوری بوده و در تمام مراحل جنگ او را همراهی می‌کرده‌است. سیف‌الله در زمان نوزادی بر اثر حادثه‌ای از خانوادهٔ اصلی خود جدا می‌شود. مریم خانم و همسرش، پوری خان، او را به فرزندی قبول می‌کنند و به او هوّیتی جدید به نام بهرام سالاری می‌بخشند. مصاحبت او با حاج صابر، پدر معنوی‌اش، سبب می‌شود تا وی برخلاف میل پدر خوانده‌اش، به فردی مذهبی، مبارز و انقلابی تبدیل شود و با ناصر، یکی از دوستان صمیمی‌اش، به فعّالیت‌های سیاسی بپردازد و در مسیر مبارزه و انقلاب گام بردارد. سیف الله بعد از انقلاب برای مبارزه با کومله‌ها و گروهک منافقین به کردستان می‌رود تا اینکه در یکی از حملات خود را سپر بلای یاران کرده و به شهادت می‌رسد.

محمّد رودگر در نگارش رمان «دیلمزاد» از شگردهای داستان‌نویسی جدید بهره برده است. در این رمان هیچ چیز قطعی نیست و عدم قطعیت و شناور بودن در فضایی آمیخته به خیال و رؤیا در آن موج می‌زند. «دیلمزاد» ساختار پیچیده‌ای دارد؛ به همین دلیل رمانی همه‌خوان نیست! این اثر، برای مخاطب عام طراحی نشده و تنها کسانی که در ردهٔ کتاب‌خوان‌های حرفه‌ای قرار می‌گیرند، می‌توانند از عهدهٔ درک فراز و فرودهای متنی آن برآیند. نویسنده در آن، گاه به مختصّات رمان‌های

پست مدرن نزدیک شده است؛ تداخل تکّه‌ها و گاه ژانرهای مختلف از روایت‌ها، شخصیّت‌پردازی‌های نامتعیّن و متکثّر، عدم قطعیت، تکثّر واقعیت و استفاده از تکنیک‌های فراداستانی، گرایش رودگر را به پست‌مدرنیسم به‌وضوح نشان می‌دهد. فضای روایت رمان دیلمزاد، آکنده از ابهام و تردید است و گرایش نویسنده به عوامل عدم قطعیت و شک‌باوری در این مسئله نقشی بسزا دارد. مطابق ذاتِ عدم قطعیت، راه‌های رسیدن به عدم قطعیت می‌تواند بی‌شمار و متفاوت باشد؛ به همین دلیل در سطوح مختلف رمان «دیلمزاد» می‌توان عدم قطعیت را مشاهده‌کرد. در ادامه برجسته‌ترین نمودهای عدم قطعیت در این رمان مورد بررسی قرار خواهدگرفت.

عدم قطعیت در زبان

«زبان، مهم‌ترین تجلّی‌گاه میزان قطعیت یا عدم قطعیتِ هر گوینده‌ای است. ذهنیت هر نویسنده در زبانش نمود دارد. از این رو، براساس الگوهای زبانی هر نویسنده‌ای، می‌توان به میزان قطعیت یا عدم قطعیت نوشته‌اش پی‌برد.» (شفیع‌نیا و همکاران، ۱۳۹۷: ۸۶). در رمان «دیلمزاد» بیشترین نمودِ عدم قطعیت در زبان را می‌توان در مقولهٔ وجهیت و ساختار زبانی مشاهده‌کرد. وجهیت بیانگر میزان قاطعیت گوینده در بیان یک گزاره است و سه وجه معرفتی (شناختی)، التزامی و تمنّایی وجوه دلالت‌کننده بر عدم قطعیت به‌شمارمی‌آیند (ن.ک: فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۸۶ و۲۸۷). از میان سه وجه یادشده محمّد رودگر بیش از همه از وجه معرفتی استفاده‌کرده‌است و گزاره‌هایی همچون: شاید، حتماً، گمان‌کردن و فکرکردن بالاترین بسامد وجهی را در رمان دارد:

> «شاید راستی راستی خودم را آن بیرون جا گذاشته‌ام. شاید کلّ این حوادث در دفتر خاطراتت اتّفاق می‌افتد. ... شاید بگویی که خیلی بدبینم، ... شاید همهٔ ما خاطرهٔ کوچکی از یک دفتر خاطرات هزار جلدی باشیم ... شاید آن طرف گذرگاهِ زانکوها، بعد از هر گذرگاه، دنیایی واقعی‌تر وجود دارد...» (رودگر، ۱۳۹۶: ۲۱۴).

قید تردید «شاید» هشتاد مرتبه در این رمان تکرار شده است و تقریباً اکثر بخش‌های فصل ۱ کتاب با این قید و با پرسش ـ که یکی دیگر از عوامل تردیدآفرینی است ـ آغاز شده‌اند:

> «شاید بپرسی: چرا وقتی اسب‌ها را رَم دادید و اردوگاه شلوغ شد، فرارنکردید؟ اگر نشانیِ چادر مهمّات را نمی‌دادی، شاید همین کار را می‌کردیم. شاید موفّق هم می‌شدیم. شاید هم به این خاطر که آن چادر، سر راه فرارمان بود. ولی خُب ... باز هم نمی‌دانم» (همان: ۳۶).

گاه نویسنده برای به اوج رساندن این تردید در یک جملهٔ کوتاه چندین مرتبه از واژهٔ شاید استفاده کرده‌است:

«شاید جنوب ... شاید غرب ... شاید هم رفتین کاخ سفید» (همان: ۱۸۴)

پس از شاید، فعل «گمان‌کردن» بیشترین بسامد را در میان واژگان تردیدآفرین دارد و عدم قطعیت راوی بدین وسیله نمود پیداکرده است:

«درست یادم نیست ... گمانم همان وقت که مریم خانم می‌خواست وارد اتاقت شود ...» (همان: ۱۲۱)

«تاریخ نامه ۱۹۸۰ بود گمانم؛ یعنی ۵۸ خودمان گمانم» (همان: ۱۸۱)

روایت یک بخش از داستان در قالب حدس و گمان و سپس برگشتن از این روایت با یکی از سازه‌های دستوری تردید آفرین، شیوهٔ دیگری است که نویسنده برای ایجاد عدم قطعیت از آن بهره برده است. روایت اویس از ماجرای چگونگی پی‌بردن پوری خان به فعّالیت‌های مخفیانهٔ بهرام با این شیوه صورت پذیرفته است. اویس پس از طرح یک احتمال روایت خود را نقض می‌کند:

«بگذار حدس بزنم چه اتّفاقی افتاده بود: بعد از چند روز که از اتاقت بیرون نیامدی، و بعد از جشن آشتی‌کنانی که مریم خانم برای تو و شوهرش ترتیب داد، پوری خان بهانه آورد و به مسافرتی که زنش در ادامهٔ جشن تدارک دیده بود، نیامد. شب، دوباره مست کرد. به اتاقت رفت، نبودی. اتاق را به هم ریخت و بطری مشروب یا هرچیز دیگر را پرتاب کرد به آینهٔ قدّی. آینه شکست و تکه کاغذی از لای خُرده شیشه‌ها سُرخورد، افتاد درست جلو پاش. شاید داستان از قرار دیگری بود» (همان: ۱۳۸)

درکنار وجهیت، استفادهٔ نویسنده از سازه‌های دستوری تردیدآفرین همچون بسامد بالای جملات پرسشی و افعال منفی به همراه قیدهای تردیدی به وجودآورندهٔ عدم قطعیت در زبان شده‌است:

«نمی‌دانم این فکر از کجا آمده، امّا یک جورهایی مطمئنم که همان غزل زیبا نجاتت داده. شاید کسی گفته؛ نمی‌دانم.» (همان: ۱۴۶) یا «نمی‌دانم. من دربارهٔ خودم هیچ چیز درستی نمی‌دانم. از چیزهایی هم که می‌دانم، سر درنمی‌آورم.» (همان: ۱۶۹)

«نمی‌دانم» یکی از افعال منفی پرتکرار در این رمان است که همراه شدن آن با قید تردید شاید و دیگر عوامل تردیدساز عدم قطعیت را در سطح زبان دوچندان ساخته است.

تمامی بخش‌های سه فصل رمان با سازه‌های دستوری تردیدآفرین و وجوه معرفتی و التزامی آغاز شده‌اند؛ ۱۶ بخش فصل اوّل با وجه معرفتی و گاه التزامی به همراه قید تردیدی «شاید» و جملات پرسشی، ۸ بخش فصل دوم با افعال منفی به ویژه فعل «نمی‌دانم» و بهره‌گیری از وجه معرفتی با استفادهٔ فراوان از فعل «گمان‌کردن» همراه با جملات پرسشی و به اوج رسیدن عدم قطعیت در زبان و ۱۵ بخش فصل سوم کتاب با تلفیق شیوه‌های دو فصل پیشین شروع شده است. لازم به ذکر است موارد یادشده محدود به سرآغاز بخش‌ها نبوده و در تمام متن کتاب به چشم می‌خورد؛ امّا در ابتدای هر بخش نمود بیشتر و برجسته‌تری یافته و حکایت از تعمّد نویسنده در ایجاد عدم قطعیت و قراردادن خواننده در بلاتکلیفی و تردید دارد.

عدم قطعیت در روایت

نبودن روایت منسجم و یکدست و وجود چندین روایت موازی، احتمالات گوناگونی را پیش روی خواننده قرار می‌دهد که به عدم قطعیت و در نتیجه شک برانگیزی‌ای کم‌نظیر منجر می‌شود. به عقیدهٔ دیوید لاج «سیلان ذهن است که منجر به سیلان روایت و در نتیجه عدم قطعیت در آن می‌شود» (ن.ک: لاج، ۱۳۸۶: ۱۲۸). روایت «دیلمزاد» روایتی غیرخطّی، غیرعلّی، بریده‌بریده و پریشان است و راوی پیوسته از شاخه‌ای به شاخهٔ دیگر پریده و به دورشدن از موضوع اصلی روایت تمایل‌دارد. اویس پیوسته جریان روایت را قطع و روایت جدیدی را آغاز می‌کند یا ادامهٔ روایتی دیگر را پی‌می‌گیرد. در میان صفحات رمان به ندرت می‌توان صفحه‌ای را یافت که در آن خبری از تغییر روایت و پرش‌های ذهنی راوی نباشد. گفتگوی ذهنی اویس با آسیف، توضیح دربارهٔ اتحادیهٔ کمونیست‌ها، تشریح مسابقهٔ فوتبال، تعریف رؤیای شب‌های گذشته توسط اویس نمونه‌ای از پرش‌های ذهنی راوی در روایت داستان است که همه در یک صفحه به صورت بریده بریده بیان شده است:

> «روز اوّلی که دیدمت، فهمیدم دیگر بدون تو نمی‌توانم زندگی کنم. تو هم این را فهمیدی و هرگز رهام نکردی؛ تنهام نگذاشتی؛ مراقبم هستی. از این وسواست خوشم می‌آید. ... جنگلی‌ها دوباره خودشان را جمع و جور کردند. این بار عنوان «اتّحادیهٔ کمونیست‌ها» را عوض‌کردند و خودشان را «سربه‌داران» نامیدند، تا کمی ایرانی‌تر به نظر بیایند؛ امّا همچنان به آمل، «لنینگراد» می‌گفتند؛ تا این که شبی حمله کردند به شهر و ... تو برگشته بودی کردستان. برای همدیگر نامه می‌نوشتیم. ... خیلی پیش آمده ادامهٔ

رؤیای شب‌های قبل را توی خواب ببینم، امّا نمی‌دانستم که می‌توان ادامهٔ یک کابوس را در بیهوشی دید. باز هم مه ضخیمی همه چیز را معلّق کرد. بچّه‌های تیم، ردیف، کنار هم مُرده بودند؛ سی چهل تا جنازه. سرِ بُریده‌ام را گذاشتم روی سینهٔ جنازه‌ام. پاهاش را گرفتم و همین طور روی چمن می‌کشیدم که ... آمدی در گوشم گفتی: تا سه می‌شمارم، بعد دستور آتش بده. خواستم بگویم: «ما که تفنگ نداریم»، ولی شروع کردی به شمردن ... تک تیراندازهای نامرئی شلیک کردند ... جنازه‌های بی‌سر، از جا بلند شدند. داد می‌زدند: گُل ... گُل... و افتادند دنبالم تا روی دست بلندم کنند، هورا بکشند. من گل نزدم باور کنین، من نزدم ... به هوش آمدم. بچّه‌ها دوره‌ام کرده بودند. همه سر داشتند!» (رودگر، ۱۳۹۶: ۹۷).

بر این اساس، ذهنِ خواننده در برخورد نخست با سطوح مختلف روایت در این رمان، دچار سردرگمی می‌شود و به ناچار برای کشفِ روابط علّی و معلولی آن نیازمند بازخوانیِ مکرّر است. این رمان به‌واسطهٔ غیرخطّی بودنِ روایتِ آن، از لایه‌های پیچیده‌ای تشکیل شده است که بازگشایی روابط و کشف تقدّم و تأخّر زمانی آن‌ها آسان نیست. این مسئله سبب شده است خواننده نتواند به راحتی خلاصه‌ای از این رمان ارائه کند.

همچنین محمّد رودگر با بهره‌گیری از شیوهٔ داستان در داستان و روایت اپیزودیک و جزیره‌وار داستان‌ها، بر عدم قطعیت در روایت افزوده است. روایت داستان زندگی بهرام، ناصر، یارعلی و میثم نمونه‌ای از داستان‌های فرعی است که در دل داستان اصلی روایت شده‌اند.

وجود راویان غیرقابل اعتماد از دیگر عوامل ایجادکنندهٔ عدم قطعیت در روایت است؛ زیرا «به واسطهٔ بی‌اعتبار بودن سخنان راوی، مخاطب نمی‌تواند روایتش را به‌عنوان حقیقت بپذیرد؛ خواننده با استفاده از نشانه‌های درون‌متنی همچون: تناقض در کلام راوی، فراموش‌کاری راوی، اختلال حافظه، دیوانگی، دروغگویی و ساده‌لوحی؛ و یا نشانه‌های برون‌متنی همچون: غیرممکن بودن رخدادها در عالم واقعیت، پی به غیر قابل اعتماد بودن راوی می‌برد» (شفیع‌نیا و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۶).

ناصر و مریم خانم به دلیل تناقضاتی که در کلام و روایت‌شان وجود دارد، در زمرهٔ راویان غیرقابل اعتماد رمان جای می‌گیرند. حتّی چندین مرتبه در داستان به روایت مغشوش و غیرقابل قبول ناصر اشاره شده‌است:

«شاید به همین خاطر، روایتش این قدر مغشوش است. همه چیز را قره‌قاتی تحویل می‌دهد.» (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۱۳) یا «همهٔ این‌ها می‌توانست موبه‌مو، با اندک تفاوتی اتّفاق بیفتد، به شرط آنکه روایت ناصر را قبول کنیم» (همان: ۱۳۹).

اویس نیز با توجّه به روان‌پریشی، داشتن شخصیّتی وهمی و بیمارگونه، اختلال حافظه، فراموش‌کاری و در پاره‌ای از موارد دروغگویی از راویان غیرقابل اعتماد رمان محسوب می‌شود:

«خودم دیدم که خواندی ولی بودند کسانی که می‌گفتند، تو نبودی که می‌خواندی.» (همان: ۲۳۹)؛ «و پسرک کُردی که کنارت خوابیده، اسمش چی بود...؟ یادم نمی‌آید...» (همان: ۲۲۱)؛ «آخر چطور می‌توانم به یاد بیاورم که آیا آسیف راستی وصیتنامه‌ای داشته یا نه، و اگر داشته، نسخهٔ اصلش کجاست؟» (همان: ۲۴۷)؛ «دروغ گفتم. خودش هم فهمید. نمی‌دانم تو هم فهمیدی؟» (همان:۲۱)

اویس به وقایع و شخصیّت‌ها از منظر یک ذهن مشوش می‌نگرد و همین امر نظم توالی منطقی و قطعیت داستان را برهم می‌زند. بدین شکل، نسبی‌گرایی و عدم قطعیت رمان با تمهید راویان غیرقابل اعتماد برجسته‌تر می‌شود.

عدم قطعیت در بازنماییِ شخصیّت

عدم قطعیت در بازنمایی هوّیت شخصیّت‌ها یکی از شگردهایی است که رودگر برای افزایش عدم قطعیت داستان از آن بهره‌گرفته‌است. از یک منظر شخصیّت‌های داستان گرفتار نوعی شک و تردید در هوّیت و هستی خود می‌شوند. اویس پس از کشتن یکی از جنگلی‌ها، در مورد شخصیّت خود دچار تردید می‌شود که فردی عادّی است یا قاتلی بالفطره و حرفه‌ای:

«تازه توانسته‌ام صدای ناله‌اش را بشنوم. قربانی بدبخت من! یک ضربه بسش بود. اصلش تو یک قاتل حرفه‌ای هستی، وگرنه از کجا می‌دانستی که باید چاقو را توی زخم گرداند؟» (همان: ۲۹).

این تردید در هویت پس از عبور اویس از گذرگاه نیز به چشم می‌خورد:

«از وقتی آن گذرگاه را رد کرده‌ایم، کس دیگری شده‌ام. شاید راستی راستی خودم را آن بیرون جا گذاشته‌ام.» (همان: ۲۱۴)

و تا آنجا پیش می‌رود که در بخش‌های پایانی رمان، اویس به وجود خود نیز شک می‌کند:

«من هیچ چیز درستی از خودم نمی‌دانم. به وجود خودم هم شک می‌کنم» (همان: ۲۱۴).

از دیگر سو شخصیّت‌پردازی رمان به‌گونه‌ای است که مخاطب نیز در مورد هوّیت شخصیّت‌ها دچار شک و تردید می‌شود. رودگر برای به تردید افکندن مخاطب از تکثّر هوّیتی شخصیّت‌ها استفاده‌کرده و آن تکثیر برخی از شخصیّت‌ها در قالب هوّیتی دیگر و ادامهٔ حیات داستانی آن‌ها در هوّیت جدید است. شخصیّت آسیف مصداق بارز این موضوع در رمان است که در طی داستان به شخصیّتی چندپاره و چندگانه تقسیم می‌شود:

«تو در زندگی‌ات دو بار تغییر نام‌دادی» (همان:۴۲).

آسیف در طول رمان در موقعیت‌های متفاوت ظاهر می‌شود؛ او هم بهرام سالاری، پسر پوری خان است و هم سیف‌الله، پسر پیرمرد چوپان و هم برادر اویس و پسر حسین‌آقا یکی از اعضا و مبارزان نهضت جنگل. او در طی داستان در جایگاه یک جنگلی کمونیست، یک جنگلی نفوذی، یک جنگلی خوب، یک چوپان، جوانی بسیجی، نیروی نفوذی حاج احمد در کمپ جنگلی‌ها و یک دیلمی ظاهر می‌شود. او در این موقعیت‌ها شخصیتی است با چهره‌های متعدد و گاه متناقض که خواننده را در تشخیص هوّیت واقعی‌اش دچار سردرگمی و تناقض می‌کند:

«ناصر سعی می‌کند متقاعدش کند که تو، خودت هستی ... مثل بهرام گریه می‌کردی؛ مثل آسیف؛ مثل خودت» (همان: ۱۵۰)؛ «اینجا کسی باور ندارد که تو یک جنگلی باشی. همه صدات می‌کنند: آسیف؛ ولی برای من، همان سیفلیِ کمپِ جنگلی‌ها هستی.» (همان: ۷۳)

تکثّر هوّیتی در شخصیت‌های پوری خان، حاج صابر، حسین‌آقا و مادر اویس نیز به چشم می‌خورد. هدف رودگر از خلق این تفاوت‌ها در شخصیّت‌ها، دشوارسازی تمایز آن‌ها از همدیگر و در نتیجه عدم تعیّن هویت آن‌هاست. این دشواری زمانی به اوج می‌رسد که او به استحالهٔ شخصیت‌ها روی می‌آورد. مک کافری (Mc Caffery) در توضیح استحالهٔ شخصیّت‌ها می‌نویسد: «شخصیّت‌هایی که تعیین هویت قطعی آنان دشوار است؛ شخصیّت‌هایی که هویت ثابت و پایدار ندارند؛ صحنه به صحنه تغییر می‌کنند و به شخصیّت دیگری تبدیل می‌شوند، امّا در عین حال همهٔ این شخصیّت‌ها یکی هستند.» (مک کافری، ۱۳۸۷: ۳۱). نمونه‌ای از استحالهٔ شخصیّت‌ها را در امتزاج میثم، ناصر، حاج احمد، سلیمانی و حتّی اویس می‌توان مشاهده‌کرد:

«دیدم میثم را، ولی تو بودی! ناصر را، ولی تو بودی! حاج احمد و سلیمانی را ... همه‌کس و همه جا تو بودی! حتی خودم را دیدم و می‌دانستم که این خودم هستم، امّا تو بودی!

همه تمام هستی‌شان را در تو از دست داده بودند... هیچ کدامشان نبودی؛ بودی و نبودی!» (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۳)

همان‌طور که مشاهده می‌شود با وجود تنوّع شخصیّت‌ها، همه به نوعی در یکدیگر ادغام شده‌اند. با درهم‌تنیدگی شخصیّت بهرام و آسیف در اویس تشکیک و عدم قطعیت در رمان به اوج خود می‌رسد. گویی آسیف در تمام این مدّت، همان اویس بوده و اویس، خود از این حقیقت بی‌خبر:

«من بهرام هستم و نام پدرم حسین است. وقتی به دنیا آمدم، مرا اویس نامیدند! ... پس من اویس هم بوده‌ام!» (همان: ۲۴۲) و پس از این یکی‌شدن و درهم‌تنیدگی تشخیص این دو شخصیّت از هم دشوار می‌شود.

تزلزل رفتاری شخصیّت‌ها و تناقض درونی آن‌ها عامل فزایندهٔ عدم قطعیت است؛ به گونه‌ای که «ویژگی‌های درونی این شخصیّت‌ها با رفتار و کنش آن‌ها یکی نیست و هیچ‌گونه ثباتی در آن‌ها دیده نمی‌شود. رفتار و احساس آن‌ها نسبت به یکدیگر، دچار نوعی تناقض و نابهنجاری است.» (یعقوبی جنبه‌سرایی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۲۹). بسیاری از واکنش‌های اویس دربرابر آسیف نمایانگر تزلزل رفتاری وی است:

«مِنّ و مِنّی کردم و براش توضیح‌دادم که او هم به اندازهٔ مجید، در خون پدرم شریک است؛ مثل باقی جنگلی‌ها. ولی قلبم چیز دیگری می‌گفت.» (رودگر، ۱۳۹۶: ۷۵)؛ «می‌خواهم یقه‌ات را بگیرم، سرت داد بکشم: «یک ساعت پیش کجا بودی؟ رفته بودی پیش رفقای جنگلی‌ات؟» ولی سرم را می‌اندازم پایین و می‌روم توی چادر.» (همان: ۷۶).

در طی رمان، پیوسته میان اندیشهٔ درونی اویس و قلبش با آنچه که بیان می‌کند یا در عمل نشان می‌دهد، تضاد و تعارض وجود دارد و این امر حکایت از تزلزل شخصیّتی او دارد.

عدم قطعیت در زاویهٔ دید

تغییر راوی و زاویهٔ دید، نسبی‌گرایی و عدم قطعیتی را بر داستان حاکم‌می‌کند که اجماع خوانندگان داستان را به دیدی جامع نسبت به داستان، امری محال می‌سازد. این تغییر و تبدیل در نهایت خوانندگان را به یک نقطهٔ مشترک می‌رساند و به قول هنری جیمز (Henry James) پرتوافشانی متقابل از داستان انجام می‌دهد (ایدل، ۱۳۶۷: ۲۷۲)؛ «دیلمزاد» با دیدگاه توامان من راوی با مخاطب یا تک‌گویی نمایشی (دیدگاه غالب متنی) به علاوهٔ اوّل شخص‌های فرعی (ناصر و آسیف) روایت می‌شود. تغییر زاویهٔ دید در جای‌جای داستان مشاهده می‌شود؛ کاری تعمدی و آگاهانه از جانب

نویسنده در جهت غیرخطّی‌کردن روایت، برهم‌زدن نظم ساختاری، پیچیده‌کردن روند داستان‌گویی و چند شخصیّتی شدنِ رمان. محمّد رودگر با بهره‌گیری از زوایای دید مختلف، تکّه‌تکّه‌کردن روایت و به هم زدن توالی خطّی داستان، در پی نفی هرگونه نظم و انسجام بوده‌است. این امر سبب شده‌است تا داستان به صورت قطعه‌قطعه شده درآید و تسلسل وقایع آن به هم بریزد. رودگر توانسته است با این کار خواننده را در پیچیدگی داستان، آشفته و سردرگم نماید.

یکی دیگر از موارد عدم قطعیت در زاویهٔ دید، استفادهٔ همزمان راوی از دو زاویهٔ دیدِ «اوّل شخص» و «دانای کل» است:

«روی صندلی عقب ماشین می‌نشیند. ساکش را می‌گذارد لای پاهاش. دو تا ساواکی هم از چپ و راست می‌نشینند. نگاه دوباره‌ای به اطراف می‌اندازد. ماشین راه می‌افتد. واقعیت دارد! جریان از همان قراری است که چشم‌هاش نشانش می‌دهند. غصه‌اش گرفته چطور با زن‌عمو و برادرزاده‌های خیالی روبه‌رو شود. دستهٔ ساک توی دست چپش می‌لرزد. دست راستش عرق کرده. آن را یواشکی به طرف قلبش می‌برد، انگشتر آقا جلال را می‌غلتاند به جیب کتش....

از ناصر پرسیدم: وقتی با اعلامیه‌ها بیرون اومدی، نگشتنت؟ کمی فکر کرد و گفت: ببین رفیق ... اگه یه بار دیگه گیر بدی، با این جاسیگاری، همچی می‌زنم توی سرِ ... خودم که ....» (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۲۵)

راوی دانای کل باید مسلّط بر همه چیز باشد. از این رو «استفادهٔ همزمان از این دو گونه روایت‌گری باعث تناقض می‌شود» (گودرزی، ۱۳۸۰: ۶۰).

عدم قطعیت زمان و مکان

پریشانی در عناصر زمان و مکان یعنی مغایرت در چند و چون زمان و مکان رویدادهای به ظاهر واقعی با وقایع داستانی عدم قطعیت را درپی‌دارد. زمان در رمان «دیلمزاد» غیرخطّی، در نوسان و ترکیبی از حال دور، گذشته و حال نزدیک است. پرش‌های مکرر راوی از زمان گذشته به حال و از حال به گذشته سبب پریشانی و عدم انسجام نظم زمانیِ رویدادهای گذشته و تبدیل زمان حال به جریانی آشفته و بی‌ترتیب شده‌است. نمونه‌ای از جهش زمانی را می‌توان در روایت تصادف بهرام و فرار او از دست ساواک مشاهده‌کرد:

«چهارستون بدنت درد می‌کرد. دست چپت بدجوری کوفته شده بود. از چند جای سرت خون می‌آمد. ولی بار اوّل، فقط گوشهٔ چپ پیشانی‌ات شکست؛ زخمی که نشانش را همیشه با خود داری. پوری خان و مریم خانم هم، ته درّه بودند. آمده بودند پیک‌نیک. دو سال از ازدواجشان می‌گذشت، بچّه‌دار نمی‌شدند. بساطشان را پهن کرده بودند لب آب. ماشین غلت خورد و آمد کف درّه، درست جلو سفره‌شان.

پاهات را تکان می‌دهی، از سلامتشان مطمئن می‌شوی. راه می‌افتی دنبال ناصر. ....

یک زن و مرد توی ماشین بودند. ماشینشان پیکان بود. مرده بودند، یا نفس‌های آخرشان بود. پوری خان جلدی بساط را جمع کرد...» (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۴۲).

اویس در حال روایت ماجرای تصادفی است که پس از دستگیری بهرام توسط ساواک رخ می‌دهد؛ امّا بلافاصله به گذشته برمی‌گردد و تصادفی را روایت می‌کند که طی آن پدر و مادر واقعی بهرام کشته می‌شوند و پوری خان و مریم خانم، بهرام را پیدا و به فرزندی قبول می‌کنند. این رفت و برگشت به زمان حال و گذشته، چندین مرتبه صورت می‌پذیرد و گاه در قالب تک جمله‌هایی. همین امر پریشانی روایت را در پی‌دارد و باعث سردرگمی مخاطب در میان زمان روایت‌ها می‌شود.

اویس، راوی داستان، پیوسته در گذشته و حال در رفت و آمد است و نویسنده از این شیوه برای سیّال‌کردن زمان بهره‌برده‌است. علاوه بر این، نوع روایت در رمان به گونه‌ای است که امکان تشخیص وقوع یا عدم وقوع افعال و رخدادها در زمان گذشته دشوار است؛ نویسنده ضمن روایت گذشته، از افعال دلالت‌کننده بر زمان حال استفاده کرده‌است. در نتیجه خواننده در تشخیص زمان افعال دچار عدم تعیّن می‌شود و نمی‌تواند تشخیص‌دهد که آن وقایع اتّفاق افتاده‌است یا در حال رخ‌دادن است:

«همیشه از این ور و آن ور آواره‌ای؛ از این شهر به آن شهر؛ ولی یک بار ندیده‌ام از آوارگی‌ات بنالی. حتی آشنایی با من هم، شروع دوران خاصّی بود از آوارگی در زندگی‌ات. فردای آن روز که نجاتم‌دادی، از حاجی خداحافظی‌کردی و رفتی کردستان، سنندج. جنگلی‌ها دنبالت بودند. برای سرت جایزه گذاشتند. بعدش هم که کومله‌ها این کار را کردند ...

نوکِ خالِ توسکای بزرگی نشسته‌ام، همه جا را دید می‌زنم. وسط‌های شیبِ تندِ درّه، روی سینه‌کشِ کوه، حاجی با جنگلی‌ها درگیر شده» (همان: ۶۳).

در نمونهٔ یادشده اویس از زمان حال به گذشته و از زمان گذشته به گذشته‌ای دیگر می‌رود؛ امّا زمانی که گذشتهٔ دور ـ زمانی که اویس بر نوک درخت توسکا نشسته ـ را روایت می‌کند، از افعال زمان حال استفاده می‌کند و همین امر باعث تردید مخاطب در تشخیص وقوع رویدادها و نیز گم‌کردن زمان اصلی روایت می‌شود.

زدودن مرزهای زمانی و مکانی از دیگر موارد عدم قطعیت در رمان «دیلمزاد» است. این امر تمهیدی است که نویسنده از آن برای دورکردن رمان از حالت گزارشگری استفاده‌کرده‌است.

از نظر مکانی، وقایع رمان در سه محیط جداگانه اتّفاق می‌افتد و از شمال کشور تا مرکز و غرب آن را دربرمی‌گیرد. آمل، تهران و کردستان سه مکان مشخّصی است که در داستان به آن‌ها اشاره می‌شود. امّا نویسنده در کنار جهش‌های زمانی، از تغییرات و پرش‌های مکانی نیز برای افزودن بر عدم قطعیت داستان استفاده‌کرده‌است. حضور راوی، اویس، به‌طور همزمان در جزیره، اتاق و در ورودی غاری در کردستان خواننده را در تشخیص مکان روایت دچار تشکیک می‌کند:

«هیچ نمی‌دانم چطور این قدر تکّه‌تکّه و خالی شده‌ام. هرچه فکرمی‌کنم، یادم نمی‌آید بعدش چه شد؟ می‌دانم از روی نقشه، وارد یک جنگل شدیم و آن روستا را با آن اسم کُردی پر از «چ» و «ک» پیداکردیم، امّا بعدش چه؟ این حوادث در گذشته‌ای چنان دور اتّفاق افتاده‌اند که گاهی حس می‌کنم شاید برای کس دیگری باشند. شاید این حالات، از نشانه‌های دیار فراموشان باشد؛ همانجا که بناست اگر دوام بیاورم، مرا با خود ببری. ... صدای بلندِ سکوتِ جزیره، سرازیر می‌شود به اتاق، می‌خورد به در و دیوار و توی گوشم ونگ‌ونگ می‌کند. همه چیز یخ بسته مثل قبرستان. خوب نگاه می‌کنم. خودم را می‌بینم، آقای سلیمانی را، حاجی و میثم را و تو را که نشسته‌ای کنار ورودی غار، با لباس کُردی و سعی‌می‌کنی زیر نور مهتاب، توی دفترچهٔ خاطراتت چیزی بنویسی» (همان: ۲۰۱ ـ ۲۰۲).

افزون بر این در رمان به مکان‌های مبهمی چون «دیار فراموشان» و «جزیره» نیز اشاره می‌شود که مخاطب را دچار تردید می‌کند:

«این جنگل، این درخت‌ها، این جنازه‌ها و حتی من و تو و حاجی و ... مگر نه اینکه توی نقشه اثری از اینجا نبود؟ پس اینجا کجاست؟ ... تو خودت مطمئنّی که پس از دنیای فراموشان، عالم دیگری نیست؟ باورکن هست، و هیچ کدام از این عالم‌ها توی هیچ

نقشه‌ای وجود ندارد.» (همان: ۲۱۴)؛ «چند دقیقه بعد، جزیره‌ام آرام می‌شود و خلوت.» (همان: ۲۰۷).

آمیختن خیال و واقعیت

داستانی کردن واقعیت که با شگرد اتّصال کوتاه صورت می‌پذیرد، به عدم قطعیت و شک برانگیزی داستان دامن می‌زند؛ به‌طوری که خواننده مرز میان داستان و واقعیت را گم‌می‌کند. این امر با برقراری ارتباط بین دو جهان یعنی جهان داستانی و جهان خارج شکل‌می‌گیرد. اتّصال کوتاه موجب می‌شود جهان داستانی و جهان هستی‌شناختی که مؤلّف در مقام سازندهٔ جهان داستانی در آن جا دارد، با هم فروریزد (مک هیل، ۱۳۹۲: ۴۸۵) و مخاطب درمورد ماهیت هر دویِ این جهان‌ها به فکر فرورود. حضور نویسنده از جهان واقعی در جهان داستان، ارتباط شخصیّت‌های داستانی با نویسندهٔ خود، تحکّم به نویسنده، اظهار نظر دربارهٔ متن، حضور شخصیّت‌های واقعی در متن داستان و ... به آمیختگی خیال با واقعیت یا اتّصال کوتاه منجر می‌شود. لاج بر این باور است که برای ایجاد اتّصال کوتاه در متن، می‌توان از سه روش بهره برد: «درهم‌آمیزی وجوه متباین (وجه آشکار داستانی و وجه ظاهراً مبتنی بر واقعیّت) در یک متن واحد، مطرح‌کردن نویسنده و موضوع نویسندگی در متن و برملاکردن عرف‌های ادبی» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۷).

در رمان «دیلمزاد» حضور نویسنده از جهان واقعی در جهان داستان، باعث درهم‌آمیختگی خیال و واقعیت می‌شود. اویس هم راوی داستان و هم نویسندهٔ آن است و بارها در طی داستان به این موضوع اشاره می‌شود:

«با این تفاوت که هیچ نمی‌دانم تا کی می‌توانم دوام بیاورم و به این نوشتن، ادامه بدهم. نمی‌دانم عاقبت این رمان هزار جلدی به کجا می‌کشد. تنها چیزی که می‌دانم این است که باید درهای جزیره‌ام را به روی همه ببندم و فقط بنویسم.» (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۶۲)

گاهی حضور نویسنده در متن با اظهارنظر دربارهٔ برخی از شخصیت‌ها نمود پیداکرده و مرز عالم و خیال بدین وسیله درهم شکسته شده است:

«همهٔ این‌ها می‌توانست موبه‌مو، با اندک تفاوتی اتّفاق بیفتد، به شرط آنکه روایت ناصر را قبول کنیم.» (همان: ۱۳۹)

اویس (نویسنده ضمنی) از ناصر به‌عنوان راوی غیرقابل اعتماد یادمی‌کند. بیشترین ارتباط را نویسندهٔ ضمنی از جهان خارج، با شخصیت آسیف در جهان داستان دارد:

«من تصمیم خودمو گرفتم. فقط برای یه نفر می‌نویسم؛ فقط برای تو!» (همان: ۱۳)؛ «غیرت کن و پس از مردنم بیا تا این رمان هزار جلدی را بخوانی؛ رمانی هزار جلدی، تقدیم به ماهیان دریای خزر» (ص۸۶)

در کنار حضور نویسنده در متن، پرداختن به موضوع نویسندگی عامل دیگری است که باعث آمیختگی واقعیت و خیال با یکدیگر شده است:

«پس بهتر است که توی گوش‌هام پنبه بگذارم و فقط و فقط بنویسم.» (همان: ۱۲)؛ «هیچ نمی‌دانم چه کنم. نمی‌دانم چه بنویسم. نمی‌دانم ...» نمی‌دانم این‌ها را کی نوشته‌ام؛ گمانم یکی دو هفتهٔ پیش بود. ... همه چیز فراموشم شد.» (همان: ۱۹۵)

گفت‌وگو با شخصیّت‌های داستان و گفت‌وگوی شخصیّت‌های داستان با نویسنده دربارهٔ وقایع و عناصر داستان تمهید دیگری است که با استفاده از اتّصال کوتاه سبب ایجاد عدم قطعیت شده‌است:

«گفتی بگو و من به دنبال ابتدای داستانم می‌گشتم. آن را ماجرایی تمام شده می‌دانستم، غافل از اینکه تو آغازش بودی و من تازه اوّل راه. تازه باید قدم اوّل را برمی‌داشتم ...» (همان: ۱۴).

یارعلی، پسرک کُردی که کوملهها پدر و مادرش را کشته‌اند، دیگر شخصیت داستان است که با نویسنده در ارتباط و گفتگو است و حتّی قبل از اتمام داستان، بخش‌هایی از دست‌نوشته‌های نویسنده را مطالعه می‌کند:

«چند شب پیش، یارعلی آمد به دیدنم؛ آن کُردبچّه را می‌گویم. چند ورق از دست‌نوشته‌هام را خواند» (همان: ۱۲).

در «دیلمزاد» گاه داستانی‌کردن امر واقع چنان اتّفاق می‌افتد و ساحت واقعیت و تخیّل چنان با یکدیگر درمی‌آمیزد که جداکردن این دو از یکدیگر، دشوار می‌شود. درواقع نویسنده با این شیوه خواننده را دچار سردرگمی و عدم تعیّن می‌کند.

بی‌توجّهی به رابطهٔ علّی و معلولی در داستان

بی‌توجّهی به رابطهٔ علّت و معلولی در داستان عدم قطعیت و شک برانگیزی را موجب می‌شود؛ به‌طوری که خواننده پاسخ درخوری برای چراهایش نمی‌یابد و برداشتی قطعی از داستان نخواهد داشت. این مسئله ناشی از طرح و پیرنگ نامتعارف داستان‌های پست مدرن است. به قول فورستر (Forster)، «طرح داستان بر رابطهٔ علّت و معلولی تکیه‌دارد» (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸) در حالی که

داستان‌های پست مدرن فاقد طرحی مبتنی بر روابط علّت و معلول است. بی‌توجّهی به روابط علّت و معلولی سبب می‌شود تا خواننده در داستان برای چراهایی که در ذهنش هست، جواب‌های مناسبی نیابد و نتواند زیراهای منطقی ناشی از تفکّر برای چراهایش بیابد (ن. ک: براهنی، ۱۳۶۸: ۲۱۱).

«دیلمزاد» از طرح و پیرنگی اندام‌وار که مبتنی بر آغاز، میانه و پایان باشد، تبعیت نمی‌کند و فاقد گره‌افکنی و گره‌گشایی‌های معمول داستان‌های غیرمدرن و پست مدرن است. داستان از آغازی طبیعی به سمت فرجامی قطعی حرکت نمی‌کند و دربردارندهٔ رخدادهای متعددی است که خواننده برای آن‌ها دلیلی منطقی نمی‌یابد؛ همچون رهایی ناصر از دست ساواک پس از گرفتن ساک اعلامیه‌ها از آقا جلال با وجود اینکه مأموران ساواک به شدّت به او مظنون بودند (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۲۷)، فاش‌کردن راز سرراهی بودن بهرام توسط مریم خانم (همان: ۱۴۱)، مهارت‌های بی‌شمار آسیف و خصوصیات مافوق بشری وی (همان: ۱۹۷)، تحوّل ناگهانی مریم خانم پس از ترک کشور و نوشتن نامه به بهرام (همان: ۱۸۱)، تصادف بهرام و ناصر در راه انتقال به ساواک:

> «راه افتادید. چند لحظه بعد، سر یک پیچ، ماشینتان روی آسفالتِ خیس سُرخورد، یکی دوبار دور خودش چرخید و رفت ته درّه. ناصر دربارهٔ علّت این اتّفاق، توضیح بیشتری نداد.»(همان: ۱۴۲)

یا بازشدن دستان آسیف پس از دستگیری وی به‌عنوان جاسوس جنگلی‌ها در میان نیروهای بسیج: «تمام شب را با چشم‌های باز خوابیدم. نزدیک‌های صبح، هوا سرد شد. صدای آب می‌آمد. بیدار شدم و دیدم وضو می‌گیری. خوب یادم هست که طناب سالم بود و اثری از بریدگی نداشت و قبل از خواب، با یکی دو تا از بچّه‌ها دست و پات را بسته بدیم؛ بدجوری بسته بودیم...» (همان: ۸۶)

قراردادن رخدادهایی از این قبیل و بی‌توجّهی به رابطهٔ علّت و معلولی خواننده را هرچه بیشتر به سمت تردید، بی‌سرانجامی و شک‌زدگی هدایت می‌کند.

نتیجه‌گیری

در این جستار، رمان «دیلمزاد» به‌عنوان یکی از رمان‌های برگزیدهٔ ادبیّات دفاع مقدّس و نیز به‌عنوان رمانی که زیرساخت اصلی شکل‌گیری آن عدم قطعیت است، مورد بررسی قرار گرفت. محمّد رودگر در این رمان، با استفادهٔ عامدانه از وجوه افعالیِ دلالتگرِ عدم قطعیت، سازه‌های دستوری تردیدآفرین همچون قیود تردیدی، جملات پرسشی و افعال منفی توانسته است به بازنمایی عدم

قطعیت در سطح زبان بپردازد. لازم به ذکر است که فرایند عدم قطعیت در سطح زبان برجستگی ویژه‌ای دارد.

روایت غیرخطّی، بهره‌گیری از شیوهٔ داستان در داستان، به‌کارگیری راویان غیرقابل‌اعتماد موجبات عدم‌قطعیت در سطح روایت رمان را فراهم‌آورده‌است. رودگر با عدم قطعیت در بازنمایی هوّیت شخصیّت‌ها و نیز تکثّر هوّیتی، استحاله و تزلزل شخصیّت‌ها بر شدّت تعلیق‌آفرینی در داستان افزوده است. همچنین وی با بهره‌گیری از زوایای مختلف، پاره‌پاره‌کردن روایت و برهم‌زدن توالی خطّی داستان خواننده را در معرض روایتی متفاوت و متنوّع قرار داده‌است. پریشانی در عناصر زمان و مکان، آمیختن خیال و واقعیت، بی‌توجّهی به رابطهٔ علّت و معلولی سبب فرورفتن هرچه بیشتر داستان در هاله‌ای از تردید شده‌است.

منابع و مآخذ

کتاب‌ها

۱) ایدل، له اون، (۱۳۶۷)، *قصّهٔ روانشاختی نو*، ترجمهٔ ناهید سرمد، تهران: شباویز.

۲) براهنی، رضا، (۱۳۶۸)، *قصّه‌نویسی*، تهران: نیلوفر.

۳) بی‌نیاز، فتح‌الله، (۱۳۸۳)، *ادبیّات قصری در تار و پود تنهایی*، تهران: قصیده‌سرا.

۴) --------، (۱۳۹۲)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی؛ با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه در ایران*، تهران: افراز.

۵) چایلدز، پِتر، (۱۳۸۲)، *مدرنیسم*، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: ماهی.

۶) حسن، ایهاب، (۱۳۹۰)، «به سوی مفهوم پسامدرنیسم»، *مجموعه مقالات ادبیّات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقّادی)*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز، صص ۹۳ ـ ۱۱۵.

۷) رودگر، محمّد، (۱۳۹۶)، *دیلمزاد*، تهران: شهرستان ادب.

۸) شفیع‌نیا، مریم و شوهانی، علیرضا و جهانی، محمّدتقی، (۱۳۹۷)، «پایان قطعیت‌ها؛ بوطیقای عدم قطعیت در رمان پست مدرن هستی»، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، سال ۱۵، شمارهٔ ۶۱، صص ۷۵ ـ ۱۰۶.

۹) شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

۱۰) فتوحی، محمود، (۱۳۹۰)، *سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

۱۱) فورستر، ادوارد مورگان، (۱۳۸۴)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.

۱۲) گودرزی، محمّدرضا، (۱۳۹۰)، «چندصدایی یا تک‌صدایی در ادبیّاتِ داستانی ایرانیان در سال‌های پس از انقلاب اسلامی»، *مجموعه مقالات گفتگومندی در ادبیّات و هنر*، زیر نظر منیژه کنگرانی و بهمن نامور مطلق، تهران: سخن.صص ۵۹ -۷۲.

۱۳) مک کافری، لری، (۱۳۸۷)، *ادبیّات پسامدرن: ادبیّات داستانی پسامدرن*، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

۱۴) مک هیل، برایان، (۱۳۹۲)، *داستان پسامدرنیستی*، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: ققنوس.

۱۵) لاج، دیوید، (۱۳۸۶)، «رمان پست‌مدرنیستی»، *مجموعه مقالات نظریه‌های رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر، صص ۱۴۳ ـ ۲۰۰.

۱۶) یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا و منتشلو، معصومه، (۱۳۹۶)، «سهم علائم ویرایشی در داستان‌پردازی پسامدرن فارسی»، *ادب پژوهی*، شماره ۲۲، صص ۱۵۵– ۱۷۱.

نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحهٔ اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

فراخوانی شخصیت‌های *شاهنامه* به رمانِ *به هادس خوش آمدید*؛ کنشی در جهت تضعیف گفتمان دههٔ هشتاد

اعظم نیک‌خواه فاردقی[۱]، سمیرا بامشکی[۲]

[۱] دانش‌آموختهٔ دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول)

[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران

چکیده

رمان یکی از گونه‌های رایج ادبی معاصر است که می‌تواند پیوند مستقیمی با بافت سیاسی‌اجتماعی هر جامعه داشته باشد. به‌وجودآمدن زیرگونهٔ رمان اسطوره‌ای در دهه‌های اخیر، این پیوند را مستحکم‌تر کرده است؛ زیرا حماسه‌ها و اسطوره‌ها با قابلیت‌های فراوان خود، به‌خوبی می‌توانند نویسنده را در انعکاس بافت فرامتن و بیان موضع موافق یا مخالفش نسبت به آن، یاری رسانند. ازاین‌رو، رمان‌نویسان نیز آن‌ها را با رویکردهایی متفاوت و گاه متضاد نسبت به بافت فرامتن به کار می‌گیرند. در این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش هستیم که بلقیس سلیمانی به‌عنوان یکی از نویسندگان این نوع از رمان، چرا و چگونه شخصیت‌های *شاهنامه* را به رمان *به هادس خوش آمدید*، فراخوانده است؟ برای پاسخ به این پرسش، ابتدا به بررسی بافت سیاسی-اجتماعی زمان نگارش این رمان (دههٔ هشتاد شمسی) پرداخته‌ایم. سپس با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی و از منظر جامعه‌شناسی سیاسی، موضع موافق یا مخالف نویسنده را نسبت به بافت فرامتن خود روشن ساخته‌ایم. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سلیمانی با فراخوانی کنشگر فعال و هنجارشکن روادهٔ *شاهنامه* به رمان خود و منفعل‌کردن او دربرابر هنجارهای حاکم بر جامعهٔ مردسالار و نمایش پیامدهای منفی این نوع هنجارها برای رودابه به‌عنوان نمایندهٔ زنان، سعی دارد گفتمان مردسالاری را از طریق ایجاد تداعی تضاد میان کنش‌های رودابهٔ پیش‌متن و رودابهٔ بیش‌متن، بازنمایی و تضعیف کند.

کلیدواژه‌ها: شخصیت‌های *شاهنامه*، رودابه، *به هادس خوش آمدید*، گفتمان مردسالاری، تضعیف گفتمان.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۳/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۲۱

[1]E-mail: azam_nikkhah@yahoo.com
[2]E-mail: sbameshki@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: نیک‌خواه فاردقی، اعظم، بامشکی، سمیرا، (۱۴۰۱)، فراخوانی شخصیت‌های *شاهنامه* به رمانِ *به هادس خوش آمدید*؛ کنشی در جهت تضعیف گفتمان دههٔ هشتاد، زبان و ادب فارسی *(نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*.
DOI: 10.22034/PERLIT.2022.52123.3337

۱. مقدمه

۱-۱- طرح مسئله و روش پژوهش

رمان به‌عنوان یک نوع ادبی، ارتباط مستقیمی با بافت فرامتن دارد. به باور زرافا (۱۳۸۶)، رمان به‌طور مستقیم با چگونگی وضعیت ما در تاریخ و چگونگی حرکت آن وضعیت مرتبط است. از سوی دیگر در دهه‌های اخیر رمان‌نویسان به استفاده از حماسه‌ها و اسطوره‌ها در آثار خود گرایش پیدا کرده‌اند. آن‌ها از این طریق و با استفاده از کنش برجسته‌سازی یا به‌حاشیه‌رانی، موضع موافق یا مخالف خود را نسبت به بافت فرامتن نشان می‌دهند. سلطانی برجسته‌سازی و به‌حاشیه‌رانی را سازوکاری می‌داند که به‌واسطهٔ آن گفتمان‌ها سعی می‌کنند نقاط قوّت خود را برجسته سازند و نقاط ضعف خود را به حاشیه برند و برعکس؛ یعنی نقاط قوّت غیر یا دشمن را به حاشیه برانند و نقاط ضعف او را برجسته سازند. در هر صورت برجسته‌سازی و به‌حاشیه‌رانی سازوکاری برای تقویت خود و تضعیف غیر است و گفتمان‌ها بسته به شرایط و امکاناتی که در اختیار دارند از شیوه‌های مختلفی برای برجسته‌سازی خود و به‌حاشیه‌راندن غیر بهره می‌گیرند (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۱۳).

در دو دههٔ هفتاد و هشتاد شمسی، کشمکش میان گفتمان‌های مختلف سیاسی در کشور شدت می‌گیرد. هرکدام از این گفتمان‌ها با استفاده از مبانی فکری خود می‌کوشند از گفتمان رقیب سلب مشروعیت کنند و مبانی فکری خود را مشروع و برجسته سازند. در این دوره زن و جایگاه او نیز به یکی از موضوعاتی بدل می‌شود که گفتمان‌های مسلط بر سر آن اختلاف نظر دارند. به‌تبع این موضوع، برخی از رمان‌نویسان، آثاری با محوریت زن خلق می‌کنند و هرکدام از آن‌ها تحت تأثیر گفتمان‌های مسلط جامعه، با رویکردی متفاوت شخصیت‌های حماسی را به رمان خود فرامی‌خوانند؛ عده‌ای از این نویسندگان، کنشگران زن منفعل در *شاهنامه* را با ایجاد گشتارهایی به اثر خود می‌آورند و با برجسته‌سازی کنش‌های او به‌عنوان مادر و همسر، مبانی فکری گفتمان سنت‌گرا دربارهٔ زن را تقویت می‌کنند؛ مانند رمان *تهمینه* (۱۳۸۲) نوشتهٔ نادعلی همدانی. برخی دیگر نیز کنشگران زن منفعل *شاهنامه* را به کنشگرانی پویا تبدیل می‌کنند تا نقش و فعالیت اجتماعی زن را به‌مثابه یکی از مبانی فکری گفتمان اصلاحات برجسته سازند؛ مانند *قصهٔ تهمینه* (۱۳۸۲) نوشتهٔ محمد محمدعلی. در این میان عکس این نوع فراخوانی هم صادق است؛ به بیان دیگر، برخی از این نویسندگان با منفعل‌سازی کنشگران زن فعال *شاهنامه* و ایجاد گشتارهایی در کنش آن‌ها، سعی می‌کنند گفتمان مسلط جامعهٔ خود را به حاشیه برند و تضعیف کنند. بلقیس سلیمانی ازجمله نویسندگان این دستهٔ آخر است.

در این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش هستیم که: بلقیس سلیمانی در رمان *به هادس خوش آمدید* چرا و چگونه شخصیت‌های *شاهنامه* را فراخوانده است؟ برای پاسخ به این پرسش، ابتدا به بررسی بافت سیاسی-اجتماعی زمان نگارش رمان (دهۀ هشتاد شمسی) می‌پردازیم. سپس با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی و از منظر جامعه‌شناسی سیاسی، موضع موافق یا مخالف نویسنده را نسبت به بافت فرامتن خود روشن می‌سازیم. برای تحلیل و استخراج نمودار نیز از نسخۀ ۲۰۲۰ نرم‌افزار مکس کیودا استفاده می‌کنیم تا از این طریق موضع موافق یا مخالف نویسندۀ به هادس خوش آمدید را نسبت به بافت تولید متن نشان دهیم.

۱-۲- پیشینۀ پژوهش

پیش از پژوهش حاضر، برخی از پژوهشگران (زمانی و صاحبی، ۱۳۹۹؛ ناباکووا، ۱۳۹۸، زارع کهن و حیدری، ۱۳۹۷؛ عباسی و رشیدی، ۱۳۹۶؛ برهمند، ۱۳۹۵، حسن‌زاده دستجردی، ۱۳۹۵؛ خادمی کولایی، ۱۳۹۴؛ طباطبایی‌نژاد، ۱۳۹۴؛ قاسم زاده و همکاران، ۱۳۹۳؛ مونسان، ۱۳۹۲؛ مقدسی، ۱۳۹۱) به بررسی ابعاد مختلفی از رمان *به هادس خوش آمدید* پرداخته‌اند؛ ازجمله بررسی‌های بینامتنی و ژنتی، نقدهای روانکاوانه، تحلیل عناصر روایی، نقد براساس آرای جامعه‌شناسی گلدمن و لوکاچ که رویکرد این تحقیق با آن‌ها کاملاً متفاوت است. بنابراین در این قسمت بیشتر به بیان آن دسته از پژوهش‌های پیشین می‌پردازیم که با پژوهش حاضر ارتباط بیشتری دارند.

قاسم‌زاده (۱۳۹۲) در مقالۀ «تحلیل فرامتنی و کهن‌الگویی رمان *به هادس خوش آمدید* نوشتۀ بلقیس سلیمانی» این رمان را انتقادی به کم‌رنگ‌شدن نقش زنان در روایت‌های مردسالارانه می‌داند و معتقد است این کم‌رنگ‌شدن همانند کم‌رنگ‌شدن نقش الهه‌ها در اسطوره‌هاست. به باور او نویسنده در این رمان با درآمیختن روایت‌های اسطوره‌ای ایرانی مانند رستم و سهراب و رستم و اسفندیار و اسطورۀ یونانی «پرسفونه و هادس» کوشیده است با اعتراض به روند مردسالارانۀ روایت‌های اسطوره‌ای غرب و شرق، راه نجات جامعۀ انسانی را واسازی تقابل مرد/ زن و احیای حقوق زنان در جامعه معرفی کند. بازنمایی شخصیت رودابه در قالب کهن‌الگوی «یتیم» و تبدیل آن به «نابودگر» ناکام، گواه تناسب ساختاری متن و شخصیت با درون‌مایۀ اعتراضی رمان است. قاسم‌زادۀ در این مقاله با توجه به نظریۀ ترامتنیت ژنت، به بررسی فرامتنی این رمان با اسطوره می‌پردازد. او در این مقاله خاستگاه تبعیض و ستم نسبت به زنان را در جامعۀ مردسالار، بنیادهای اسطوره‌ای می‌داند. ذکر این نکته نیز لازم است که قاسم‌زاده و بزرگ بیگ‌دلی (۱۳۹۶)، محتوای این مقاله را با اندکی

تغییر در کتاب *رمان اسطوره‌ای؛ نقد و تحلیل جریان اسطوره‌گرایی در رمان فارسی* هم آورده‌اند.

حامد مهراد (۱۳۹۱) یکی دیگر از پژوهشگرانی است که در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود به بیان دلایل کاربرد اسطوره و تحول آن در رمان می‌پردازد؛ اما مهراد گرایش به مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را به‌عنوان یکی از دلایل اصلی تحول در اسطوره می‌آورد. او همچنین یکی از دیگر دلایل وجود اسطوره در رمان را مبارزه با گفتمان غالب سیاسی می‌داند؛ اما با اشاره‌ای گذرا به دورهٔ پهلوی، به‌سرعت از این موضوع بسیار مهم می‌گذرد؛ افزون بر این، مهراد به بررسی چهار رمان *سهراب کشان*، *سمفونی مردگان*، *سووشون*، *آینه‌های دردار* می‌پردازد و رمان *به هادس خوش آمدید* ازجمله رمان‌های موردمطالعه در پژوهش او نیست.

بیگدلی و قاسم‌زاده (۱۳۸۹) در مقالهٔ «عمده‌ترین جریان‌های رمان‌نویسی معاصر در انعکاس روایت‌های اسطوره‌ای» رمان‌های فارسی را در روی‌آوردن به روایت‌های اسطوره‌ای، به چهار دستهٔ رمانتی‌سیسم، رئالیسم جادویی و سوررئالیسم، مدرنیسم و پسامدرنیسم تقسیم می‌کنند و معتقدند بنابر دلایل مختلفی رمان‌های اسطوره‌ای تحت تأثیر یکی از این دسته‌های چهارگانه نوشته می‌شوند. بیگدلی و قاسم‌زاده برای هرکدام از این چهار عنوان، نمونه‌هایی از رمان‌های فارسی را معرفی می‌کنند که برای آشنایی با این نوع از رمان، بسیار راه‌گشاست؛ اما همان‌طور که از نام پژوهش پیداست، هدف اصلی نویسندگان آن بیشتر جریان‌شناسی روایت‌های اسطوره‌ای است.

بزرگ بیگدلی و همکاران (۱۳۸۹) در پژوهشی دیگر با عنوان «تحلیل بازتاب مضامین و روایت‌های اسطوره‌ای ایرانی در رمان‌های فارسی از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا ۱۳۸۷» به بررسی روایت‌های اسطوره‌ای در برخی رمان‌های این برههٔ زمانی می‌پردازند. نویسندگان در این مقاله بیشتر بر دلایل گرایش به اسطوره و برهه‌های زمانی اوج و فرود آن در این رمان‌ها تأکید دارند. آن‌ها پیروی گستردهٔ نویسندگان از جریان‌های مدرنیسم و پسامدرنیسم، تقویت و احیای جنبه‌های ملی و بازگشت به سرچشمه‌های بومی به جای تقلید از غرب را ازجمله دلایل گرایش نویسندگان دهه‌های هفتاد و هشتاد به حماسه و اسطوره می‌دانند.

تمایز پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین در این است که نگارندگان این مقاله دلیل اصلی گرایش رمان‌نویسان به اسطوره و همچنین حماسه را صرف تمایل آن‌ها به مدرنیسم و پست‌مدرنیسم نمی‌دانند؛ بلکه معتقدند ارتباطی مستقیم میان فراخوانی شخصیت‌های حماسی به رمان (ازجمله رمان *به هادس خوش آمدید* نوشتهٔ بلقیس سلیمانی، ۱۳۸۸) با برخی هنجارهای اجتماعی غالب در سال‌های

نگارش (یا نزدیک به نگارش) آن اثر وجود دارد؛ به‌بیان بهتر نگارندگان جستار حاضر با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی و همچنین، از طریق بررسی و تحلیل رمان مورد مطالعه و بافت فرامتن آن، در پی اثبات این مدعا هستند که نویسندهٔ *به هادس خوش آمدید*، شخصیت‌های *شاهنامه* را به این اثر خود فرامی‌خواند تا از این طریق موضع سیاسی و اجتماعی موافق یا مخالف خود را به‌مثابه‌ی کنشی اجتماعی نسبت به بافت فرامتن نشان دهد. این درحالی است که پژوهش‌های پیشین هیچ کدام از این منظر به بررسی رمان اشاره‌شده، نپرداخته‌اند.

۳- خلاصهٔ داستان

به هادس خوش آمدید داستان زندگی رودابه، دختر نازپروردهٔ یک خاندان صاحب‌نام کرمانی را روایت می‌کند. دختری که زمان انتخاب رشته با احسان، پسردایی‌اش که دل‌بستهٔ اوست، تبانی می‌کند و به جای انتخاب دانشگاه کرمان، دانشگاه تهران را در انتخاب‌رشته ثبت می‌کند. رودابه پس از قبولی در دانشگاه تهران، راهی شهر تهران می‌شود. دوران دانشجویی او هم‌زمان است با سال‌های جنگ. روزی خبر می‌دهند که قرار است منطقهٔ خوابگاه او بمباران شود. یوسف‌خان، دایی احسان تنها در تهران زندگی می‌کند و خانواده‌اش مقیم کانادا هستند. احسان رودابه را وادار می‌کند که برای حفظ جانش شب را در خانهٔ دایی او بگذراند. یوسف‌خان که در گذشته دلباختهٔ زلیخا، عمهٔ رودابه بوده، با وجود شباهت زیاد میان زلیخا و رودابه، دل از کف داده، با ضربه‌ای بر سر رودابه او را بیهوش می‌کند و به او تجاوز می‌کند. رودابه در حالت بهت و حیرت، نیمه‌هوشیار از دست او فرار و ناگهان با ماشینی تصادف می‌کند. رودابه پس از تصادف مدتی ارتباطش را با همهٔ خانواده قطع می‌کند و شب و روزش را با کابوس می‌گذراند. او که احسان را در این موضوع مقصر می‌داند، نامزدی‌اش را با او به هم می‌زند. او بارها و بارها نقشهٔ انتقام و قتل یوسف‌خان را می‌کشد و سرانجام با خریدن چاقویی به در خانهٔ او می‌رود؛ اما متوجه می‌شود یوسف‌خان برای همیشه به کانادا رفته است. ناکامی در انتقام باعث می‌شود رودابه خود را فردی ضعیف و ناتوان ببیند. او با دوستانش به مناطق جنگی می‌رود. درنهایت شوهرخواهرش منوچهرخان که حامل خبری برای رودابه است، او را به خانه برمی‌گرداند. او پس از بازگشت متوجه شهادت احسان می‌شود. پس از آن او سعی می‌کند فقط درس بخواند تا اینکه پدرش بیمار می‌شود و پزشکان از او قطع امید می‌کنند. در این میان پروین خانم، همسر اسفندریارخان (پسرعموی پدرش) رودابه را برای پسرش سیاوش که قبلاً با دختری انگلیسی ازدواج کرده و فاصلهٔ سنی زیادی با او دارد، خواستگاری می‌کند. رودابه به امید اینکه از

طریق سیاوش بتواند پدرش را برای درمان به خارج از کشور ببرد، ازدواج با سیاوش را می‌پذیرد و با کمک دوستش سعی می‌کند عمل ترمیم را انجام دهد؛ اما زمانی که پزشک او را از این موضوع ناامید می‌کند، رودابه تنها راه رهایی از این کابوس را در پایان‌دادن به زندگی خود می‌داند و خودکشی می‌کند.

۴- فراخوانی رودابه؛ کنشی در جهت بازنمایی و تضعیف گفتمان سنت‌گرایانهٔ مردسالاری

به هادس خوش آمدید نوشتهٔ بلقیس سلیمانی در سال ۱۳۸۸ چاپ می‌شود. پیش از این (۱۳۸۴-۱۳۷۶) در دولت اصلاحات، اصلاح‌طلبان بر نقش اجتماعی، سیاسی و علمی زنان در جامعه تأکید می‌کردند (*مجلهٔ زنان*، ۱۳۷۶: ۳۳-۳۴ به نقل از سرمدی، ۱۳۹۷: ۱۰۱)، درحالی‌که سال‌های نگارش رمان *به هادس خوش آمدید*، سال‌هایی است که گفتمان سنت در اولین اقدام خود مرتبط با مسائل زنان، نام مرکز امور مشارکت زنان ریاست‌جمهوری را به مرکز امور زن و خانواده تغییر می‌دهد و توجه به جایگاه محوری خانواده به‌عنوان کانون مهر و عاطفه و پرورش انسان متعالی و عنصر اصلی در بقای سلامت و اخلاق در جامعه را از مهم‌ترین برنامه‌های این مرکز اعلام می‌کند. همچنین، برخی در این گفتمان، معتبرترین و مقدس‌ترین مشاغل را خانه‌داری می‌دانند (نظرزاده و افخمی، ۱۳۹۳).

سلیمانی ازجمله نویسندگانی است که به تأثیر از رویدادهای سیاسی-اجتماعی روزگار خود، وارد عرصهٔ نویسندگی می‌شود. او همواره دغدغهٔ دموکراسی و دفاع از حقوق زنان را دارد. به باور او مناسبات اجتماعی، سیاسی و ... ساختهٔ دست مردان است و زنان زمانی که خارج از این چهارچوب حرکت می‌کنند، با مشکل مواجه می‌شوند. او در رمان‌هایش از این نوع زنان و مشکلاتشان سخن می‌گوید (سلیمانی، ۱۳۹۷). در *به هادس خوش آمدید* نیز ردّ پای بافت سیاسی-اجتماعی تولید رمان را به‌خوبی می‌توان مشاهده است. کنشگران و شخصیت‌های این داستان صرفاً نام خود را از شخصیت‌های *شاهنامه* گرفته‌اند؛ اما کنش‌های آن‌ها کاملاً گشتاریافته است. قاسم‌زاده و بزرگ بیگدلی (۱۳۹۶) این رمان را با توجه به وجود اسامی *شاهنامه*‌ای مانند رودابه، سیاوش، اسفندیارخان، منوچهرخان، تهمینه، فرانک و ... همچنین نام اسطوره‌ای هادس در شمار رمان‌های اسطوره‌ای آورده‌اند.

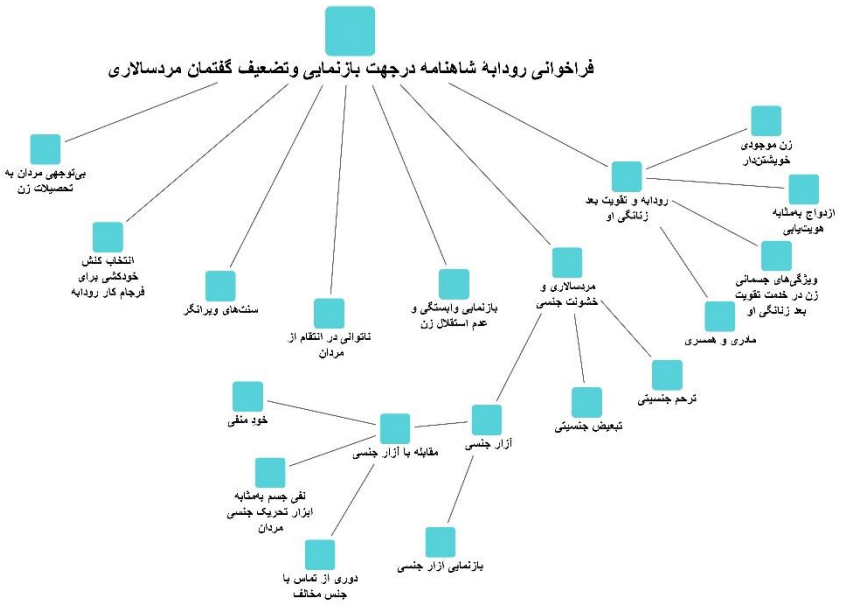
نکته‌ای که در این رمان وجود دارد، گزینش آگاهانهٔ سلیمانی در انتخاب کنشگر اصلی داستان است که بی‌ارتباط با بافت فرامتن نیست. سلیمانی به تأثیر از بافت تولید متن، تصمیم می‌گیرد در این

دوره چالش‌های موجود را بر سر راه دختری دانشجو بازنمایی کند که در جامعه‌ای مردسالار زندگی می‌کند. او برای این کار شخصیتی عادی را به رمانش فرانمی‌خواند، حتی از وجود آن دسته از زنان *شاهنامه* که صرفاً مادر یا همسر هستند هم به‌عنوان کنشگر اصلی داستانش یاری نمی‌گیرد؛ بلکه عامدانه و آگاهانه به سراغ روداوبهٔ *شاهنامه* می‌رود؛ شخصیتی هنجارشکن که در رسیدن به اهدافش هراندازه هم محال به نظر برسد، از هیچ تلاشی بازنمی‌ایستد تا درنهایت محال را ممکن می‌کند.

چنان دید دخترش را در نهان　　کجا نشنود پند کس در جهان

(فردوسی، ۱۳۹۴، ج ۱: ۱۲۵)

نویسنده در این رمان به بازنمایی جامعه‌ای می‌پردازد که مصادیق مختلف یک جامعهٔ مردسالار در آن وجود دارد. او در این رمان تصمیم می‌گیرد با فراخوانی رودابه و مواجههٔ او با مسائل و مشکلات موجود، از طریق گشتار کنش‌های رودابهٔ پیش‌متن و همچنین تداعی پیوستهٔ او برای مخاطب، گفتمان مردسالاری را تضعیف کند.



شکل ۱- فراخوانی رودابهٔ *شاهنامه* به رمان *به هادس خوش آمدید*

در جهت بازنمایی و تضعیف گفتمان مردسالاری بافت فرامتن (دههٔ هشتاد شمسی)

۴-۱- رودابه و تقویت بعد زنانگی او

۴-۱-۱- زن به‌مثابه‌ی خانه‌دار، مادر و همسر

تلقی قانون اساسی از زن بیشتر در چهارچوب نقش مادری و رسالت تربیت فرزندان است و عقیده دارد زن با گرم‌نگه‌داشتن فضای خانواده و پرورش فرزندان دوشادوش مرد حرکت می‌کند. در مقدمهٔ قانون اساسی با عنوان زن در قانون اساسی، از فعالیت‌های مدنی، سیاسی و اجتماعی زن صریح سخن گفته نشده و بیشتر بر همان رسالت سنتی زن مسلمان در چهارچوب خانواده و تکالیف مادری تأکید شده است (شاکری خوئی و کامران آذر، ۱۳۹۶: ۸)؛ افزون بر این، تغییر نام مرکز امور مشارکت زنان ریاست‌جمهوری به مرکز امور زن و خانواده در دههٔ هشتاد، توجه این گفتمان را نیز به جایگاه همسری و مادری زن بیش از دیگر نقش‌های او نشان می‌دهد. از خانه‌داری نیز در این گفتمان به‌عنوان مقدس‌ترین شغل یاد می‌شود (سرمدی، ۱۳۹۷). ابوت و والاس معتقدند این موضوع را که نقش‌هایی مانند نظافت، دوخت و دوز، ظرف‌شستن، لباس‌شستن و ... به‌طور طبیعی به زنان تعلق دارد، باید زیر سوال برد. همچنین به باور آن‌ها، جوامع مردسالار، مادری را نقشی طبیعی و مطلوب برای زنان جلوه می‌دهند. به این ترتیب، فرض‌های مربوط به نقش‌های طبیعی زنان، فعالیت‌های آن‌ها را هم در حوزهٔ خانواده و هم آموزش و کار سامان می‌دهد. آن‌ها عقیده دارند که این جوامع دختران را برای مادری آموزش می‌دهند و زنان را به دلیل نقش مادری‌شان، تیمارداران طبیعی می‌دانند (ابوت و والاس، ۱۳۸۱: ۱۸۵).

در داستان *به هادس خوش آمدید* نیز تأکید بر نقش‌های اولیهٔ زن؛ یعنی همسری، خانه‌داری و مادری را به‌عنوان وظایف طبیعی او می‌بینیم. در این داستان، یوسف خان زیبایی رودابه را همراه با کدبانوبودن او کانونی می‌کند. اسفندیارخان نیز که رودابهٔ ضعیف و مریض را می‌بیند و می‌خواهد حال او را از مادرش جویا شود، به جای به‌کاربردن نام رودابه، او را مادرِ پهلوان خطاب می‌کند. درواقع، رودابه زمانی که از طرف شخصیت‌های مرد داستان کانونی می‌شود، بر بعد زنانگی او به‌عنوان زنی کدبانو یا مادرِ پهلوان تأکید می‌شود. این در حالی است که خودداری و کراهت او در انجام امور خانه، نشان می‌دهد که نظر او با نظر شخصیت‌های مرد داستان یکسان نیست و او در تلاش است تا با کنش‌های مختلف انزجار خود را نسبت به این وظیفهٔ طبیعی‌شده و تحمیل‌شده نشان دهد.

- **خانه‌داری؛ نفی و انکار**

- «حقا که دختر شیخ‌خانی هستی، خوشگل، متشخص و کدبانو» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۸).
- «به آشپزخانه رفت. دست‌هایش را توی ظرفشویی شست و انبوه ظرف‌های نشستهٔ داخل ظرفشویی

را نادیده گرفت. معنی نداشت حالا که از شلخته‌بازار خوابگاه گریخته بود، غم و غصهٔ خانهٔ شلخته و به‌هم‌ریختهٔ یک مرد مجرد چهل‌وهفت‌ساله را بخورد» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۱).

- «در تمام مدت رودابه با میل مهارنشدنی‌اش برای نظم‌دادن به میز کلنجار رفت و کم مانده بود بلند بگوید: به من چه! من فقط یک امشب را اینجا مهمانم» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۳).

- **تأکید بر نقش مادری**

«چی شده خانم رعنا، مادر پهلوان ما مشکلی داره، ها بابا چی شده؟» (سلیمانی، ۱۳۹۳: ۴۱).

۴-۱-۲- ویژگی‌های جسمانی زن در خدمت تقویت بعد زنانگی

در فرهنگ مردسالار، مردان زنان را مایملک جنسی خود می‌دانند. این مفهوم در جوامع سنتی نفوذ عمیقی دارد و بیشتر حول جنبه‌های جنسی بدن زن می‌چرخد. به همین دلیل در این جوامع تجاوز همان تعرض به ناموس است. از این نظرگاه، تعرض به ناموس تنها آسیب به یک زن به‌عنوان یک انسان نیست؛ بلکه درحقیقت تحقیر مرد به‌عنوان پاسدار ناموس است. بنابراین فرد یا خانواده‌ای که به ناموسش تعرض شده باشد، چون نتوانسته از ناموس خود محافظت کند، سرافکنده می‌شود. در چنین شرایطی با وقوع تجاوز جنسی لکهٔ ننگی بر دامن خانوادهٔ شخص قربانی می‌افتد. از این رو در اولین قدم، فرد قربانی به دلیل لکه‌دارکردن حیثیت خانواده سرزنش می‌شود (زراعت‌پیشه و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۶۴).

در *به هادس خوش آمدید*، رودابه نه‌تنها مالکیتی نسبت به جسم خود ندارد و جسم خودش را مایملک نامزد ازدست‌رفته‌اش و همچنین عامل سرافکندگی خانواده‌اش می‌داند؛ بلکه عرف و سنت حاکم بر جامعهٔ او نیز این اختیار را نسبت به جسم او دارد. زمانی که رودابه موهایش را کوتاه می‌کند، خانم پروین او را به‌شدت سرزنش می‌کند و این عمل رودابه را به‌نوعی آبروریزی او اعلام می‌کند؛ چون بریدن مو را مخصوص زنان بی‌آبرو و بی‌حیثیت می‌داند. همچنین، رودابه بعد از مرگ احسان جسم خود را بارها و بارها به طرق مختلف مجازات می‌کند؛ چون معتقد است جسمش آن‌گونه که باید به نامزدش خدمت نکرده است. نکتهٔ دیگر اینکه از نظر او و جامعهٔ او نجابت یک دختر در دوشیزگی اوست و دختر با این امتیاز جسمی درحقیقت سبب سربلندی خانواده و همسرش می‌شود. بنابراین رودابه که قربانی یک تجاوز است، همواره خود را به سبب نداشتن این شرط جسمی، باعث سرافکندگی خانوده‌اش می‌داند.

خانم پروین با دیدن موهای کوتاه رودابه، لطفعلی خان را فراموش کرد و رودابه را چنان با چوب شماتت نواخت که خانم رعنا بدون اینکه به روی خودش بیاورد، ناراحت شد ... (خانم پروین): موی

زن عزیز من زینت زنه، قدیمیا برای اینکه زنی رو بی‌حیثیت کنند، موهاش رو می‌بریدن. زن بی‌مو یعنی زن بی‌آبرو (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۵۴).

«رودابه در واکاوی رابطه‌اش با احسان به دشمنی با جسمش رسید. جسم او نه تنها هیچ خدمتی به احسان نکرده بود که مدام او را پس زده بود» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۴۷).

رودابه به انگشت‌های باریکش که بدون نوازش سرانگشت‌های احسان همچنان زیبا مانده بود، امر کرد بدون دستکش ظرف بشویند و کرم به خود نبینند و سخت کار کنند. به‌عمد خود را به نور مستقیم آفتاب می‌سپرد تا آن پوست گلبهی که به احسان فخر فروخته بود، بسوزد، لک و چروک شود و از ریخت بیفتد. موهایش را شانه نمی‌زد و وقتی می‌زد، گلولهٔ کنده‌شدهٔ موهای کرکش را با لذت نگاه می‌کرد ... لب‌های داغمه‌بسته‌اش حسی از یک جور سخت‌گیری مرتاض‌مآبانه در جانش می‌ریخت ... همین میل به زجرکشیدن و نمایش آن بود که او را وادار کرد در حضور تینا، وقتی تهمینه به آرایشگاه رفته بود و منوچهرخان سر کار بود، قیچی را بردارد، اول نوک موهایش را قیچی کند، بعد موهایش را از کمر بزند و دسته‌ای از آن‌ها را به تینای وحشت‌زده بدهد، بعد موهایش را گرد بزند ... بعد دسته‌ای از موهای جلوش را قیچی کند تا برای خودش مثل چوپان‌ها فکل درست کند. بعد یک جاده وسط سرش درست کند پر از دست‌انداز ... و آخر سر پشت به آینه شروع کند به قیچی‌کردن موهایش (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۴۸).

رودابه فهمید که افتخار خانم پروین به‌عنوان یک دختر شهری این بوده و هست که به‌رغم مراسم عروسی که در شهر گرفته بودند، در شب زفافش در ابراهیم‌آباد دستمال دخترانگی‌اش دست به دست میان شیخ‌خانی‌ها گردانده شده و دهن زن‌های پرگوی شیخ‌خانی را که تنها دخترهای فامیل خودشان را پاک و نجیب می‌دانستند، بسته و جناب سرهنگ را که آن زمان جناب سروان بوده، سربلند کرده است (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۹۳).

رودابه قبل از این ماجرا خودش را زن بیوه‌ای می‌دانست که به یک مرد بیوه شوهر می‌کند. حتی جایی در پس‌وپشت ذهنش یکی از دلایل پذیرش سیاوش را دخترنبودنش می‌دانست ... (رودابه) فکر می‌کرد خانم پروین به این خاطر از آرزویش برای دیدن حجلهٔ عروسی پسرانش حرف زده تا هشدار بدهد با او همان معامله‌ای را می‌کند که حدود چهل پنجاه سال پیش شیخ‌خانی‌ها با خودش کرده‌اند (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۹۳).

- «(رودابه) از دختری حرف زد که تقدیر او را بی‌حیثیت کرده و اکنون در آستانهٔ ازدواجی

حساس قرار گرفته و سرنوشت او و خانواده و تبارش در گرو سالم‌بودن اوست» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۹۴).

۴-۱-۳- زن موجودی خویشتن‌دار

در منشوری که با عنوان *حقوق و مسئولیت‌های زنان* توسط شورای فرهنگی‌اجتماعی زنان تهیه و در سال ۱۳۸۵ توسط مجلس تصویب می‌شود و به‌صورت قانون درمی‌آید، تأکید می‌شود که دختران و پسران جوان تا قبل از ازدواج از آلودگی‌های اخلاقی و گناهان بپرهیزند. همچنین بر مسئولیت خویشتن‌داری دختران تا آستانهٔ ازدواج برای داشتن یک زندگی موفق در آینده تأکید می شود (آیت‌اللهی، ۱۳۹۱: ۶۱)؛ به‌عبارتی این منشور، داشتن یک زندگی موفق در آینده را برای دختران، خویشتن‌داری آن‌ها قبل از ازدواج می‌داند. کرمی قهی و خزائی نیز معتقدند گفتمان سنت در نخستین سازوکار گفتمانی خود، میل به خودنمایی در زنان را میلی «ذاتی» و زنان را موجوداتی «ذاتاً متمایل به جلب توجه دیگران» بازنمایی می‌کند که این میل زنان از طریق دو نوع سازوکار کنترل‌کنندهٔ درونی و بیرونی؛ یعنی میل زنان به حیا و خودنگهداری و غیرت‌ورزی مردانه و میل به حفظ حریم خانوادگی کنترل می‌شود. به این ترتیب، با ساخت واژهٔ زنان حیامند و زن خودنگه‌دار، زنان موجوداتی خودکنترل‌کننده بازنمایی می‌شوند (کرمی قهی و خزائی، ۱۳۹۸). این خویشتن‌داری و خودکنترلی را در رودابه نیز می‌بینیم:

> حس کرد از همین لحظه دیگر رودابه شیخ خانی دختر لطفعلی خان نوهٔ حاج شیرف خان ابراهیم‌آبادی نیست، او زنی است که می‌تواند بدکاره، فاسق و جانی باشد. همین حس او را واداشت در جلو را باز کند و کنار راننده بنشیند. ... رودابه همینی که روی صندلی نشست، پشیمان شد و هنوز تاکسی راه نیفتاده، در را باز کرد و پیاده شد ... در عقب را باز کرد و روی صندلی عقب نشست (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۸۳).

۴-۱-۴- ازدواج به‌مثابه هویت‌یابی

رودابه به‌رغم اینکه دانشجو است، همهٔ هویتش در این رمان وابسته به پدرش است و معمولا در بیشتر قسمت‌های داستان با عنوان «دختر لطفعلی خان» خطاب می‌شود. زمانی هم که تصمیم می‌گیرد با سیاوش ازدواج کند، هویت و عنوان‌های جدیدی به دست می‌آورد. درواقع او بدون وجود پدر یا همسر، هویتی مستقل ندارد.

- «چطوری عروس جناب سرهنگ» (سلیمانی، ۱۳۹۳:۱۷۵).
- «خانم پروین با نشان‌دادن صندوقچهٔ طلا و جواهراتش، سینه‌ریز مادر جناب سرهنگ را که

موقع عروسی به گردنش انداخته بود، به گردن رودابه امتحان کرد و قول داد آن را سر سفرهٔ عقد به گردن او بیندازد» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۹۲).

۴-۲- مردسالاری و خشونت جنسی

۴-۲-۱- آزار جنسی

خشونت شامل هرگونه اعمال، رفتار یا گفتاری است که مایهٔ ناخشنودی دیگران شود. اسحاقی (۱۳۸۱) خشونت جنسی و آزار جنسی را از جنبه‌های مختلفی تقسیم‌بندی می‌کند که یکی از آن‌ها «خشونت جنسی رفتاری» است؛ یعنی هر نوع توجه نشان دادن به بدن زن، نگاه شهوت‌آلود و آزاردهنده، تماس بدنی، تظاهر به انجام اعمال جنسی در حضور زن و ... . او شدیدترین نوع خشونت جنسی را تجاوز و زنای به عنف می‌داند.

به باور ابوت و والاس، در جوامع مردسالار بدن زن همواره به‌عنوان تداعی‌گر رابطهٔ جنسی کانونی می‌شود. همچنین در این نظرگاه زنان از نظر جنسی افرادی منفعل و درمقابل، مردان افرادی متجاوز و اسیر شهوتی غیرقابل کنترل هستند. بنابراین سوءاستفادهٔ جنسی از زنان به این دلیل است که مردان دارای میل جنسی غیرقابل کنترل و زنان هم قربانیان این موضوع هستند (ابوت و والاس، ۱۳۸۱: ۱۸۸). به باور کرمی قهی و خزائی نیز گفتمان اصولگرا سه تاکتیک را در برساخت گفتمان زنانگی به کار می‌گیرد: محرک‌خواندن بدن زن، به رسمیت‌نشناختن میل جنسی زنانه و قداست خانواده و زن در مقام مادر و همسر. به نظر آن‌ها این گفتمان نخستین تاکتیک گفتمانی؛ یعنی محرک‌خواندن بدن زنانه را از طریق تجزیهٔ بدن زنانه به اجزایی چون صدا، شیوهٔ سخن‌گفتن، نوع راه‌رفتن و نوع نگاه‌کردن بازنمایی و با برساخت ابژهٔ «زن تهییج‌کننده» با هدف اعمال قدرت بر بدن زنانه، برای هریک از این اجزا، بایدها و نبایدهایی در قالب «حفظ نگاه، پرهیز از اختلاط بی‌مورد، پرهیز از خلوت‌نشینی و خوش‌صحبتی با جنس مخالف و رفتارهای عشوه‌گرانه توصیه می‌کند (کرمی قهی و خزائی، ۱۳۹۸: ۲۴۹). در این قسمت مصادیق مختلف خشونت و آزار جنسی را نسبت به رودابه به‌عنوان یک قربانی جنسی می‌بینیم:

۴-۲-۱-۱- بازنمایی آزار جنسی

موریش اشتراوس از متغیرهایی سخن می‌گوید که در جوامع دارای تبعیض جنسی، به افزایش خشونت کمک می‌کند. دفاع جامعه از اقتدار مردانه، حاکمیت نقش خانه‌داری زنان در جامعه، تصویر از خود منفی زنان، قرارگرفتن زنان تحت مالکیت مردان ازجمله این متغیرهاست (به نقل از اعزازی، ۱۳۸۳: ۷۰). در *به هادس خوش آمدید*، رودابه بارها و بارها به روش‌های مختلف مورد آزار

جنسی یوسف خان قرار می‌گیرد.

- یوسف‌خان متعجب و خندان در را به رویش باز کرد، دستش را دراز کرد و رودابه برای اولین بار به او دست داد» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۹).

- «مهندس برگشت، صورتش را نزدیک صورت رودابه برد و آهسته گفت: ای ناقلا! رودابه خودش را پس کشید.

- «وقتی از حمام بیرون آمد، مهندس برایش سوت کشید: بنازم قدرت خدا را، فقط یک دختر از طایفهٔ شیخ‌خانی برای بدبخت‌کردن کل مردهای تهران کافیه» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۰).

> رودابه چهرهٔ برافروختهٔ او را به یاد آورد و دست‌هایی که در جامه‌اش مثل مار لغزیده بودند و دهانی که از آن نام زلیخا با عشق و نفرت بیرون می‌آمد ... بعد از آن فقط دست مهندس را دیده بود که با گلدان بلور نیلوفر بر سرش کوبیده شده بود (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۲۱).

۴-۲-۱-۲- مقابله با آزار جنسی

۴-۲-۱-۲-۱- دوری از تماس با جنس مخالف

منشور مربوط به حقوق و مسئولیت‌های زنان یکی از مسئولیت‌هایی که برای زنان ذکر می‌کند، وظیفهٔ آن‌ها در محافظت از جسمشان در برابر هرگونه تعرض است (آیت‌اللهی، ۱۳۹۱: ۱۵)؛ اما رودابه به‌عنوان یک زن ضعیف‌تر از آن بازنمایی می‌شود که بتواند در مقابل این آزارهای مردسالارانه بایستد و قربانی نشود. تلاش‌های او در این رمان در جهت مقابله با آزارهای جنسی اندک، بی‌فرجام و کاملاً منفعلانه است. تنها کنشی که ما از رودابه در مقابل آزارهای جنسی و رفتاری یوسف خان می‌بینیم، زمانی است که او راضی نمی‌شود در یک بشقاب با یوسف خان غذا بخورد؛ زیرا دوست ندارد حین غذاخوردن دستش با دست یوسف خان برخورد کند.

- «رودابه به جای جواب، از داخل کابینت دو بشقاب ته‌گود برداشت. دوست نداشت دستش موقع لقمه‌برداشتن به دست کسی بخورد» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۸).

۴-۲-۱-۲-۲- نفی جسم به‌مثابه ابزار تحریک جنسی مردان

همان‌گونه که گفتمان سنت بدن زن را به‌مثابه ابزاری محرک و تهییج‌کننده بازنمایی می‌کند که به‌تبع آن باید و نبایدهایی برای زن تعیین می‌شود (کرمی قهی و خزائی، ۱۳۹۸: ۲۴۹)، رودابه نیز این محرکهٔ جنسی و عامل تحریک مردان را مجازات می‌کند و بر آن چنگ می‌اندازد و آن را زخمی می‌کند. او سعی می‌کند با کم‌خوردن و کم‌خوابیدن و حمام‌نکردن بدنش را عذاب بدهد؛ چون بدن

زنانه‌اش را مسبب تمام مشکلاتش می‌داند.

> برای اولین بار حضور یک رودابهٔ پر از غضب و نفرت را درک کرد. هیچ تلاشی برای کنترل این دختر انباشته از نفرت نکرد، به جای آن بدنش را خراشید و اجازه داد آن رودابهٔ خشمگین بر پیکرش چنگ بیندازد و آن را زخمی، تنبیه و تطهیر کند (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۳۲).

- «رودابه بعد از آن ناکامی حالا با خودش دشمن شده بود. کم غذا می‌خورد و کم می‌خوابید. حمام برایش عذاب الیم بود. به لباس‌پوشیدنش اهمیت نمی‌داد» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۸۷).

۴-۲-۱-۲-۳- خودِ منفی زن

رودابه پس از تجاوز به جای سرزنش کنشگر متجاوز مرد، خود را به‌عنوان عامل کنترل‌کننده سرزنش می‌کند؛ چون نتوانسته حیامند و خودنگهدار باشد. درواقع رودابه به‌طور کامل تحت تأثیر همان تصور مردسالارانه و وجود کنترل‌کننده برای زن است. از سوی دیگر او نیز همچون این تصور، بدنش را متعلق به خودش نمی‌داند و آن را مایملک دیگران می‌داند. به این ترتیب چون نتوانسته از این مایملک دیگران به‌خوبی مراقبت و محافظت کند، خود را سرزنش می‌کند و مایهٔ ننگ خانواده‌اش می‌داند. او به جای انتقام از متجاوز، بدن خود را مجازات می‌کند که زمینه‌ساز این تجاوز بوده است.

- چه‌طور یک دختر بیست‌سالهٔ دانشجو نمی‌تواند بفهمد یک مرد یک مرد است حتی اگر تو دایی صدایش کنی، حتی اگر خویشاوند باشد، حتی اگر بداند تو به خواهرزاده‌اش تعلق داری» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۵۱).

> چرا فکر نکرده بود ممکن است یوسف خان او را در هیبت زلیخا ببیند و اصلاً چرا فکر نکرده بود ممکن است یوسف خان تقاص گذشته و آن حقارت سهمگین جوانی را از او بگیرد؟ پس عقل و ذکاوتش چه شده بود؟ چرا به خانهٔ مردی رفته بود که زنش او را ترک کرده بود. چرا ساده‌دلانه و ساده‌لوحانه فکر کرده بود او جای پدرش است؟ (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۵۱).

> به خودش سیلی می‌زد، نه در آینه، نه در جایی دور از چشم خانه، در وجودش، در خویشتن خودش. متهم و شاکی، وکیل و قاضی و مأمور اجرای حکم، همه و همه یکی بودند. هر یک نقش خود را نه به‌ترتیب که به‌اقتضای جسارتشان انجام می‌دادند (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۵۱).

اگر قرار است کسی در این میانه محاکمه و مجازات بشود، خود خودش است. دختری که موقعیت‌ها را درک و فهم نمی‌کند و آن‌قدر درایت ندارد که خودش برای خودش تصمیم بگیرد ... جرئت رویایی با خودش را نداشته و ندارد (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۵۱).

۴-۲-۲- ترحم جنسی

در این رمان زن موجودی ضعیف و قابل ترحم بازنمایی می‌شود. وجود این ترحم نسبت به زن نیز به‌خوبی ضعف و ناتوانی او و غلبهٔ مردسالاری را نشان می‌دهد. نگاه یوسف خان به رودابه و حتی زلیخا، عمهٔ او نگاهی کاملاً ترحم‌آمیز است؛ اما رودابهٔ ترحم‌برانگیز آن را می‌پذیرد و در مقابل کنش‌های یوسف خان سکوت و انفعال را برمی‌گزینند.

- «بخور دختر لطفعلی‌خان، بخور دانشجوی بدبخت، بخور جون بگیری» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۶).

- «رودابه دلش می‌خواست بگوید عمه زلیخا خوشبخت است. خوشبخت‌تر از همهٔ زن‌های شیخ‌خانی؛ ولی حالت صورت و چشم‌های مهندس او را منصرف کرد» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۵).

۴-۲-۳- تبعیض جنسیتی

یکی از حقوقی که منشور حقوق و مسئولیت‌های زنان بر آن تأکید می‌کند، استفادهٔ زن از حقوق خانوادگی بدون تبعیض میان دختر و پسر است (آیت‌اللهی، ۱۳۹۱: ۱۴). این در حالی است که یکی از دغدغه‌های کنشگر اصلی داستان همواره این است که به جای پسر، دختر به دنیا آمده و پدر و مادرش را ناامید کرده، همچنین کنش دیگر شخصیت‌ها نیز نسبت به او وجود این حقیقت را نشان می‌دهد.

- «آن روز صبح به برادر نداشته‌ای فکر کرده بود که پدرش هرگز از آن حرف نمی‌زد؛ اما همه می‌دانستند حسرتش را به دل دارد» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۲۴).

رودابه پس از هر سقوط، کسی را به درون خندق روحش می‌کشاند تا با دشمنی و مبارزه با او به لحظات اکنونش معنا بدهد. مادرش اولین کسی بود که به درون این حفره کشیده می‌شد. خانم رعنا عمهٔ احسان است، خواهر دایی برزو، مادر چهار دختر، زنی که دخترزاست و نتوانسته بود برای لطفعلی خان پسر بیاورد (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۴۹).

- «آیا معنای کلام آقام این است که او حالا با خیال راحت می‌میرد؟ آیا من واقعا کوهی بر شانه‌های آقام بودم؟ آیا هر دختری کوهی بر شانه‌های پدرش است» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۷۵).

۴-۳- بازنمایی وابستگی و عدم استقلال زن

به باور اعزازی قوانین ایران هم در حوزهٔ خانواده و هم حوزهٔ عمومی بر اقتدار مرد و بی‌قدرتی زن

تأکید می‌کند و اگر محدودهٔ فعالیتی هم برای زن تعریف شده است، آن هم منوط به اجازهٔ پدر یا همسر است (اعزازی، ۱۳۸۳: ۷۲). از سوی دیگر منشور حقوق و مسئولیت‌های زنان از شرط اجازهٔ پدر برای ازدواج دختر با عنوان حمایت پدر نام می‌برد و معتقد است این به دلیل آن است که دختران در ازدواج ناموفق آسیب‌پذیرتر هستند و پدران می‌توانند آن‌ها را در تصمیم‌گیری برای ازدواج راهنمایی کنند (آیت‌اللهی، ۱۳۹۱: ۶۶). همچنین یکی از اقداماتی که در سال ۱۳۸۷ مرتبط با زنان انجام می‌شود، این است که نمایندگان مجلس طرحی را مطرح می‌کنند. براساس این طرح، سازمان سنجش و دانشگاه آزاد اسلامی موظف می‌شوند سیاست‌هایی اجرا کنند که داوطلبان دختر در نزدیکی محل سکونتشان پذیرش شوند. این طرح مانع دسترسی دختران شهرستانی به دانشگاه‌های شهرهای بزرگ می‌شود. کمیسیون زنان دفتر تحکیم وحدت با انتشار متنی نسبت به بومی‌گزینی در کنکور و کمیسیون زنان جبههٔ مشارکت نیز با برپایی نشستی نسبت به سهمیه‌بندی جنسیتی دانشگاه‌ها اعتراض می‌کنند (سرمدی، ۱۳۹۷). قانون بومی‌گزینی به‌نوعی در جهت وابستگی بیشتر دختر به خانواده و والدین است. رودابهٔ این داستان نیز دختری کاملاً وابسته است و هیچ استقلالی ندارد. تنها در قسمتی از داستان که او می‌خواهد مستقل باشد، باوجود امکان پذیرفته‌شدن در دانشگاه شهرش و مخالفت خانواده، به دور از چشم خانواده دانشگاه تهران را انتخاب می‌کند و در آنجا هم پذیرفته می‌شود. این کنش او، کنشی هرچند کوچک و کم‌رنگ در جهت مقابله با وابستگی و عدم استقلال است.

- «انگار می‌خواست این سؤال لاینحل را حل کند که چگونه دختری می‌تواند پدرش را این سوی کرهٔ زمین تنها بگذارد و به آن سوی کرهٔ زمین برود» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۱).

- «درضمن تو تنها نیستی که باید تصمیم بگیری، خان و عمه هم هستن» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۶۹).

- «اگه خوابگاه ندادن، برمی‌گردین. از اولم باید همین دانشگاه کرمان رو انتخاب می‌کرد. ما هم پا می‌شدیم باش می‌رفتیم ... یه دختر تک و تنها توی تهران اگه بلایی سرش بیاد، اگه مریض بشه، کی به فریادش می‌رسه؟» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۲۵).

- «نفی خلقتش نفی پدرش بود. اگر هنوز زنده بود و اگر جرئت گریختن از زندگی نداشت، فقط و فقط به‌خاطر پدرش بود» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۴۳).

۴-۴- ناتوانی در انتقام

ناتوانی رودابه در کنش انتقام از شخصیت متجاوز یوسف خان، مصداق دیگری از ضعف و انفعال

زنان و غلبهٔ مردسالاری است.

> او هرلحظه به شکلی متفاوت یوسف خان را می‌کشت. او مستحق مرگی فجیع به شیوه‌ای بکر و بدیع بود. رودابه در هر بار کشتن خیالی یوسف خان درجهٔ انزجار و ارضای روحی خود را اندازه می‌گرفت. با هر چاقویی که به بدن فرومی‌برد، آرزو می‌کرد مرگش به تعویق بیفتد تا بتواند بی‌نهایت زخم بر او بزند، تا بی‌نهایت مرهم بر زخم خود بگذارد (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۵۸).

- «واژهٔ سلاخی به نظرش خشن و کشنده آمد. این همان واژه‌ای بود که به آن نیاز داشت؛ او باید یوسف خان را سلاخی می‌کرد» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۷۳).

رودابه درنهایت هم کنش انتقام از یوسف خان را به کنش مجازات جسم و روح خودش تقلیل می‌دهد.

۴-۵- سنت‌های ویرانگر

یکی دیگر از موضوعاتی که به‌شدت در شکست کنشگر زن این داستان در مقابل هنجارهای مردسالارانهٔ روزگارش نقش دارد، تقید و پای‌بندی او به سنت‌هاست. او به‌رغم اینکه دانشجوی دانشگاه تهران است و علوم سیاسی می‌خواند، سنت‌ها و پای‌بندی‌اش به آن‌ها برایش در اولویت اول هستند. او به‌خاطر ترس از رسوایی و بی‌آبروشدن پدرش، از نوشتن هرگونه نامه‌ای برای نامزدش خودداری می‌کند. در نظر رودابه، دختری که مورد تجاوز قرار گرفته، نه تنها مایهٔ سرافکندگی خانواده‌اش است، بلکه دیگر دختری نجیب محسوب نمی‌شود و صلاحیت اولیهٔ ازدواج با یک مرد هرچند متأهل را نیز ندارد؛ زیرا نمی‌تواند با استفاده از امتیاز نجابت و دوشیزگی‌اش همسرش را در مقابل همه سربلند کند. همه و همهٔ این موارد نشان می‌دهد که نویسنده می‌خواهد مایملک‌بودن جسم زن را در جامعهٔ مردسالار به‌خوبی بازنمایی کند.

> رودابه به نامه‌ای فکر کرد که هرگز برای احسان ننوشت و هرگز پست نکرد چون از روزی می‌ترسید که نامه‌اش به‌عنوان سند بی‌آبرویی او در گوران دست به دست بگردد و آبروی لطفعلی خان شیخ‌خانی را که سه دختر را در کمال آبروداری به خانهٔ بخت فرستاده بود، ببرد (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۴۵).

- «رودابه یقین کرد اگر سیاوش بفهمد او آن دختر نجیب شیخ‌خانی که تصور می‌کند، نیست، نه تنها او بلکه خودش را هم در آن سیل خروشان می‌اندازد» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۹۳).

۴-۶- بی‌توجهی مردان به تحصیلات زن

حق تحصیل و ارتقای آموزشی ازجمله حقوقی است که در این منشور برای زنان ذکر شده، هرچند این حق با هدف بهبود کیفیت نقش مادری و همسری زن صورت گرفته است (آیت‌اللهی، ۱۳۹۱: ۱۴۵). بنابراین نقش مادر و همسری همچنان در اولویت است و باعث می‌شود که این موضوع در جامعهٔ مردسالار رمان هم خیلی مصداق نداشته باشد و کنشگران مرد داستان، توجهی به این امتیاز و نیاز رودابه نکنند و جایگاهی برای تحصیل او قایل نباشند.

- (یوسف خان): دختر لطفعلی خان بالاخره دانشجو شدی. اصول و قواعد ... اینها از اون واژه‌های پدردرآر دانشجویی‌اند» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۳).

> در کنار این نگاه جدی به درس و مشق، همهٔ دنیا برایش مضحکه‌ای ازلی و ابدی شده بود. وقتی یک روز زمستانی جلو در ورودی دانشکده حقوق به سلام برادر تاجیک و فریبا جواب داد، باد مشک درس و مشق هم در رفت و او دید که روبه‌روی خواستگاری ایستاده که تا دوم دبیرستان درس خوانده و درس، تحصیلات و دانشگاه تهران را به ... هم حساب نمی‌کند (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۴۰).

۴-۷- کنش خودکشی برای فرجام کار رودابه

اینگلهارت در کتاب *تحول فرهنگی در جوامع پیشرفته* تغییرات نگرشی در نقش زنان را با تحولات در نظام ارزشی و هنجاری مرتبط می‌داند. او برای تغییر هنجارهای جنسی سنتی به سه دلیل اشاره می‌کند که دلیل اولش افزایش امنیت است و دلیل دوم این است که هنجارهای اجتماعی و مذهبی در خدمت تثبیت و بقای یک جامعه هستند. به باور او امروزه نسل جدید حتی اگر خانواده متلاشی شود یا اگر هیچ یک از والدین وجود نداشته باشد، می‌تواند به حیات خود ادامه دهد (اینگلهارت ۱۳۷۳: ۲۰۲-۲۰۱ به نقل از گودرزی، ۱۳۹۷: ۱۸۳)؛ اما رودابهٔ داستان که تحت تأثیر سنت است، به این نگرش نرسیده و این امنیت را ندارد. او هستی خودش را در هستی پدرش می‌داند، بنابراین نویسندهٔ *به هادس خوش آمدید* کنش نهایی رودابه را پس از ناامیدی او از عمل ترمیم و به‌تبع آن درمان بیماری پدرش، خودکشی قرار می‌دهد؛ چون به باور او، در چنین شرایطی برای رودابه مرگ بهترین فرجام است.

- «نفی خلقتش نفی پدرش بود. اگر هنوز زنده بود و اگر جرئت گریختن از زندگی نداشت، فقط و فقط به‌خاطر پدرش بود» (سلیمانی، ۱۳۹۳: ۴۳).

- «رودابه خودش را از روی تخت معاینه پرت کرد پایین ... فقط تپهٔ خاک برآمده‌ای را دید که

قالیچهٔ بته‌جقهٔ خانم شهناز روی آن پهن بود. چنگ زد قالیچه را به طرف خودش کشید» (سلیمانی، ۱۳۹۳: ۲۰۲).

۵- نتیجه‌گیری

یکی از دلایلی که رمان‌نویسان، حماسه‌ها و اسطوره‌ها را به آثارشان فرامی‌خوانند، تأثیر از بافت تولید متن است. عده‌ای از نویسندگان نیز شخصیت‌های حماسی را به رمان فرامی‌خوانند تا از طریق پویاسازی یا منفعل‌سازی این کنشگران، برخی مبانی فکری گفتمان‌های مسلط در جامعهٔ خود را برجسته کنند یا به حاشیه برانند. موضوع زن و جایگاه او که ازجمله موضوعات مناقشه‌برانگیز میان جریان‌های سیاسی سنت گرا و اصلاحات است، سبب شد تا برخی از نویسندگان، موضع موافق یا مخالف خود را نسبت به گفتمان مسلط جامعهٔ تولید متن، با فراخوانی شخصیت‌های حماسی و محوریت زنان نشان دهند. بلقیس سلیمانی نیز یکی از این نویسندگان است که با فراخوانی و منفعل‌سازی کنشگران زن فعال *شاهنامه*، برخی مبانی فکری گفتمان مسلط در جامعهٔ تولید اثرش را از طریق برجسته‌سازی، تضعیف می‌کند. او رودابهٔ *شاهنامه* را به جامعه‌ای امروزی می‌آورد و مصداق‌های کامل موجود در جوامع مردسالار را بر سر راه رودابه قرار می‌دهد و با فراخوانی رودابهٔ حماسی زمینهٔ تداعی را برای مخاطب فراهم می‌کند تا هر لحظه کنش‌های این رودابهٔ منفعل و ناتوان دربرابر جامعهٔ مردسالارش را با رودابهٔ سنت‌شکن و سرکش *شاهنامه* مقایسه کند. اگرچه سلیمانی می‌توانست این مخالفت را با پویاسازی کنش کنشگر اصلی رمان به جای منفعل‌سازی او، بهتر از این بازنمایی کند. دیگر شخصیت‌های *شاهنامه* چون تهمینه، فرانک، سیندخت، اسفندیارخان، سیاوش و ... هم در این رمان آمده‌اند؛ اما کنش آن‌ها با گشتار کامل نسبت به کنش کنشگران پیش‌متن همراه است. درواقع، با توجه به نقش محوری رودابهٔ قربانی در بازنمایی جامعهٔ مردسالار، نویسنده آگاهانه دیگر شخصیت‌ها را به‌صورت شخصیت‌هایی فرعی در حاشیه قرار داده است.

منابع و مآخذ

۱) آیت‌الهی، زهرا. (۱۳۹۱). *شرح مختصر منشور حقوق و مسئولیت‌های زنان*. تهران: شورای فرهنگی-اجتماعی زنان و خانواده.

۲) ابوت، پالما و والاس، کلر. (۱۳۸۱). *مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی (نگرش‌های فمینیستی)*. ترجمهٔ مریم خراسانی و حمید احمدی. چاپ دوم. تهران: دنیای مادر.

۳) اسحاقی، محمد. (۱۳۸۲). آزار جنسی در یک بررسی حقوقی. *مطالعات راهبردی زنان*، (۲۰)، ۲۰۲-۱۷۳.

۴) اعزازی، شهلا. (۱۳۸۳). ساختار جامعه و خشونت علیه زنان. *رفاه اجتماعی*، ۴ (۱۲)، ۸۴-۴۷.
۵) برهمند، حانیه. (۱۳۹۵). *نقد و بررسی رمان‌های بلقیس سلیمانی (براساس نظریات گلدمن و لوکاچ)*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۶) حسن‌زاده دستجردی، افسانه. (۱۳۹۵). بررسی مقایسه‌ای رمان *به هادس خوش آمدید* و اسطورهٔ پرسفونه براساس نظریهٔ بینامتنیت. *فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۱۳ (۴۶)، ۶۲-۳۷.
۷) خادمی کولایی، مهدی. (۱۳۹۴). بررسی فرآیند فردیت در رمان *به هادس خوش آمدید* از بلقیس سلیمانی». *زبان و ادب فارسی* دانشگاه آزاد واحد سنندج، ۷ (۲۳)، ۱۱۲-۸۹.
۸) زارع کهن. معصومه و حیدری، فاطمه. (۱۳۹۷). نقد روان‌کاوانهٔ شخصیت رودابه در رمان *به هادس خوش آمدید* بر اساس نظریهٔ آلفرد آدلر. *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی*، ۱ (۳۱)، ۱۲۴-۱۰۷.
۹) زراعت‌پیشه، رؤیا؛ شیری ورنامخواستی، عباس؛ نجفی ابرندآبادی، علی‌حسین و محمودی جانکی، فیروز. (۱۳۹۹). کلیشه‌های جنسیتی مؤثر بر وقوع تجاوز جنسی در مؤلفه‌های فرهنگ ایرانی. *پژوهش حقوق کیفری*، ۹ (۳۲)، ۱۷۷-۱۵۵.
۱۰) زرافا، میشل. (۱۳۸۶). *جامعه شنا سی ادبیات دا ستانی (رمان و واقعیت اجتماعی)*. ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: سخن.
۱۱) زمانی، فاطمه و صاحبی، سیدمحمد. نشانه‌شناسی بینامتنی رمان *به هادس خوش آمدید*. *پژوهش‌نامهٔ ادبیات داستانی*، ۹ (۳)، ۵۴-۳۳.
۱۲) سرمدی، پرستو. (۱۳۹۷). *زنان و دولت پس از انقلاب*. تهران: انتشارات کویر.
۱۳) سلطانی، علی‌اصغر. (۱۳۸۴). *قدرت، گفتمان و زبان*. تهران: نشر نی.
۱۴) سلیمانی، بلقیس. (۱۳۹۷). *مصاحبهٔ نگارندگان با بلقیس سلیمانی*، ۲ مهرماه (گفت‌وگوی تلگرامی).
۱۵) سلیمانی، بلقیس. (۱۳۹۳). *به هادس خوش آمدید*. چاپ چهارم. تهران: نشر چشمه.
۱۶) شیخ‌حسینی، عبدالله. (۱۳۹۱). *نقد و تحلیل روایت شناسانهٔ رمان به هادس خوش آمدید از بلقیس سلیمانی و رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه احمد دقان برمبنای نظریهٔ ژرار ژنت*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه ولی عصر رفسنجان. کرمان.
۱۷) طباطبایی نژاد، عارفه‌سادات. (۱۳۹۴). نقد جامعه‌شناختی رمان «بازی آخر بانو»، «خاله بازی»، *به هادس خوش آمدید* و «سگ‌سالی» بلقیس سلیمانی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه الزهرا. تهران.
۱۸) شاکری خوئی، احسان و کامرانی آذر، عذرا. (۱۳۹۶). حقوق سیا سی زنان در قانون ا سا سی جمهوری اسلامی ایران. زن و *مطالعات خانواده*، ۸ (۳۶)، ۸۸-۷۱.
۱۹) عبا سی، علی و ر شیدی، ملیحه. (۱۳۹۶). ساختار رمان *به هادس خوش آمدید* برا ساس نظریهٔ ژپ لینت ولت و گرماس. *روایت‌شناسی*، ۱ (۱)، ۱۴۵-۱۲۵.

۲۰) فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۴). *شاهنامه*. جلد ۱، تهران: سخن.
۲۱) قاسم‌زاده، سید علی. (۱۳۹۲). تحلیل فرامتنی و کهن‌الگویی رمان *به هادس خوش آمدید* نوشتهٔ بلقیس سلیمانی. *نقد ادبی*، ۶ (۲۴)، ۱۱۸-۹۵.
۲۲) قاسم‌زاده، سیدعلی و بزرگ بیگدلی، سعید. (۱۳۹۷). *رمان اسطوره‌ای؛ نقد و تحلیل جریان اسطوره‌گرایی در رمان فارسی*. تهران: چشمه.
۲۳) کرمی قهی، محمدتقی و خزائی،طاهره. (۱۳۹۸). برساخت زنانگی در گفتمان تشکل‌های اصول‌گرا؛ زنان،تاکتیک‌ها و سازوکارهای گفتمانی. *زن و جامعه*، ۱۰ (۲)، ۲۶۲-۲۴۱.
۲۴) محمدعلی، محمد. (۱۳۸۹). *قصهٔ تهمینه*. تهران: کتابسرای تندیس.
۲۵) مقدسی، آلا. (۱۳۹۱). *تحلیل شخصیت زن در آثار بلقیس سلیمانی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی تهران.
۲۶) موسان، فرزانه. (۱۳۹۲). *بررسی بینش اساطیری در ادبیات داستانی زنان معاصر ایران*. رسالهٔ دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان.
۲۷) نابوکووا، آناستاسیا. (۱۳۹۸). *بازتاب سیاسی-اجتماعی مناسبات ایران در آثار داستانی بلقیس سلیمانی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه شهید بهشتی تهران.
۲۸) نظرزاده، شقایق و افخمی، علی. (۱۳۹۳). زنان در دو دولت: تحلیلی گفتمانی از جایگاه زنان در دولت‌های دههٔ هشتاد شمسی. *زبان‌پژوهشی دانشگاه الزهرا*، ۶ (۱۳)، ۱۹۲-۱۶۵.
۲۹) همدانی، نادعلی. (۱۳۸۲). *تهمینه*. تهران: البرز.