بسم الله الرحمن الرحیم

مشاوران علمی این شماره:

شمس‌الحاجیه اردلانی
علی امینی
محسن ایزدیار
محمدعلی آتش‌سودا
عسگر بهرامی
محمد حجت
محمد حکیم‌آذر
حسین خسروی
احمد رحیم‌خانی
امیرحسین رسول‌نیا
یدالله پشابادی
غلامرضا صفار
فرهاد طهماسبی
کامران قدوسی
حسین کیانی
علی محمدی
ملیحه مهدوی

این فصل‌نامه در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود؛

- پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (Sid.ir)
- بانک اطلاعات نشریات کشور (Magiram.com)
- پایگاه مجلات تخصصی نور (Noormags.ir)

مقالات این نشریه قبل از چاپ با سامانه مشابه‌یاب متون (سمیم‌نور؛ Samimnoor.ir) کنترل می‌شوند.

تاییدیه درجه علمی

به استناد مصوبات کمیسیون بررسی و تایید مجلات علمی دانشگاه آزاد اسلامی و براساس رای هشتادویکمین و هشتادودومین جلسه کمیسیون مذکور مورخ ۱۳۹۰/۶/۱۴، مجله **پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی** دانشگاه آزاد اسلامی واحد **شهرکرد** دارای شرایط دریافت درجه **علمی پژوهشی** شناخته شد.

این تأییدیه از تاریخ تصویب به مدت **یک سال** معتبر است.

دکتر فریدون رهنمای رودپشتی
معاون پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی

درج درجه علمی و شماره پروانه در داخل مجله الزامی است.

فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، نتیجهٔ مطالعاتی را منتشر می‌کند که ارائه دهندهٔ نظریات جدید نقد ادبی و سبک‌شناسی باشد، یا به سنجش و تحلیل متون ادبی و کشف امتیازات برجستهٔ متن توجه کرده باشد. در این فصل‌نامه سعی می‌شود به تحقیقات اصیل و پژوهش‌هایی توجه خاص شود که به مشخصه‌های سبکی یک اثر ادبی پرداخته‌اند و روشی نوین در نقد و شناخت سبک آثار ادبی ارائه کرده باشند. برای این نشریه، ایرانی بودن یا غیر ایرانی بودن نویسنده و متن، تفاوتی ندارد؛ آن‌چه مهم است این که حاصل پژوهش، به روشی تازه در نقد ادبی و سبک‌شناسی منتج شده باشد یا در بررسی متن ادبی، رهیافتی علمی به ظرافت‌ها و شبکه‌های مختلف ادبی و هنری متن صورت گرفته باشد. در این خصوص اهتمام این فصل‌نامه به مقالاتی است که در آن‌ها تحلیل‌ها از هرگونه جانب‌داری و کینه‌ورزی خالی باشند. بر این اساس پژوهش‌گران محترم باید از جبهه‌گیری در برابر اثر یا نویسنده خودداری ورزند و صرفاً به خلاقیّت‌های هنری و ادبی توجه کنند و یافته‌های علمی خود را به شکل مستند و مستدل عرضه نمایند. دامنهٔ تحقیقاتی که در این نشریه پذیرفته می‌شود از ادبیات قدیم تا ادبیات معاصر است. رویکردها، نظریه‌ها، مکاتب نقد ادبی و شیوه‌های بررسی سبکی متون در صورتی که از سوی پژوهش‌گران محترم به درستی به کار گرفته شوند و نتایج درخوری را ارائه کنند از علاقه‌مندی‌های این نشریه است.

بخشی از حوزه‌های تخصصی مورد نظر این فصل‌نامه عبارتند از:

۱- تحلیل زبانی آثار ادبی از حوزه‌های آوایی تا حوزهٔ کارکردهای نحوی
۲- بررسی و تحقیق آثار ادبی از منظر بلاغت
۳- بررسی و تحقیق در آثار ادبی از نظر ویژگی‌های هنری
۴- تحقیق در متون از منظر فکر، ایدئولوژی و ساحت اندیشه
۵- تحقیق در ساختار متون ادبی از منظر نحوهٔ کارکرد مؤلفه‌های سبک‌ساز
۶- نقد آثار ادبی از منظر دیدگاه‌ها و نظریه‌های متداول نقد ادبی
۷- بررسی محتوایی آثار ادبی و تحلیل محتوای آن‌ها

واحد شهرکرد
معاونت پژوهش و فناوری

فصل‌نامهٔ

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی

سال هشتم – شمارهٔ سوم (پی‌درپی ۲۹)

پاییز ۱۳۹۶

ISSN 2345-5403

فصل‌نامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
صاحب‌امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
مدیرمسئول: دکتر محمّد حکیم‌آذر
سردبیر: دکتر قهرمان شیری
مدیر داخلی: دکتر اصغر رضاپوریان

هیأت تحریریّه:

محمّدعلی آتش‌سودا..... دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
سعید حسام‌پور..... استاد دانشگاه شیراز
حسین حسن‌پور آلاشتی..... دانشیار دانشگاه مازندران
محمّد حکیم‌آذر..... دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
حسین خسروی..... دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
قهرمان شیری..... استاد دانشگاه بوعلی‌سینای همدان
احمد غنی‌پور ملکشاه..... دانشیار دانشگاه مازندران
جهانگیر فکری‌ارشاد..... استاد دانشگاه اصفهان
علی محمّدی..... استاد دانشگاه بوعلی‌سینای همدان
بهروز محمودی بختیاری..... دانشیار دانشگاه تهران
عبدالرضا مدرّس‌زاده..... دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان

مقالات نمودار آراء نویسندگان است و فصل‌نامه در رد و قبول و ویرایش مقالات آزاد است.
مسئولیت مطالب درج شده در مقالات بر عهدهٔ نویسندگان است.

ویراستار فارسی: دکتر محمّد حکیم‌آذر
ویراستار انگلیسی: دکتر امیر سبزوار
انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
طرّاح جلد: کریم منزوی
هماهنگی: زهرا احمدزاده
پردازش رایانه‌ای متن: هاجر حسن‌زاده سورشجانی

شماره پروانهٔ انتشار از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: ۹۳/۵۱۷۵ مورخ: ۱۳۹۳/۰۳/۰۵
به استناد نامهٔ شماره ۸۷/۳۱۴۴۸۹ به تاریخ ۹۰/۰۸/۲۹ معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی و بر اساس رأی هشتاد و یکمین و هشتاد و دومین جلسهٔ کمیسیون بررسی و تأیید مجلات دانشگاه آزاد اسلامی مورخ ۱۳۹۰/۰۶/۱۴ این فصل‌نامه درجه علمی – پژوهشی دریافت کرد.
نشانی: شهرکرد، رحمتیه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، طبقهٔ همکف، دفتر فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
تلفن: ۳۳۳۶۱۰۳۹– ۰۳۸
website: www.Lit.iaushk.ac.ir
E. mail: Lit@iaushk.ac.ir

راهنمای تدوین و شرایط پذیرش مقاله

فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی به منظور انتشار آخرین یافته‌های محققان در زمینهٔ رویکردهای مختلف نقد ادبی و تحقیقات سبک‌شناختی منتشر می‌شود.

شرایط عمومی مقالات:

۱. مقالات باید دربردارندهٔ آخرین یافته‌ها و منطبق بر اصول علمی نگارش فارسی باشد. در مقالات ارسالی، لحن علمی، رعایت اصول ساده‌نویسی و بلاغت فارسی، پرهیز از کلی‌گویی و دوری از بیان بدیهیات، پرهیز از احساس‌زدگی، میل به کشف مجهولات و واقعیت‌های علمی، از شرایط اولیه برای پذیرش است.

۲. مقالاتی که در زمینهٔ نقد آثار ادبی (ایرانی و غیر ایرانی) نوشته شده باشد مجال چاپ در این نشریه را خواهد یافت بدین‌منظور از متخصصان نقد ادبی در سایر رشته‌های علوم انسانی نیز دعوت به همکاری می‌شود.

۳. مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده باشد باید از سوی استاد راهنما به دفتر این نشریه فرستاده شود. در غیر این صورت لازم است موافقت کتبی استاد راهنما به همراه مقاله ارسال گردد.

۴. مقالاتی که قبلاً در نشریات و همایش‌ها ارائه شده باشند در این فصل‌نامه پذیرفته نمی‌شوند، مگر این که یافته‌های جدیدی به تحقیق قبلی اضافه شده باشد و مقاله با هیأتی جدید ارسال گردد.

۵. مقاله نباید هم‌زمان برای نشریه دیگری فرستاده شده باشد و تا زمان مشخص شدن وضعیت آن در فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی نویسنده ملزم به رعایت این بند است.

شرایط نگارش مقالات:

۱. حروفچینی در برنامهٔ Word 97, 2000, 2003, 2007, 2010 یا زرنگار و با قلم بدر شمارهٔ ۱۴ باشد. رسم‌الخط این فصل‌نامه، بر اساس "دستور خط فرهنگستان زبان و ادب فارسی" است.

۲. در صفحهٔ اوّل، چکیدهٔ فارسی بین یکصدوپنجاه تا دویست کلمه به همراه کلیدواژه‌ها (سه، تا شش کلیدواژه) آورده شود. چکیدهٔ انگلیسی در آخرین صفحهٔ مقاله پیوست شده باشد.

۳. مقاله باید شامل مقدمه، متن اصلی (شامل مباحث اصلی، استدلال‌ها و ارائهٔ نمونه‌ها) و نتیجه‌گیری باشد.

۴. توضیحاتی که ربط مستقیم به متن مقاله ندارند ولی در روشن‌تر شدن موضوع کمک می‌کنند در بخش پی‌نوشت‌ها بیاید. بخش پی‌نوشت‌ها قبل از فهرست منابع تنظیم شود.

۵. فهرست منابع بر اساس الگوی عمومی مجلات علمی – پژوهشی و به شکل زیر باشد:

کتاب: نام خانوادگی (نام اَشهَر) نویسنده، نام. (سال چاپ منبع). **نام منبع** (با قلم سیاه). نوبت چاپ (برای چاپ دوم به بالا) محل نشر: ناشر.

مقاله: نام خانوادگی نویسنده، نام. (سال انتشار مقاله). **عنوان مقاله** (با قلم سیاه). در [نام نشریه شامل؛ مجموعه مقالات همایش یا مجموعه مقالات فردی، مجله، فصل‌نامه، یادنامه، ارج‌نامه و...] دوره. سال. جلد. شمارهٔ صفحات.

منابع اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام. تاریخ به‌روزآوری سایت. **عنوان مقاله یا بحث** (با قلم سیاه). منبع: نشانی سایت اینترنتی. ... ←

۶. برای دست‌یابی به شیوه‌نامهٔ منطقی فهرست‌نویسی منابع در مواردی که قالب‌های پیشنهادی بالا با منبع مورد استفاده منطبق نیست (نظیر کتاب‌هایی از نویسندهٔ ناشناس یا بروشورها، مصاحبه‌ها، اخبار رادیویی و تلویزیونی و...) پژوهش‌گران ارج‌مند به کتاب "آیین نگارش مقاله علمی – پژوهشی" اثر دکتر محمود فتوحی مراجعه کنند.

۷. ارجاعات مقاله به شیوه "درون‌متنی" باشد. گیومهٔ نقل قول قبل از پرانتز بسته شده و آن‌گاه درون پرانتز اطلاعات مربوط به منبع مورد نظر بدین‌شکل درج شود:

(نام اَشهَر نویسنده، سال نشر منبع: شمارهٔ صفحه). مثلاً؛ (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۴۳).

۸. اصطلاحات لاتین بلافاصله درون پرانتز حروفچینی شود.

۹. عبارات و جملات عربی (آیات قرآن کریم، احادیث اولیای دینی، اشعار عربی و...) اعراب‌گذاری و مشکول شده باشند.

۱۰. حجم مقاله ترجیحاً از بیست صفحه بیست‌وچهارسطری (با طول سطر ۱۲ سانتی‌متر) تجاوز نکند.

* پژوهش‌گران محترم مقاله خود را فقط از طریق سامانه الکترونیکی مجله به نشانی زیر بفرستند:

Lit.iaushk.ac.ir

تلفن ۳۳۳۶۱۰۳۹ (۰۳۸).

فهرست

اندیشهٔ انتقادی دورهٔ باستان با تأکید بر شاهنامهٔ فردوسی ۱۱
علی آسمند جونقانی

نقد فمینیستی رمان "رازی در کوچه‌ها" اثر فریبا وفی ۳۷
سمیرا تیموری، سعید بزرگ بیگدلی، قدرت‌الله طاهری

کارکرد عنصر گفتگو در تبیین و پرداخت عناصر داستانی و ساختار روایی داستان کوتاه "گورکن‌ها"ی صادق چوبک ۶۱
عباس سعیدی، یدالله شکری

تصویرسازی‌های هنری در شعر دینی احمد وائلی با تکیه بر تشبیه و استعاره ۹۱
کامران سلیمانی، محمود آبدانان مهدی‌زاده

تحلیل شخصیت محمود در رمان "انگار گفته بودی لیلی" بر اساس آرای کارن هورنای ۱۱۵
تهمینه شجاعت‌زاده، نرگس اسکویی

مؤلفه‌های پایداری در آینهٔ شعر شهید عبدالرحیم محمود ۱۳۵
سیّد فضل‌الله میرقادری، داود نجاتی، عفت مردانی

نقد تصحیح غزلیات ابن یمین فریومدی ۱۵۷
اکرم هراتیان

بررسی ساختار قصه‌های پریان کودکان ۱۷۱
رقیه همتی

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۹) پاییز ۱۳۹۶، صص ۳۵ – ۱۱

اندیشهٔ انتقادی دورهٔ باستان با تأکید بر شاهنامهٔ فردوسی

علی آسمند جونقانی[۱]

چکیده

اندیشهٔ سیاسی از جمله موضوعات مطرح در ادب فارسی است که از دیرباز در شعر فارسی تجلی و نمود و بروز داشته است. جلوه‌های گوناگون تفکّر انتقادی _ سیاسی به‌خصوص در داستان‌های باستانی و بخش‌های اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی شاهنامه پیوند اندام‌واری با معمّای شخصیت شاعر دارد. این مقاله درصدد آن است تا با روش نمونه‌گیری تصادفی، اندیشهٔ انتقادی حاکم در دورهٔ باستان و رفتار حاکمان را در نمایش قدرت، سلطه و نابرابری اجتماعی بررسی نماید. تنوع محتوای سیاسی و درون‌مایه‌های انتقادی این حماسهٔ بزرگ از حیث رفتارهای صاحبان قدرت و حاکمان با زیردستان و روش‌های بیدادگری آنان با عالمان، وزیران، موبدان، رقیبان، رعایا و حتی دشمنان که به شکل‌های مختلف نمود یافته؛ بیان‌گر گفتمان سیاسی حاکم در دورهٔ باستان است و به‌عنوان سند تاریخی وسیله‌ای برای شناخت اوضاع و احوال اجتماعی برای نسل‌های هم‌زمان و پس از خود است. ضمن آن‌که فردوسی بخش عمده‌ای از شاهنامهٔ خود را صرف حماسه نموده؛ ولی این بررسی نشان می‌دهد به‌رغم داعیه‌های دادگری و عدالت، زیاده‌خواهی، تعدی و ظلم، انتقام‌جویی، تطمیع و تهدید، انحصارگرایی، کشتن صاحبان خرد، دروغ و ده‌ها روش نکوهیدهٔ دیگر، تفکر غالب در دورهٔ باستان بوده است.

کلیدواژه‌ها: اندیشهٔ انتقادی، دورهٔ باستان، روش‌های بیداد و ستم و شاهنامهٔ فردوسی.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اسلام‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلام‌شهر. ایران.
تاریخ وصول: ۹۵/۱۱/۲۷ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۷/۲۶

مقدمه

تفکر سیاسی ـ انتقادی و بیان مسائل سیاسی در ادبیات ایران دارای سابقه‌ای دیرینه است. از اولین نمونه‌های تفکر سیاسی در ادبیات ایران می‌توان به شاعرانی چون کسائی مروزی، فردوسی و ناصرخسرو اشاره کرد. ابن مقفع (م ۱۴۲هـ . ق) جزو اولین کسانی است که با ترجمهٔ آثار متعددی از زبان پهلوی به عربی مانند کارنامهٔ اردشیر بابکان، نامهٔ تنسر و خدای‌نامه، در این راستا گام نهاد. خدای‌نامه از جمله تاریخچه‌ای از سلطنت ساسانیان است که ابن مقفع، نام "سیر الملوک العجم" بر آن نهاد. فردوسی نیز از اولین کسانی است که تفکرات سیاسی دورهٔ باستان را در شعر خود آورده است. از داستان‌های باستانی شاهنامه که از منابعی چون مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری و اخبار رستم که از آزادسرو نامی استفاده شده، به اندیشهٔ انتقادی دورهٔ باستان می‌توان پی برد.

اندیشهٔ انتقادی یکی از مهم‌ترین زمینه‌های اصلی داستان‌های باستانی شاهنامه است.

شاهنامه نمودار فرهنگ و اندیشه و آرمان ملتی است که در طی قرون گذشته در راه آزادگی و شرافت، تلاش و مبارزه کرده و دادگری و عدالت را خواستار بوده‌اند. به قول دکتر اسلامی ندوشن «در شاهنامه وصول به انسانیت سترگ از طریق نبرد با ناحق و ناروا درآویختن با دیو و دیوسالار نیز از طریق ایثار و جان‌بازی و داد و دهش و پای‌بند بودن به "نام" مسیر می‌گردد» *(اسلامی ندوشن، ۱۳۸۱: ۱۳)*. برای اهمیت این تحقیق همین بس که آشنایی با اوضاع و احوال سیاسی ـ اجتماعی دورهٔ باستان رنج‌های ملت ستم‌دیده از پس بیدادگری‌ها و قتل‌ها و ویران کردن شهرها را دریابیم.

مقابلهٔ با بیداد و با دنیایی که می‌خواهد فریب‌کاری و کژی را بر کرسی بنشاند، گفتمان غالب این دوره است. در طول روایت‌های باستانی آنجا که حماسهٔ یک قوم برای دفاع از هستی خود شکل می‌گیرد، جدال بین بیداد و دادگری در تمام دوره‌های شاهنامه اعم از اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی مشهود است.

در این حماسهٔ سیاسی دو طرف راستی و ناراستی، حق و باطل و خوبی و بدی در مقابل هم صف می‌کشند. مقابله با دروغ و فریب و عاملان آن هم‌چون افراسیاب و دیو سپید که از آن سوی البرز راه را بر هر چه ایزدی است، می‌بندد و مبارزه با ضحاک که از دشت تازیان می‌آید و مقابله با کاموس و خاقان که از بیابان‌های دوردست ترک و چین

است و با تمام نیرو برای ضدیت با دادگری می‌جنگند. در همان حال که ما با خواندن شاهنامه تاریخ باستان، اسطوره و حماسه را درمی‌یابیم؛ در عین حال به گفتمان انتقادی و اندیشه‌های سیاسی حاکم بر زمان، آگاهی یافته و از داد و بیدادها و عدالت و ظلم پادشاهان قدیم آگاه می‌شویم. به عبارت دیگر ما ضمن درک حماسهٔ ملی با تفکر سیاسی و مجاهدات ملت برای تحصیل استقلال و عظمت ایران و نبرد با ناراستی و تلاش برای دادگری و غلبهٔ راستی بر ناراستی و کژی‌ها هم آشنا می‌شویم. همین موضوعی که در ورای حماسه و اسطوره و تاریخ، مغفول مانده است.

پیش از آن‌که به شناخت اندیشه‌های فردوسی بپردازیم، یادآوری می‌کنیم که در بررسی‌های خویش خواهیم کوشید تا بیشتر آن‌چه را که از دورهٔ باستان در شاهنامه نمود و بروز دارد، تحلیل کنیم، نه آن‌چه را که قهرمانان بنا به بایستگی‌های زمانه و مکانی ویژه می‌گویند.

در این نگرش تاریخ زمینه‌ای برای ادبیات نیست، بلکه این ادبیات است که زمینهٔ فهم تاریخ است. بنابراین، این اثر ادبی است که با نمایش نظام‌های رفتاری و اجتماعی، سند تاریخی محسوب می‌شود *(آقاگل‌زاده، ۱۳۸٦: ۲۱)*. طبق این نظریهٔ تفکر انتقادی، بررسی انتقادی دوران باستان از مستندات شاهنامهٔ فردوسی، سند تاریخی است و می‌توان آن را تاریخ فعال دانست.

پیشینهٔ تحقیق

اندیشهٔ انتقادی ـ سیاسی به لحاظ غلبهٔ موضوع حماسه در شعر فردوسی بر دیگر موضوعات، تاکنون مورد توجه جدی قرار نگرفته است و می‌توان گفت اثر مستقلی که به تفکر انتقادی ـ سیاسی در داستان‌های حماسی فردوسی پرداخته باشد، تدوین نشده است.

باقر پرهام، در کتاب "با نگاه فردوسی"، مبانی خرد سیاسی ایران را به طور گذرا مورد بررسی قرار داده و بدون این‌که وارد داستان‌های فردوسی شود، صرفاً به مبانی خرد سیاسی پرداخته است.

مصطفی رحیمی هم در کتاب "تراژدی قدرت در شاهنامه" به بررسی علل قدرت و قدرت‌جویی در شاهان باستان پرداخته است.

آقای جوانشیر نیز در کتاب "حماسهٔ داد" بحثی اجمالی در محتوای سیاسی شاهنامه فردوسی دارد. هم‌چنین پایان‌نامهٔ "مردم‌سالاری و خودکامگی در شاهنامهٔ فردوسی" از رضا اوجاقی اشارهٔ مبسوط در خصوص عوامل مؤثر در مردم‌سالاری دارد. محمدسالار کسرائی نیز در مقالهٔ "اندیشهٔ سیاسی فردوسی" مباحثی در این خصوص ارائه نموده است. با این همه، هیچ یک به طور اخص به تحلیل گفتمان انتقادی ـ سیاسی در روایت‌های داستانی شاهنامه نپرداخته‌اند.

بحث و بررسی

«تمدن ایران از ازمنهٔ باستان یعنی دورهٔ ایلامی و مادی و آن‌گاه هخامنشی و دوران بعد اشکانیان و ساسانیان و حتی بعد از اسلام به لحاظ سیاسی، دارای حکومت مونارشی یا سلطنتی بوده است» *(پهنادایان، ۱۳۸٦: ۲۳۵)* در دوره‌های مختلف باستان به علت خوی قدرت‌گرایانه و استبداد، همواره ظلم و بیداد در همهٔ ارکان نظام سیاسی رایج و جزو خوی حاکمان و صاحبان قدرت بوده است. «مصداق کامل، روابط حاکم میان شاه و رعیت در ادوار تاریخی مورد بحث ماست. شاه بر این باور است که "اجع کلبک یتبعک" (سگت را گرسنه بدار تا از تو فرمان برد) *(سجادی، ۱۳۸۷: ۸۷)* بر همین اساس جدال بین نیکی و بدی و خیر و شر یا اهورا و اهریمن در تمام این دوره سایه انداخته است.

به قول یکی از محققین معاصر «در شاهنامه وصول به انسانیت سترگ از طریق نبرد با ناحق و ناروا، درآویختن با دیو و دیوسالار نیز از طریق ایثار و جانبازی و داد و دهش و پای‌بند بودن به "نام" مسیر می‌گردد» *(اسلامی ندوشن، ۱۳۸۱: ۱۳)*.

طبق گزارش‌های شاهنامه در دوره‌های اسطوره‌ای، پهلوانی و تاریخی، پیوسته داد و دادگری و عدالت و مبارزه برای به دست آوردن آن از یک‌سو و خردورزی و در نتیجه فرّه ایزدی برای حاکمان و صاحبان قدرت امری بدیهی و لازم بوده و هرگاه پادشاهی از این موضوعات دور شده، فرّه ایزدی از او روی‌گردان شده است. «نهاد شاهی در اندیشهٔ فردوسی واجد ویژگی‌های خاص است که در واقع بیان‌گر نظام شاهی آرمانی در اندیشه‌های سیاسی ایران باستان است» *(رجایی،۱۳۷۲: ٦۸)* «فرّ در اوستا عبارت است از نیروی پشتیبانی‌کننده و تأییدی که از سوی اهورامزدا به سرزمین یا کیان پادشاهان قرار

می‌گرفت» *(عبداللهی، ۱۳۶۹: ۱۰٤)*.

آن‌چه از شاهنامه از روایت‌های اسطوره‌ای ایران باستان و بخش حماسی و تاریخی شاهنامه مستفاد می‌شود آن است که محیط اجتماعی و سیاسی ایران در گذشته به علت خودکامگی مطلق سلاطین و جهل و بی‌خبری مردم و فقدان آزادی‌های فردی و اجتماعی و روح ظلم و بیداد، برای بیان مسائل سیاسی هموار نبوده است. کما این‌که خودکامگی جمشید بنیاد حکومت اعیان و اساس اریستوکراسی قدیم آنان را متزلزل کرده بود و نجبا و موبدان در برابر شهریار حق بحث و چون و چرا نداشتند تا این‌که همین خودکامگی و استبداد جمشید، به زندگی او پایان داد. یا از داستان ضحاک و کوشش انتقام‌جویانهٔ فریدون و قیام دلاورانهٔ کاوه آهنگر برمی‌آید که مردم ایران از دیرباز دست به جنبش‌های اعتراضی علیه بیدادگران عصر زده‌اند.

در ایران ضدیت با حکومت و پادشاه، کیفرهای سنگینی در بر داشته به طوری که «داریوش در کتیبهٔ خود از یاغیانی نام برده که گوش و زبانشان بریده و چشمانشان کور شده و سپس برای عبرت دیگران آن‌ها را به دار آویخته‌اند» *(هاشمی، ۱۳۸٤: ۱٦۰)*.

اگر بپذیریم که «هر ملتی به‌تنهایی و بائقهٔ قریحه و طبع، موجد مؤسس اصلی حماسهٔ خویش است و شعرا تنها عمال و کارگزاران او در تدوین و تنظیم آن شمرده می‌شوند» *(صفا: ۱۳۹۰: ۳۰)*. باید گفت آن‌چه در شاهنامه در خصوص اندیشهٔ سیاسی دیده می‌شود زاییدهٔ تفکر ملت ایران مربوط به دوره تاریخی، پهلوانی و اسطوره‌ای است.

مسئلهٔ دیگر آن است که منظومهٔ حماسی – سیاسی شاهنامه در نتیجهٔ مجاهده و نبرد مردم با معتقدات ساده و ابتدایی برای تشکیل ملیّت و مدنیت است. به همین دلیل در میان هر ملتی وقتی حماسه شکل می‌گیرد که اندیشه‌های سیاسی به کمال برسد و این حاصل نمی‌شود مگر آن‌که تمدن قوم به کمال و ترقی برسد.

فردی با تشخیص درست از واقعیت‌های ایران باستان و با استفاده از روایت‌های شفاهی و کتبی گذشتگان به تحلیل گفتمان انتقادی ـ سیاسی دست یازیده است. در تصویرگری او «تناوب دوره‌های خوب و بد در شاهنامه (دوره جمشیدی، از پس آن ضحاکی، باز از پس آن فریدونی) برای آن است که بنماید که پیمانه‌ها پر می‌شوند. انسان اگر با چشم باز مراقب قوانین بنیادی زندگی نباشد، بهایی را گران خواهد پرداخت» *(اسلامی ندوشن، ۱۳۸۱: ۱۱)*.

روش‌های ظلم و بیداد پادشاهان برای سرکوب و آرام نگه داشتن مخالفان اگرچه همواره به‌وسیلهٔ ناقلان و تاریخ‌نویسان و گزارشگران که دست‌نشاندهٔ حاکمان بوده است، تحریف شده؛ با این همه از لابه‌لای منابع، قابل فهم و درک است.

متأسفانه این توصیف‌ها ناشیانه و یا با شگردهای حرفه‌ای توسط شاعران در فتح‌نامه‌ها به‌گونه‌ای مطرح شده که آسیبی به وجههٔ ممدوح وارد نشود. از این‌رو به جای عبارت‌هایی هم‌چون: تهاجم، یورش، شبیخون، غارت، چپاول، زورگویی، سوزاندن و به آتش کشیدن، به زیر سمّ ستوران انداختن، قتل و امثال این‌ها از عبارت‌های لطیف هم‌چون: فتح، تسخیر، پیروزی، گشودن، گشایش، ورود به شهر، آزادسازی شهر، رهایی، استقبال عمومی و امثال این‌گونه القاب استفاده شده است.

با این‌همه به این علت که شاعران و نویسندگان بیشتر اوقات خود را در دربار سپری کرده و مصاحب پادشاهان و امیران بوده و در بزم و رزم و مراسم خاندان سلطنت حاضر و ندیم شاه و درباریان بوده‌اند، از اشعار و نوشته‌های آنان بهتر می‌توان با وضعیت دربار آشنا شد.

طبق شواهد تاریخی «کشتن، اره کردن، با میخ به دیوار کوبیدن، کور کردن، زنده قطعه قطعه کردن از ویژگی‌های خشونت‌آمیز جامعهٔ قبیله‌ای است» *(رضاقلی، ۱۳۸٤: ۲۰٤)*؛ این روش‌های کشتن و نابود کردن مخالفان در سراسر داستان‌های شاهنامه به‌خوبی آشکار است. در خصوص روش مرگ جمشید در شاهنامه آمده است:

به اره‌ش سراسر به دو نیم کرد جهان را ازو پاک بی بیم کرد

(فردوسی. ج۱، ۱۳۷۹: ٤۹)

این تفکر منطقی به نظر رسیده که «جهان را ازو پاک بی بیم کرد» یعنی وقتی مجرم (به فرض که بپذیریم جمشید در مقابل ضحاک مجرم است) به‌سختی سرکوب شد، دیگر بیمی نبود که دوباره کسی مزاحم ضحاک شود. این تفکر حقوقی سرکوب‌گر را فردوسی از تلقی ضحاک و جامعه نقل می‌کند. این تفکر، هزاران سال طول کشید و تغییر جدی پیدا نکرد و ضحاک نیز با همان مکانیسم تنبیه شد.

کشتن و کور کردن پدران و پسران هم، در این دوره برای پادشاهان امری عادی بوده است. کما این‌که اگر تاریخ کشور خود را نگاه کنیم خواهیم دید کسانی که به این جنایت

دست نزده‌اند شمارشان اندک است.

الف) روش‌های بیدادگری حاکمان

روش‌های ظلم و ترفندهایی که حاکمان در دورهٔ باستان برای تسلط بر مردم و دفع دشمن به کار می‌گرفتند، متفاوت و بنا بر مقتضیات زمان بوده است. نمونه‌های این تفکر انتقادی به نقل از شاهنامه که به صورت تصادفی از بخش‌های تاریخی، اسطوره‌ای و حماسی مستفاد می‌گردد؛ موارد زیر است:

الف-۱) تزویر و حیله و فریب

شاید مهم‌ترین روش برای دفع دشمن و سیاست‌ورزی، تزویر، حیله و فریب بوده است. عاملی که بسیاری از انسان‌ها در دام آن افتاده و باعث شکست‌شان می‌شده است. از جملهٔ این کارها در شاهنامه، اقدامات خسروپرویز است که وقتی دید گُردیه با گستهم همراه شده و همسر او شده است با تزویر و فریب، گردیه را فریفت تا گستهم شوی خود را بکشد.

چو شب تیره شد روشنایی بکُشت — لب شوی بگرفت ناگه به مشت
از آن مردمان نیز یار آمدند — به بالین آن نامدار آمدند
بکوشید بسیار با مرد مست — سرانجام گویا زبانش ببست
سپهبد به تاریکی اندر بمرد — شب و روز روشن به جویا سپرد

(فردوسی. ج۷، ۱۳۷۹: ۳۰۲)

دیگر نمونه‌ها: تزویر گشتاسب در نسپردن قدرت به اسفندیار *(همان. ج۶: ۲۲۶)* و کیکاووس در نرساندن نوش‌دارو به سهراب *(همان. ج۲: ۲۴۲)* و افراسیاب با کیخسرو *(همان. ج۲: ۴۲)*.

الف-۲) اختلاف‌افکنی میان لشکریان و صاحبان قدرت

از نمونهٔ اختلاف‌افکنی برای دفع دشمن، کار بهرام چوبینه است که وقتی دید قدرت هرمزد افزایش یافته به نام خسروپرویز سکه زد تا بدین‌وسیله بین پدر و پسر اختلاف بیندازد.

هر آن‌گه که خسرو نشیند به تخت　　پسرت آن گرانمایهٔ نیکبخت
به فرمان او راغ هامون کنم　　بیابان ز دشمن چو جیحون کنم
اگر کودکست او به شاهی سزاست　　وفا دارد او نه چو تو بی‌وفاست
پذیرفتم او را به شاهنشهی　　ازین پس نباشم جز او را رهی
(همان. ج۸، ۱۳۷۹: ٤٢٠)

هرمزد بیچاره فریب این سخن را خورد و قصد کشتن خسرو را کرد و می‌خواست به خسرو زهر بنوشاند.

چنین گفت هرمز که من ناگهان　　همین شوخ را گم کنم در جهان
(همان: ٤٢١)

و کسی را گسیل می‌کنند تا این کار را انجام دهد و به او می‌گویند:

کنون زهر فرماید از گنج شاه　　چو او مست گردد شبان سیاه
کنم زهر با می به جام اندرون　　از آن به که دستی بیازی به خون
نبد خسرو آگه ز کار گزند　　نشسته به آرامگاه ارجمند...
از این ساختن حاجب آگاه شد　　برو کام و آرام کوتاه شد
بیامد دمان پیش خسرو بگفت　　همه رازها برگشاد از نهفت
(همان: ٤٢١-٤٢٢)

و خسرو شب تیره از تیسفون فرار کرد و به آذربادگان فرار کرد.

الف-۳) به کار گماردن بداندیشان

یکی از نابکاری‌ها و بیداد پادشاهان آن بوده است که پس از دستیابی به قدرت، افراد ناباب و بداندیش را به کار می‌گماردند. ماهوی بلافاصله پس از به دست گرفتن قدرت:

بداندیشگان را همه برکشید　　بدان سان که از گوهر او سزید
بدان را به هرجای سالار کرد　　خردمند را سرنگونسار کرد
چو زیر اندر آمد سر راستی　　پدید آمد از هر سویی کاستی
(همان: ۳۷۲)

دیگر نمونه‌ها : قباد *(همان. ج۹: ۳۲۹)* و هرمزد *(همان. ج۸: ٤٣٠)*.

الف-۴) تهدید و ارعاب

هر موقع تطمیع پادشاهان جواب نمی‌داد حاکمان دست به کشت و کشتار و غارت و قتل عام زده و با تهدید، دشمنان و مخالفان و بزرگان را آرام کرده و مانع مخالفت آنان می‌شدند. به قول بیهقی «از آدم الی یومنا هذا بر این جمله بوده که هیچ بنده بر خداوند خویش بیرون نیامد که نه سر بر باد داد» *(بیهقی. ج ۱، ۱۳٦۸: ٦۵۹)* نمونهٔ شاهان بدکردار و غارت‌گر در شاهنامه در بخش کیانیان، کیکاووس و در بخش تاریخی یزدگرد بزه‌کار و پیروز نیای نوشیروان، هرمزد پسر انوشیروان، خسروپرویز و شاهان پسین‌تر شیرویه و فرآیین را می‌توان نام برد.

از پادشاهانی که فرّه ایزدی از آنان به دور بوده و با تهدید به ظلم و ستم گرایش داشته‌اند؛ دارا پسر داراب بوده است که در مدت کوتاه چهارده سال پادشاهی، او به علت استبداد رأی به همهٔ پادشاهان و حاکمان محلی نامه‌ای فرستاد:

که هر که ز رای و ز فرمان من بپیچد ببیند سرافشان من
همه یکسره سر به فرمان نهید اگر جان ستانید اگر جان دهید
(فردوسی. ج٦، ۱۳۷۹: ۳۸۲)

همین سخنان پایهٔ شکست دارا را بنا نهاد.

فردوسی در خصوص شاپور ذوالاکتاف نیز آورده است که او به ملک طایر غسانی حمله می‌برد.

فراوان کس از لشکر او بکشت چو طائر چنان دید بنمود پشت
برآمد خروشیدن دار و گیر وزیشان گرفتند چندی اسیر
حصاری شدند آن سپه در یمن خروش آمد از کودک و مرد و زن
(همان. ج۷ : ۲۲۵)

شاپور پس از آنکه عدهٔ زیادی از آن‌ها را می‌کشد، گنج‌های کهن را تاراج می‌کند و طایر را در بند می‌کشد و کتف او را به شکل فجیعی از دستانش جدا می‌کند و گردن او را می‌زند و سپس تنش را با آتش می‌سوزاند.

به دژخیم فرمود تا گردنش زند، پس به آتش بسوزد تنش
سر طائر از ننگ در خون کشید پس آنگاه از آنجای بیرون کشید

هـــر آن کـــس کجـــا یـــافتی از عـــرب　　نمانـــدی کـــه پیشـــش گشـــادی دو لـــب
ز دو دســـت او دور کـــردی دو کفـــت　　جهـــان مانـــده از کـــار او در شـــگفت
عرابـــی ذوالاکتـــاف کـــردش لقـــب　　چـــو از مهـــره بگشـــاد کفـــت عـــرب

(همان: ۲۲۵)

از دیگر پادشاهان که در شاهنامه از او به‌عنوان بزهکار یاد شده، یزدگرد است که بیست‌ویک سال پادشاهی کرد. او جانشین برادرش شد. از همان ابتدای شاهی فردوسی می‌گوید او:

کـــلاه بـــرادرش بـــه ســـر بـــر نهـــاد　　همـــی بـــود از آن مـــرگ ناشـــاد، شـــاد

(همان: ۲٦٤)

از آغاز شاهی ترس از خود را در دل‌ها نشاند و حکومت خود را با ارعاب و ترساندن مردم آغاز کرد.

کســـی کـــو نپرهیـــزد از خشـــم مـــا　　همـــی بگـــذرد تیـــز بـــر چشـــم مـــا
همـــی بســـتر از خـــاک جویـــد تـــنش　　همـــان خنجـــری هنـــدوی گـــردنش

(همان: ۲٦٥)

از این سخن همه هم‌چون بید لرزان بودند. بر همین اساس، مهرش از دل‌های مردم برخاست.

چـو شـد بـر جهـان پادشـاهیش راسـت　　بزرگی فـزون گشـت و مهـرش بکاسـت
خردمنـــد نزدیـــک او خـــوار گشـــت　　همـــه رســـم شـــاهیش بیکـــار گشـــت
ســـترده شـــد از جـــان او مهـــر و داد　　بـــه هـــیچ آرزو نیـــز پاســـخ نـــداد
کســـی را نبـــد نـــزد او پایگـــاه　　بـــه زودی مکافـــات کـــردی گنـــاه

(همان: ۲٦٥)

این پادشاه به علت ترسی که در دل همگان نشانده بود، وزیران او مسائل حکومت را پیش او بازگو نمی‌کردند و از ترس پادشاه، جان از تنشان خارج می‌شد. به‌گونه‌ای که وقتی نامداران ایران مرگ او را شنیدند، قسم خوردند که نگذارند از نژاد او کسی پادشاه شود. از این‌گونه شاهان در شاهنامه زیاد می‌توان سراغ گرفت.

الف-۵) تطمیع

تطمیع یکی از حربه‌های پادشاهان بوده و هرموقع حکومت‌ها خود را در خطر می‌دیدند برای حفظ قدرت خود، به تطمیع بزرگان و مهتران به‌خصوص لشکریان می‌پرداختند و آن‌ها را با دادن درم و دینار و مقام آرام می‌کردند. از نمونه‌های تطمیع لشکریان کار ماهوی است که برای آرام کردن آنان؛

سپه را درم داد و آباد کرد سر دودهٔ خویش پر باد کرد

(همان. ج۹: ۳۷۲)

از کارهای دیگر ظالمان تطمیع دشمنان برای تسلیم کردن آن‌ها بوده و تا زمانی که حربهٔ تطمیع امکان‌پذیر بوده و تسلیم مخالفان با آن ممکن، سراغ تهدید نمی‌رفتند. کما این‌که اسفندیار برای تسلیم کردن و به بند کردن رستم می‌گوید: تو کسی هستی که:

همیشه همه نیکویی خواستی به فرمان شاهان بیاراستی

اگر برشمارد کسی رنج تو به گیتی فزون آید از گنج تو

(همان. ج۶: ۲۳۳)

سپس اشاره می‌کند اگر چه کسی با این سخن من هم‌داستان نیست ولی تو ضمن این‌که زحمت زیادی کشیدی گنج زیادی هم به دست آورده‌ای. با این همه اگر دست تسلیم به بند من بسپاری شاه را از تصمیمش پشیمان می‌کنم.

چو ایدر بیایی و پیمان کنی روان از نشستن پشیمان کنی

به خورشید و روشن روان زریر به جان پدرم آن جهاندار شیر

که من زین پشیمان کنم شاه را برافروزم این تیره‌گون ماه را

چو بسته تو را نزد شاه آورم بدو بر فراوان گناه آورم

وزان پس بباشم به پیشش به پای ز خشم و ز کین آرمش باز جای

نمانم که بادی به تو بروزد بدان سان که از گوهر من سزد

(همان: ۲۹۷)

الف-۶) دروغ قدرتمندان به مردم

از جمله کارهایی که صاحبان قدرت می‌کردند فریب دادن مردم و دروغ گفتن به آن‌ها است. بسیاری از پادشاهان به سپهسالاران و بزرگان و مردم وعده‌های دروغین داده و

آن‌ها را برای رسیدن به قدرت می‌فریفتند تا آن‌ها را با نظر خود موافق کنند. ماهوی وقتی یزدگرد را در آسیاب می‌کشد و اعتراض عمومی را می‌بیند به پیشنهاد وزیرش مردم را جمع کرد و با چرب‌زبانی گفت به مردم بگو:

چنین گوی کین تاج و انگشتری — به من داد شاه از پی مهتری
چو دانست کامد ز ترکان سپاه — چو شب تیره‌تر شد مرا خواند شاه
به من گفت چون خاست باد نبرد — که داند به گیتی که بر کیست گرد
تو این تاج و انگشتری را بدار — بود روز کین هر دو آید به کار
مرا نیست جز دختری در جهان — همانا که هست او ز تازی نهان
تو زین پس به دشمن مده گاه من — نگهدار هم زین نشان راه من
من این تاج میراث دارم ز شاه — به فرمان او برنشینم به گاه

(همان. ج۹: ۳۷۳)

او به ماهوی سفارش می‌کند که مردم از کجا می‌دانند این سخن راست یا دروغ است!

بدین چاره دِه کار بد را فروغ — که داند که این راست است یا دروغ!
چو بشنید ماهوی گفتا که زه — تو دستوری و بر تو کس نیست مه

(همان: ۳۷۲)

همیشه حاکمان زیردستان را دست کم گرفته و آن‌ها را به انواع دروغ می‌فریبند، ولی مردم حقایق را دریافت می‌کنند و نمی‌توان برای همیشه آن‌ها را فریب داد. در داستان قتل یزدگرد، ماهوی بزرگان و مهتران را جمع می‌کند و به آن‌ها دروغ می‌گوید:

بدانست لشکر که این نیست راست — به شوخی ورا سر بریدن رواست
یکی پهلوان گفت کین کار تست — سخن گر درست است گر نادرست
چو بشنید بر گاه شاهی نشست — ز افسونش آمد سپاهی به دست

(همان)

الف-۷) آز و زیاده‌خواهی

از نمونه‌های آز و زیاده‌خواهی که سیر داستانی شاهنامه را به حوزهٔ سیاسی سوق داده است، داستان رستم و اسفندیار است. از یک سو «گشتاسب به مثابهٔ انسانی با بینش مدرن که از تمام فضای موجود برای احیای حیات پادشاهی و سیاسی‌اش بهره می‌گیرد» *(زمانی،*

۱۳۸۶: *دیباچه*) اسفندیار گرفتار زیاده‌خواهی پدر و قدرت‌طلبی اوست و از سوی دیگر با این‌که رستم و خدمات او را خوب می‌شناسد، با حق‌نشناسی و آزطلبی به هر دری می‌زند تا رستم را قانع کند تا دست‌بسته نزد گشتاسب بیاید و تسلیم او شود تا مگر بتواند به این طریق به مقام شاهی برسد. روی‌گردانی اسفندیار از حق‌خواهی و داد و تن دادن او به خواست پدر، اگرچه در نهایت به مرگ او می‌انجامد و همان‌گونه که گشتاسب می‌خواسته اتفاق می‌افتد، ولی خود گرفتار آز و زیاده‌خواهی است.

اولین بخش سخن اسفندیار که توسط بهمن به رستم ابلاغ می‌شود، ابلاغ نمک‌نشناسی اوست.

کنون از تو اندازه گیریم راست — نه باید برین برفزونی نه کاست
که بگذاشتی سالیان بی‌شمار — بدیدی به گیتی بسی شهریار
اگر بازجویی ز راه خرد — بدانی که چونین نه اندر خورد
که چندین بزرگی و گنج و سپاه — گرانمایه اسپان و تخت و کلاه
تو پیش از نیاکان ما یافتی — چو در بندگی تیز بشتافتی
چه مایه جهان داشت لهراسب شاه — نکردی گذر سوی آن بارگاه
چو او شهریاری به گشتاسب داد — نیامدت خود زان سپس تخت یار
سوی وی یکی نامه ننوشته‌ای — از آرایش بندگی گشته‌ای
نرفتی به درگاه او بنده‌وار — نخوانی کسی را همی شهریار

(*فردوسی. ج ۶، ۱۳۷۹: ۲۳۲*)

نازیدن اسفندیار به پادشاهان هم‌تبارش و ترجیح دادن آن‌ها به هوشنگ و جمشید و فریدون در رجزخوانی، از دیگر موارد بزرگ‌بینی و اظهار بزرگی است که اسفندیار ابراز می‌دارد.

ز هوشنگ و جمّ و فریدون گرد — که از تخم ضحاک شاهی ببرد
همی رو چنین تا سر کیقباد — که تاج فریدون به سر برنهاد
چو گشتاسب ننشست یک پایدار — به رزم و به بزم و به رای و شکار
بپذرفت پاکیزه دین بهی — نهان گشت بیدادی و بیرهی...

(*همان: ۲۳۲-۲۳۳*)

سپس اشاره می‌کند با این همه بزرگی این پادشاهان:

از آن گفتم این با تو ای پهلوان — که او از تو آزرده دارد روان
نرفتی بدان نامور بارگاه — نکردی بدان نامداران نگاه
کرانی گزیدستی اندر جهان — همی خویشتن داری اندر نهان

(همان: ۲۳۳)

خاندان لهراسب و گشتاسب و اسفندیار خوب می‌دانند که رستم مرد انزوا نیست، ولی بخاطر این‌که این خاندان را شایستهٔ شاهی نمی‌داند و آن‌ها را لایق شاهی بر ایران نمی‌داند، کناری جسته و خود را بر آن‌ها عرضه نمی‌کند؛ زیرا کسی هم‌چون رستم شایسته نیست تا جبههٔ تملق بر پیشگاه قدرت‌طلبی چون گشتاسب بساید؛ کما این‌که زال هم به نژاد و گوهر لهراسب در موقع انتخاب کیخسرو ایرادی جدی وارد کرد. از این رو اسفندیار می‌گوید:

فرامش تو را مهتران چون کنند — مگر مغز دل پاک بیرون کنند
ز شاهان کسی برچنین داستان — ز بنده نبودند همداستان
مرا گفت رستم ز بس خواسته — همان کشور و گنج آراسته
به زاول نشسته است و گشته است مست — نیارد به هر کار من پیش دست

(همان: ۲۳۳)

نمونهٔ دیگر: طمع دستوران دارا برای گرفتن منصب از اسکندر و کشتن دارا *(همان. ج٦: ۳۳۹)*.

الف-۸) انتقام‌جویی

عصبانیت و انتقام‌جویی از دیگر کارکردهای پادشاهان ظالم است. اسفندیار نیز برای تسلیم کردن رستم، از این حربه استفاده می‌کند و می‌گوید:

برآشفت یک روز و سوگند خورد — به روز سپید و شب لاژورد
که او را بجز بسته بر بارگاه — نبیند کسی زین گزیده سپاه
کنون من از ایران بدان آمدم — نبد شاه دستور تا دم زنم
بپرهیز و بپیچان شو از خشم اوی — ندیدی که خشم آورد چشم اوی

(همان: ۲۳٤)

سپس اشاره می‌کند من به دنبال آن نیستم که خانهٔ شما را ویران کنم.

نباید که تان خانه ویران شود به کام دلیران ایران شود

(همان: ۲۳٤)

الف-۹) همراهی با ستمدیدگان و سوء استفاده از خون مظلومان

اکثر اوقات پادشاهان به خونخواهی کسانی که خود عامل قتل آنان بودند اقدام کرده تا هم مانع استفاده دیگران شوند و هم بتوانند میدان‌داری کنند و مردم را بفریبند. از نمونه‌های آن، مرگ یزدگرد به دست ماهوی است که علی‌رغم این‌که خود عامل اصلی قتل یزدگرد بود، پس از مرگ او وقتی با مخالفت‌های دیگران مواجه شد، به خون‌خواهی یزدگرد لشکری فراهم کرد و به بیژن حمله کرد.

به شهر بخارا نهادند روی چنان ساخته لشکر جنگجوی

همی گفت ما را سمرقند و چاج بباید گرفتن بدین مُهر و تاج

به فرمان شاه جهان، یزدگرد که سالار بُد زیر او هفت گرد

ز بیژن بخواهم به شمشیر کین کزو تیره شد بخت شاه زمین

(همان. ج۹: ۳۷۳)

دیگر نمونه : قباد *(همان: ۳۲۹)* و هرمزد *(همان، ج۸: ٤۳۰)*.

الف-۱۰) کشتن صاحبان خرد و موبدان

از جمله کارهای صاحبان قدرت برای تصاحب حکومت و تثبیت قدرت، آن بوده که افراد صاحب نام و نفوذ را که سدّ و مانع اعمال و امیال آن‌ها بودند از بین می‌بردند. چون پادشاهی قصد بدی می‌کرد و از دادگری سر می‌پیچید و یا قصد ظلمی را داشت، باید صاحبان علم و خرد و عالمان، سکوت می‌کردند. اگر احتمال می‌داد که آن‌ها به مخالفت با پادشاه سخن بگویند و یا در دل پادشاه هراس از آن‌ها راه می‌یافت به هر بهانه‌ای مخالفان را از میان برمی‌داشتند. مثل هرمزد که از موبدان در هراس بود.

همی بود از ایشان دلش پرهراس که روزی شوند اندرو ناسپاس

(همان: ۳۱۹)

از جملهٔ این رفتار را می‌توان در کار کسی مثل هرمزد پسر انوشیروان دید که او

بلافاصله پس از کسب قدرت، موبدان بزرگ که در زمان پدرش (انوشیروان) راهنمای او بودند، از جمله ایزدگشسب، بُرزمهر، ماه آذرش را با زهر و شکنجه به قتل رساند و هم‌چنین داستان قتل ایرج *(همان. ج۱: ۱۰٤)*.

الف-۱۱) انحصارگرایی

در دورهٔ ساسانیان «آزادی انفرادی بسته به ارادهٔ دولت بود و در حدود دوهزار سال اثری از آن نبود» *(گیریشمن، ۱۳۷۲: ۳٤۷)*. نظام طبقاتی عجیبی حاکم بود به طوری که خواندن و نوشتن ویژهٔ گروه خاصی بود. داستان بازاری موزه‌فروش که توسط وزیر اعظم به انوشیروان پیغام می‌دهد اگر شاهنشاه اجازهٔ سوادآموزی به فرزندش بدهد، مبلغ هنگفتی به خزانه تقدیم می‌کند را فردوسی آورده است که:

یکی آرزو کرد موزه‌فروش — اگر شاه دارد به گفتار گوش
یکی پور دارم رسیده بجای — به فرهنگ جوید همی رهنمای
اگر شاه باشد بدین دستگیر — که این پاک فرزند گردد دبیر

(فردوسی. ج۸، ۱۳۷۹: ۲۹۹)

اما شاه خشمگین شد و به وزیر اعظم بوذرجمهر می‌گوید: مگر شیطان خرد تو را کور کرده:

بدو گفت شاه ای خردمند مرد — مگر دیو چشم تو را خیره کرد
چو بازارگان بچه گردد دبیر — هنرمند و با دانش و یادگیر
چو فرزند ما برنشیند به تخت — دبیری بیاید پیروزبخت
هنر باید از مرد موزه‌فروش — سپارد بدو چشم بینا و گوش
به ما بر پس مرگ نفرین بود — چو آیین این روزگار این بود
نخواهیم روزی بدان گنج داد — درم زو مخواه و مکن هیچ یاد
هم اکنون شتر باز گردان به راه — درم خواه وز موزه‌دوزان مخواه

(همان: ۲۹۹ -۳۰۰)

الف-۱۲) حسادت و ترس

نمونهٔ دیگر ظلم دورهٔ ساسانی دورهٔ پیروز و پسرش بلاش است که هر دو بی‌کفایت‌اند

ولی ادارهٔ مملکت به دست دستوری کاردان به نام سوفزا است. او قباد را به جای بلاش می‌نشاند تا کشور و شاهی را برهاند. قباد از شایستگی‌های سوفزا آگاه است و سلطنت را مدیون اوست، اما چون از وجاهت مردی او بیمناک است، وی را ناجوانمردانه می‌کشد و هم اوست که سنت شنیع قتل سردار و وزیر لایق در دورهٔ تاریخی‌گونه را بنیاد می‌نهد. در زمان نوشیروان که تربیت‌یافتهٔ چنین پدری است، مزدک را که برانگیزنده و راهنمای شاه در انجام اصلاحات بنیادی در نظام کشور است، از میان می‌برد و هم در روزگار خودش بوذرجمهر دستور خود را، خلع و حبس می‌کند. کسرا نه وجود پهلوان را برمی‌تابد نه دستور را. فردوسی نشان می‌دهد که او سخت جاه‌اندیش، تمرکزطلب، مستبد و وجودش سرشار از بدگمانی است. او بعد از زندانی کردن بوذرجمهر همه‌چیز را خود در دست می‌گیرد.

چنین بود تا گاه نوشین روان — همو بود شاه و همو پهلوان
همو بود جنگی و موبد همو — سپهبد همو بود و بخرد همو
به هر جای کار آگهی داشتی — جهان را به دستور نگذاشتی

(همان: ۲۶۶)

ب) تجزیه و تحلیل

در تحلیل تفکر انتقادی فردوسی از دورهٔ باستان، نشانه‌ها و قرائن روشنی است که تمرکز قدرت در دست یک تن، باعث سوء استفاده از قدرت شده و این امر با ظلم و شکنجه و قتل همراه بوده است. فردوسی در داستان انوشیروان ضمن گزارش واقعیت‌های تاریخی، ناخرسندی خود را با لحن «او» در بیت‌ها و «همو» های پیاپی نشان می‌دهد. در ضمن چند بیت قبل از آن، انتقاد خود را از نظام مطلقه که با جاسوس و جاسوس‌بازی اداره می‌شود، ابراز می‌دارد. از زبان بوذرجهمر آن‌گاه که شکسته و نابینا از زندان کسرا بیرون می‌آید، می‌شنویم:

اگر چند باشد سرافراز شاه — به دستور گردد دلارای گاه
شکار است کار شهنشاه و رزم — می و بخشش و شادی و داد و بزم...
دل و جان دستور باشد به رنج — ز اندیشهٔ کدخدایی و گنج

(همان: ۲۶۶)

این توصیهٔ بوذرجمهر سرلوحهٔ تمامی حکومت‌های مشروطه‌خواهی است که بر مبنای تفکیک قوا کار می‌کنند. شیوهٔ مستبدانهٔ حکومت کسرا، معلول سوءظن شدید او نسبت به هر کس از عصر قباد و محیط پر از ترس و ترور است. چنان‌که در جریاناتی چون قتل سوفزا و نارضایتی مردم از این کار و قیام مزدک و کشته شدن او، جلوه‌گر است؛ پرورش نوشیروان در محیط مسموم دربار قباد، نتیجه‌ای جز این ندارد. هم‌چنین این شخصیت‌کشی‌های امثال قباد و کسرا که سنت ساسانیان شده بود، زمینه و علتی برای جریان‌های بعدی شد. از جمله ماجرای بهرام چوبین و سردار دلاور هرمز و پرویز و سوءظن متقابل و قتل ناجوانمردانهٔ او.

فردوسی معمولاً از همان آغاز پادشاهی کیومرث تا پایان کتاب و کشته شدن یزدگرد مرتباً به تحلیل تفکر انتقادی اوضاع سیاسی می‌پردازد و نظر خود را هم ضمن داستان‌ها ابراز می‌دارد. گویا خود را مکلّف دانسته در پی هر رویدادی و یا در آغاز داستان، اشاره‌ای به عرصه‌های سیاسی جامعهٔ خود کند و زشتکاری و بیداد ظالمان را گوشزد کند و با اشاره به پادشاهان عادل و یا ظالم و سرنوشت آنان، حاکمان جدید را به بیداری و خودآگاهی سوق دهد؛ از این‌روست که ما این اثر را بیشتر متنی با تفکر انتقادی سیاسی قلمداد می‌کنیم.

با اندک تأملی در این اثر بزرگ درمی‌یابیم که فردوسی براساس روایت‌های تاریخی و داستان‌های پهلوانی، به نقل حوادث و رویدادها آن‌چنان که بر اساس منابع به دست او رسیده، اقدام کرده و هیچ‌یک از مطالب اساسی شاهنامه، مجعول و ساختگی نیست و فردوسی در طرز ادای مطالب، زیبا جلوه‌دادن حق و راستی و عدالت و زشت گردانیدن نامردی و پلیدی و تصرف‌های شاعرانه در توصیف مناظر و آراستن صحنه‌های رزم، از روش گفتمان انتقادی استفاده کرده است. او در بیان و تحلیل متن، خنثی نبوده و با سوگیری و توصیف و تحلیل وقایع همانند «نظریهٔ تحلیل گفتمان» موقعیت اجتماعی‌اش ایجاب کرده تا متن را با دخالت عوامل سیاسی تحلیل کند. با این همه در عین علاقه به ایران و دشمنی با عناصر ضدایرانی، در شاهنامه مردی بی‌غرض است. در جایی که اندیشهٔ او با پهلوانان همسو است، با پهلوان همسو می‌شود و سخن‌های خود را می‌گوید. امثال این اندیشه که رستم به گودرز می‌گوید:

که گیتی سراسر فریب است و بند گهی سودمندی و گاهی گزند
(همان، ج۲: ۱۸۶)

در حالی‌که مضمون بدبینانهٔ مصراع اول، زمینهٔ چندان در ایران باستان ندارد و اندیشهٔ ایدئالیسی نسبت دادن فریب به احوال و اطوار جهان در مقابل روحیهٔ واقع‌گرای ایرانیان عصر زرتشت است و این اندیشه، روحیهٔ مردم قرون اسلامی است. ضمن این‌که در منظومه‌های ملی که با احساسات و تعصبات قوی شکل می‌گیرد، چنان‌که سرایندهٔ آن به تاریخ‌نگاری صرف بپردازد، از تأثیر حماسی ـ اسطوره‌ای آن کاسته شده و به اثری بی‌بدیل هم‌چون شاهنامه تبدیل نخواهد شد و هیچ‌گونه هیجانی به خواننده دست نخواهد داد. بر این اساس فردوسی سهم عظیمی در آفرینش چنین اثری داشته است.

دینکرد شاهان نیک را به سه دسته تقسیم می‌کند: شاهان بسیار بزرگ و گرانقدر، شاهان میان‌مایه و شاهان خُرد یا کاستمند. شاه بسیار کامل، شاهی است که کمال او از گوهرها و مایگان ویژهٔ خود او سرچشمه گرفته باشد و همکردی باشد از کوشش‌های خویش، فّر خویش، خرد خویش و هنر خویش. شاه میان‌مایه یا نیمه‌کامل، شاهی است که برابرانه هم بزرگی از آنِ اوست و هم او از آنِ بزرگی. کسی است که هم، فرمان می‌راند و هم بر او فرمان رانده می‌شود. شاه خُرد، شاهی است که کمترین بزرگی را دارد؛ گوهرهای بزرگی نه از خود او بلکه از کس دیگری مایه گرفته باشد *(پورداوود، ۱۳۸۱: ۳۰۵)*.

در تحلیل فردوسی از دورهٔ باستان، شاهی که از ارزش‌ها و شایستگی‌ها به دور باشد تنها از آن جهت که شاه است، شایستهٔ ستودن نیست. او شاهی را که بزرگی و گوهرهای انسانی در او نیست با زبانی درشت و کوبنده می‌نکوهد. نمونهٔ برجسته از این‌گونه شاهان در شاهنامه، کیکاووس است که هرگز نتوانسته در سایهٔ شاهی از تیغ زبان فردوسی که برّان با هر کژی و درّان با هر کاستی است، برهد و او را هر جا که شایسته دیده، به درشت‌ترین و آزارنده‌ترین سخنان یاد کرده است.

او از زن‌دزدی کیخسرو، کنیزبازی ایرج، شهرسوزی‌ها و زن و بچه‌کشی کیکاووس «مردم‌کشی ذوالاکتاف، زن‌بارگی‌های بهرام گور، مردم‌کشی و شهرسوزی انوشیروان، شکنجه‌گری و قساوت‌های خسروپرویز، پوراندخت، شاپور، بهرام و دیگران و رفتارهای خشونت‌بار و ضدبشری آنان یاد می‌کند؛ در حالی که در مورد کوروش مطلقاً سکوت

می‌کند و اسکندر را شخصیت خردمند بیداردل و دورکنندهٔ بدی‌ها، سازنده، آرام‌کنندهٔ کشور، شاهوار با خرد و فرهنگ، خوب‌چهر، خوب‌گفتار، دادگر، پیروزبخت، بخشنده و آشتی‌جو می‌نامد. او همان ویژگی‌هایی را برای اسکندر قائل شده است که قرآن برای ذوالقرنین قائل شده است.

تحلیل گفتمان سیاسی فردوسی با دیگر شاعران متفاوت است. از دیدگاه شاعران هر کس شاه است، ستودنی است. برای آنان تفاوتی ندارد که ستوده‌شان چه کسی باشد. هر شاهی مزد سخن را بپردازد، ستودنی است ولو ضحاک باشد. اما در گفتمان انتقادی حماسهٔ سیاسی فردوسی «تازش‌های کوبنده، سهمگین و ویران‌گر استاد را بر شاهی «دُروند» و بیگانه با فر، بر خودکامگی، بیداد، ناخدای‌ترس و هر بدی و ددییی از این‌گونه، نیز آزادگی، پاکی و پارسایی فردوسی را که خود در پهنهٔ ادب به پهلوانی افسانه‌ای می‌ماند و «رستم سخن» است، زمانی به‌درستی در خواهیم یافت و ارج و ارز راستین‌شان را خواهیم دانست که «سروده‌های پرخاشی» او را با سروده‌های دیگران برسنجیم با سروده‌های کاسه‌لیسان چاپلوس، سخن بمزدانی که در گزافه‌های مالیخولیایی خویش، ستودگان را تا پایهٔ پیمبری و خدایی فرا برده‌اند» *(کزازی، ۱۳۷۰: ۷۳)*.

این رویکرد تحلیل سیاسی، شاهنامه را جولانگاه حوادثی کرده است که به طور مرتب بین دو گروه بدی و خوبی و نیکی و بدی وجود دارد. شاه نیک (= هوخشتره) شاهی است که به همهٔ خویشکاری‌های نیک رفتار کند و شاه بد (= دُش خشتره) شهریاری است که وارونهٔ آن‌ها را انجام دهد. «نخست ضحاک و فریدون، آن‌گاه ایرج و برادران، سپس ایران و توران... جهت‌گیری شاهنامه معلوم است؛ یک جناح در جبههٔ خوبی است و یک جناح در جبههٔ بدی» *(اسلامی ندوشن، ۱۳۸۱: ۱۰)*.

در بسیاری از داستان‌های قدیم، محور ماجراها بر روی دو قطب خیر و شر، یعنی قهرمان اصلی و شخص یا موجود مقابل (Foil یا آنتاگو نیست) او قرار دارد و سایر اشخاص داستان نقش فرعی و تبعی دارند، بدین‌معنی که در خدمت هریک از این دو قطب و در جهت پیروزی یکی بر دیگری عمل می‌کنند...» *(حمیدیان، ۱۳۸۷: ۲۳)*.

از جهت ترسیم شخصیت‌ها، چهره‌های آرمانی و افراد یک سنخ با یکدیگر تقریباً همسان‌اند و در دو قطب خیر و شر و زشتی و زیبایی تفاوت بارزی با هم ندارند. به سخن

دیگر در داستان‌های شاهنامه سنخ "type" مطرح است و نه شخصیت "character".

با این حال «غایت بنیادی، همانا نیکی و پیکار با بدی است و ابزارهای بایسته برای دستیابی به آن نیز، راستی و دادگری هستند» *(نوّابی، ۱۳۳۹: ۵۰۲)*.

از داستان کیومرث به بعد، روند گسترش کتاب همانا برآمدن جامعهٔ مدنی خود فرمان و شکل‌گرفتن هنر کشورداری است. این روند مراحلی دارد. مرحلهٔ نخست آن به نظر نگارنده از پادشاهی کیومرث تا پادشاهی فریدون و برگزیده‌شدن منوچهر به دست او برای ادامهٔ شهریاری در سنتِ فریدونی و روشن‌شدن نقش جهان‌پهلوان در کار کشورداری است. در این مرحله شاهد رهاشدن جامعه از سیطرهٔ طبیعت، آغاز روال تمدن و فرهنگ، تأسیس کشوری به نام ایران و برپاشدن دستگاه شهریاری هستیم.

مبانی و کارکردهای آن را می‌توان به خوبی برشمرد:

۱. «شهریاری امری در مقابل با بدسگالی اهریمن است. هرجا که شهریاری در خطر می‌افتد و اختلالی در آن ایجاد می‌شود، انگشت اهریمن و ابلیس را در کار می‌بینیم. مانند داستان سیامک در عهد کیومرث یا داستان ضحاک و هم‌دست شدن او با ابلیس برای سر به نیست کردن پدرش مرداس در عهد جمشید و فراهم شدن زمینهٔ تسلط هزارسالهٔ بیداد و نامردمی بر ایران یا داستان بیراه شدن کاووس از وسوسه‌های دیو و آسمان‌پیمایی وی و خواری‌هایی که دید و... *(پرهام، ۱۳۷۳: ۵۳)*.

۲. شهریاری کاری است که مبنای ایزدی دارد؛ شاید به همین دلیل فردوسی از «فّره ایزدی» نام می‌برد و گاه شهریاری را مترادف با «ره ایزدی» می‌گیرد *(همان: ۵۵)*.

خسرو انوشیروان گوید: «من این دانم که از پیش هرمزدخدای بیامدم و برای ستوهیدن (دیو) دروغ اینجایم و باز پیش هرمزدخدای باید شدن. از من اشویی (= راستی) باز خواهند و خویشکاری دانایان...» *(نوابی، ۱۳۳۹: ۵۰۲)*

اگر در شاهنامه از ستایش پادشاهان خبری هست از این دست هست:

۳. کار شهریاری اگرچه مبنای ایزدی دارد، اما از کار شریعتمداری جداست. شریعت و دولت در کنار یکدیگرند نه معاند هم یا آمیخته به هم. جمشید با وجود آن‌که از لحاظ گستراندن تمدن و فرهنگ و سازمان دادن جامعه، نمونهٔ یک شهریار خوب در شاهنامه

است؛ به دلیل بر هم زدن جدایی کار شهریاری از امر شریعتمداری و یکی کردن «شهریاری و موبدی» در وجود خود به فرجامی شوم و عبرت‌آموز می‌رسد که حکمتی نمادین در آن نهفته است. به دستور ضحاک با اره به دو نیم می‌شود *(پرهام، ۱۳۷۳: ۵۵)*.

۴. از کیومرث تا منوچهر روند گسترش شهریاری روند مشارکت شهریار در پیشبرد کار تمدن و فرهنگ و سازمان دادن به جامعه، در اثبات مشروعیت و حقانیت شهریاری خود با جنگیدن به تن خویش در میدان عمل، در برابر بیگانگان متجاوزان و در حکم راندن داد و دهش است. فریدون که عالی‌ترین نمونهٔ این‌گونه شهریار در شاهنامه است، کسی است که شهریاری‌اش بیشتر وابسته به هنرهای خود اوست... *(همان: ۵۵)*.

نتیجه

تحلیل‌گران انتقادی، ادبیات و آثار ادبی را همانند سایر متون سیاسی ـ اجتماعی در خدمت ارتباط می‌دانند. از این رو متون ادبی را نیز با نگرش و روش انتقادی تحلیل، تفسیر و تبیین می‌نمایند. در این نوشتار کوشش شد با واکاوی و توصیف تعدّی و بیداد حاکمان سیاسی دورهٔ باستان به نمونه‌های نابرابری اجتماعی که در تحلیل اندیشهٔ انتقادی مطرح می‌گردد، بپردازیم. شاعر گرانمایهٔ حماسه‌سرای ایران در اثر حماسی خویش، اندیشهٔ آرمان‌شهری باستانی – ایرانی را با تمام زوایای آن ترسیم می‌کند. او از اسناد به دست آمده در خصوص ایران باستان به‌عنوان یکی از مفاهیم بنیادی در مطالعهٔ متون ادبی از نگاه تحلیل انتقادی استفاده می‌کند. از مطالعه و تحلیل تفکر حاکمان در شاهنامه و بررسی حماسهٔ سیاسی فردوسی، درمی‌یابیم که در دورهٔ باستان جدال زیادی بین راستی و ناراستی و داد و بیداد وجود داشته و در خصوص تمجید از پادشاهان دادگر و بیزاری و برائت از شاهان آزمند و بیدادگر، به شکل‌های مختلف عکس‌العمل نشان داده شده است. خلاصه این‌که: روحیهٔ آز و قدرت‌طلبی و تفکر حفظ قدرت در پادشاهان و حاکمان باستانی ایران و دوری از عدالت و دادگری، گفتمان حاکم بر این دوره را با آزار و اذیت نخبگان، وزیران، عالمان، خردمندان و تودهٔ مردم همراه کرده است. این اقدام معمولاً به صورت‌های گوناگون: آز و زیاده‌خواهی، تطمیع، تهدید، قتل و غارت، دروغ، حیله و نیرنگ، انحصارطلبی، اختلاف‌افکنی و ده‌ها ترفند دیگر در عملکرد حاکمان نمود یافته و فردوسی ضمن وقوف

به این رویکرد گفتمانی در دورهٔ باستان، از سر شعور و آگاهی کامل، با توجه به نیاز جامعه، به افشای مظالم و مسائل سیاسی گذشته پرداخته است. او از معدود شاعران سنتی است که در برابر ظلم و حکومت پادشاهان زمان خود نیز ساکت ننشسته و بی‌باکانه به انتقاد و افشای مظالم قدرت پرداخته است. از نوع بیان و تحلیل فردوسی درمی‌یابیم، هیأت‌حاکمه و صاحبان قدرت در دورهٔ باستان، به انحاء مختلف سعی در استمرار قدرت مطلقه و نظام استبدادی داشته و اجازه نمی‌دادند دیگران وارد حریم قدرت آنان شوند.

زبان فردوسی در بخش اسطوره‌ای و تاریخی و پهلوانی، صریح و بدون کنایه است. سخن او در طی داستان‌ها تنبّه برای ستمگران است. بر خلاف آن‌چه برخی شاهنامه را کتاب شاهان می‌دانند و با کینه و غرض‌ورزی در مورد آن قضاوت می‌کنند، فردوسی هیچ تعهد و دلباختگی به شاهان ندارد. هر جایی صاحب قدرت و پادشاهی دچار خطا و ظلم شده و از دادگری و فره ایزدی دور شده؛ فردوسی نیز به نکوهش و فرجام بد آن اشاره می‌کند. او نه خود را مدیون کیکاووس می‌داند و نه کیخسرو. در موقع انحراف، هر دو را یک گونه با سخنان خود مجازات می‌کند.

آن‌چه در شاهنامه در خصوص اندیشهٔ سیاسی دیده می‌شود، زاییدهٔ تفکر ملت ایران مربوط به دورهٔ تاریخی، پهلوانی و اسطوره‌ای است. در تفکر انتقادی باستان، «شاهی که عدالت نمی‌ورزید و مصلحت عامه را در کنش سیاسی خود دخالت نمی‌داد، پادشاهی گجسته تلقی می‌شد و فرّه ایزدی‌اش را از دست می‌داد» *(فرای، ۱۳۸۳: ۵۰۹)*. اصول اساسی و محور این گفتمان، مقابله با بیداد و با دنیایی بوده که می‌خواسته فریب‌کاری و کژی را بر کرسی بنشاند. فردوسی در طرز ادای مطالب، زیبا جلوه دادن حق و راستی و عدالت و زشت گردانیدن نامردی و پلیدی و تصرف‌های شاعرانه در توصیف مناظر و آراستن صحنه‌های رزم، در این گفتمان، یکی از زیباترین توصیف‌ها را خلق کرده است.

زیربنای تفکر سیاسی در دورهٔ باستان، نیک‌اندیشی و خیرخواهی و راستی و دادگری است. این شیوه یادآور روش آزادی‌خواهان و نیک‌اندیشان تاریخ بوده است. راهی میانه در دفاع از عدالت و دادگری و مقابله با دیو و اهریمن. با این همه بر مبنای مطالعات انجام‌گرفته، معلوم می‌شود در اندیشهٔ حاکمان سیاسی گذشته، تعدّی و ظلم بر رقیبان و مخالفان و سرکوب آنان به هر نحو ممکن رایج بوده است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۵). **تحلیل گفتمان انتقادی**. تهران: علمی ـ فرهنگی.

۲. اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۸۱). **ایران و جهان از نگاه شاهنامه**، تهران: امیرکبیر.

۳. بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۶۸). **تاریخ بیهقی**. شرح خطیب رهبر، جلد اول. تهران: سعدی.

۴. پرهام، باقر. (۱۳۷۳). **با نگاه فردوسی، مبانی نقد خرد سیاسی در ایران**، تهران: مرکز.

۵. پورداوود، ابراهیم. (۱۳۸۱). **یادداشت‌های گاتهها**، تهران: اساطیر.

۶. حمیدیان، سعید. (۱۳۸۷). **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**. ج سوم، تهران: ناهید.

۷. رجائی، احمد. (۱۳۷۲). **یادنامهٔ فردوسی**. مشهد: فردوسی.

۸. رضاقلی، علی. (۱۳۸۴). **جامعه‌شناسی خودکامگی**. چ ۱۲. تهران: نی.

۹. ۰۹ سجادی، سید محمدعلی. (۱۳۸۷). **اجتماعیات در ادبیات**. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۱۰. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۹۰). **حماسه سرایی در ایران، تهران**: امیرکبیر.

۱۱. عبداللهی، فرشته. (۱۳۶۹). **دین زرتشت و نقش آن در جامعه ساسانی**. تهران: گوته.

۱۲. فرای، ریچاردن. (۱۳۸۳). **تاریخ سیاسی ایران در دورهٔ ساسانیان – تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت سامانیان**. چ ۳، قسمت اول. ترجمهٔ حسن انوشه. تهران: امیرکبیر.

۱۳. فرکلاف، نورمن. (۲۰۰۱). **تحلیل انتقادی گفتمان**. ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران، تهران: نشر مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

۱۴. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۹). **شاهنامه فردوسی** چاپ مسکو به کوشش سعید حمیدیان، چ ۵، تهران: قطره.

۱۵. کزازی، میر جلال‌الدین. (۱۳۷۰). **مازهای راز، جستارهایی در شاهنامه**. چ ۳، تهران: مرکز.

۱۶. گیریشمن، رومن. (۱۳۷۲). **ایران از آغاز تا اسلام**. ترجمهٔ دکتر محمد معین. تهران: علمی فرهنگی.

۱۷. هاشمی، جمال. (۱۳۸۴). **بالندگی و بازندگی ایرانیان**. تهران: شرکت انتشارات سهامی.

ب) مقاله‌ها

۱۸. آقا گل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۴). "**کاربرد آموزه‌های زبان شناسی نقش گرا در تجزیه و تحلیل متون ادبی**". در مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد. سال ۳۸. شماره ۲. شماره پی‌درپی ۱۴۹. صص ۱–۲۱.

۱۹. ـــــــــــــ . (۱۳۸۶). "**تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات**". در ادب‌پژوهی کرمان. شماره ۱. صص ۱۷–۲۷.

۲۰. پهنادایان، شاهین. "**سیری کوتاه بر تفکرات سیاسی ایران**". در فصل‌نامهٔ تخصصی علوم سیاسی. سال چهارم.

شماره ۷. صص ۲۳۴-۲۵۶ .

۲۱. ماهیار نوابی. (زمستان ۱۳۳۹). "**اندرزدانایان به مزدیسنان و اندرز خسرو قبادان**". در نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز. شماره ۵۲. زمستان. صص ۱۲۷- ۱۴۴.

۲۲. گنج‌بخش زمانی، سعید. (بهار ۱۳۸۶). "**چشمان باز بسته اسفندیار**". در مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. شماره ۶ .صص ۱۲۵-۱۴۵.

23. Simpson, pauL . (1993) Language Ideologe and point of view London .Arnold *

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۹) پاییز ۱۳۹۶، صص ۶۰ – ۳۷

نقد فمینیستی رمان "رازی در کوچه‌ها" اثر فریبا وفی

سمیرا تیموری،[۱] سعید بزرگ بیگدلی،[۲] قدرت‌الله طاهری[۳]

چکیده

نقد فمینیستی یا زن‌محور به‌عنوان یکی از رویکردهای نقد ادبی در سال ۱۹۲۹ توسط ویرجینیا وولف، فمینیست پیش‌گام بریتانیایی در کتابی با عنوان «اتاقی از آن خود» بنیان نهاده شد. پرداختن به تجربه‌های زنانه، تعامل با جهان مردانه و بررسی شاخصه‌های سبک زنانه، از مهم‌ترین محورهای این شاخه از نقد است. در این مقاله به بررسی تصویر زن در رمان رازی در کوچه‌ها از فریبا وفی، بر اساس مؤلفه‌های مذکور پرداخته می‌شود. نویسنده به ترسیم کلیشهٔ «فرشتهٔ خانگی» می‌پردازد؛ زنی منفعل، که در برابر بی‌رحمی‌های نظام مردسالار و خشونت‌های همسرش، برای حفظ آرامش خانه، زبان سکوت را برمی‌گزیند. در پایان هم در وضعیت زنان و روابطشان تغییری رخ نمی‌دهد. در این اثر نیز مانند دیگر نوشته‌های زنانه، شاخصه‌هایی هم‌چون جزئی‌نگری، اطناب و پرحرفی، نوستالژی و دالان در دالان بودن به چشم می‌خورد.

کلیدواژه‌ها: نقد فمینیستی، فریبا وفی، رازی در کوچه‌ها، تجربه‌های زنانه، سبک زنانه.

---

۱. دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس.
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس. (نویسنده مسئول)
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس.

تاریخ وصول: ۹۶/۰۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۷/۱۹

مقدمه

ادبیات هر سرزمینی آیینهٔ تمام‌نمای فرهنگ، باورها و هویت ملی و دینی آن سرزمین است. بدیهی است که ادبیات و تحولات اجتماعی تأثیر متقابلی بر یکدیگر دارند. یکی از این تحولات در دهه‌های اخیر، آگاهی زنان نسبت به وضعیت خویش در جامعه است. این آگاهی سبب شده است که زنان با دیدگاهی منتقدانه به توصیف این جایگاه بپردازند. در ادبیات گذشتهٔ ما، زنان همواره در فضایی مردسالارانه و در کنف حمایت مردان نشان داده می‌شدند. زنان در داستان‌ها یا معشوقه‌هایی زیبا بودند یا موجوداتی دیوسیرت که باعث فریب و تباهی مردان می‌شدند؛ اما امروزه با رشد آگاهی زنان از موقعیت و زنانگی خویش و افزایش آثار نویسندگان زن، بستر مناسبی برای به نقد کشیدن این آثار با رهیافت نقد فمینیستی فراهم شده است.

فمینیسم (feminism) در اصل واژه‌ای فرانسوی است که از ریشهٔ لاتین (feminisme) به‌معنای (woman) اخذ شده است. در زبان فارسی «طرفداری از حقوق زن»، «آزادی زنان»، «زن باوری» «زن آزادخواهی» و ... معادل‌هایی برای واژهٔ فمینیسم ارائه شده‌اند *(رضوانی، ۱۳۸٤: ۲)*.

واژهٔ فمینیسم از اواخر قرن نوزدهم، وارد واژگان زبان شد. این واژه، نخستین‌بار در ۱۸۷۱ و در یک متن پزشکی به زبان فرانسه برای تشریح هرگونه وقفه در رشد اندام‌ها و خصایص جنسی بیماران مردی به کار رفته که تصور می‌شده است، بر این اساس از خصوصیات زنانهٔ خود در رنج‌اند *(فریدمن، ۱۳۸۱: ۷)*. احتمالاً صحیح‌ترین نقطهٔ شروع، جهت آغاز نهضت نوین آزادی زنان، از اواخر سدهٔ هجدهم به‌ویژه بلافاصله پس از انقلاب کبیر فرانسه در نظر گرفته می‌شود. فمینیسم غربی نظیر بسیاری از ایدئولوژی‌های دیگر خاستگاه خود را اینجا می‌یابد *(وینسنت، ۱۳۷۸: ۲٤۸)*.

تحولات تاریخی جنبش فمینیسم و فعالیت‌های آن، از نظر: شعارها، اهداف و تبیین‌ها به سه موج مجزا تقسیم می‌شود.

موج نخست جنبش زنان، در شرایطی شکل گرفت که در اروپا و آمریکا جنبش‌های اجتماعی دیگر نیز فعال بودند. در آمریکا به‌طور خاص، جنبش الغای برده‌داری، نقش مهم و تعیین‌کننده‌ای در پیدایش موج نخست جنبش زنان داشت. جنبش الغا یکی از تجلیات

برابری‌خواهی مدرن بود *(مشیرزاده، ۱۳۸۳: ۵۱)*.

مهم‌ترین خواسته‌های جنبش در این دوره عبارت بود از:

۱. **اصلاح لباس**: سبک لباس تنگ آن دوره را نمادی از «انقیاد زنان» تلقی می‌کردند، در نتیجه اصلاح لباس مورد توجّه بود.

۲. **اصلاحات حقوقی**: از نظر رهبران، جنبش زنان اصولاً این اندیشه که زن موجودیت حقوقی خود را بعد از ازدواج از دست دهد، پذیرفتنی نبود. آن‌ها می‌خواستند زنان حق طلاق داشته باشند و در صورت طلاق بتوانند حق حضانت فرزندان را در صورت مقصر بودن مرد، به دست آورند.

۳. **اصلاحات سیاسی**: در این مرحله یکی از مهم‌ترین حقوقی که مورد توجّه جنبش زنان قرار داشت، دستیابی به حق رأی بود.

۴. **مردستیزی، نقد خانواده و ازدواج**: بسیاری از طرفداران زنان از اواخر سدهٔ هیجدهم و اوایل سدهٔ نوزدهم از «ازدواج» به‌عنوان «ابزار ستم بر زنان» نام می‌بردند، اما لزوماً مایل به براندازی آن نبودند و اصلاح آن را منوط به اصلاح مردان و روابط دو جنس می‌دیدند *(مشیرزاده، ۱۳۷۹: ۶۸-۷۵)*. معمولاً از حدود سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰ به‌عنوان دوران فترت یا سال‌های افول و رکود یا تعلیق جنبش زن یاد می‌شود *(رودگر، ۱۳۸۸: ۵۳)*.

موج دوم، نظر به این معطوف شد که بین ارزش‌های لیبرالی و ساختار اقتصادی و سیاسی نظام سرمایه‌داری، در حوزهٔ حقوق زنان ناسازگاری وجود دارد. ایدئولوژی لیبرالی بر برابری جنسیّتی تأکید دارد، ولی شرایط حاصل از اقتصاد و سرمایه‌داری دولت رفاه، تفاوت حقوق زنان نسبت به مردان را پدید آورد *(مشیرزاده، ۱۳۸۳: ۲۲۹)*.

می‌توان ویژگی مهم موج سوم فمینیست را تلاش آن برای پاسخ دادن به مشکله یا به بیان چتمن، «معضل تفاوت» (Dilemma Of Difference) دانست *(همان: ۴۱۳)*. در موج سوم، شاهد پدیدآمدن نگرش‌های جدیدی در رابطه با حوزهٔ خصوصی و زندگی خانوادگی هستیم، به‌نحوی که برخلاف موج دوم – که مخالف نهاد خانواده و حتّی مادری بود و زنانی را که در این چهارچوب حضور داشتند، تحت سلطهٔ نظام مردسالار می‌پنداشت– به دفاع از زندگی خانوادگی می‌پردازد و حتّی مادربودن را فعالیتی پیچیده، غنی، چندرویه، پرزحمت

و شادی‌آفرین می‌داند که زیستی، طبیعی، اجتماعی، نمادین و عاطفی است *(مکنزی و دیگران، ۱۳۷۵: ۳۷۹)*.

در سال ۱۹۲۹ ویرجینیا وولف، ادیب، معلّم و فمینیست پیش‌گام بریتانیایی در کتابی با عنوان «اتاقی از آن خود» نقد فمینیستی را بنیان گذاشت. وی در این اثر اعلام داشت که مردان همواره زنان را فرودست تلقی کرده‌اند و می‌کنند. وی اظهار داشت که زن بودن را مردان تعریف می‌کنند و هم آن‌ها هستند که ساختارهای سیاسی، اقتصادی و ادبی را کنترل می‌کنند *(برسلر، ۱۳۸٦: ۲۰۰)*. بر اساس تقسیم‌بندی الاین شوارتر (Elaine showalter) دو گرایش عمده در این شیوهٔ نقد ادبی وجود دارد. گرایش اول که «جلوه‌های زن» (Images of woman) نامیده می‌شود، اساساً به این موضوع می‌پردازد که زنان به‌ویژه در آثار ادبی که مردان نوشته‌اند، به چه صورت و با کدام نقش‌های قالبی به خواننده ارائه شده‌اند. گرایش دوم نقد فمینیستی «نقد زنان» (Gynocriticism) نامیده می‌شود. در این نوع نقد فمینیستی به زن در مقام نویسنده توجّه می‌شود *(پاینده، ۱۳۸۲: ۱٤۳)*.

شوالتر، چهار الگو در خصوص ماهیّت نوشتار زنان در اختیار منتقدان قرار می‌دهد:

۱. الگوی زیست‌شناسانه، با تأکید بر این‌که چگونه بدن زن از طریق فراهم آوردن انبوهی از تصاویر ادبی و لحنی شخصی و صمیمانه، به وجه شاخص متن بدل می‌شود.

۲. الگوی زبانی، که به تفاوت‌های موجود میان نحوهٔ استفادهٔ زنان و مردان از زبان و نیز به این پرسش می‌پردازد که آیا زنان قادر به ایجاد زبانی ویژهٔ جنسیت خود و بهره‌گیری از چنین زبانی در نوشته‌هایشان هستند یا نه؟

۳. الگوی روان‌کاوانه، که مبتنی است بر تحلیلی از روان زن و این‌که چنین تحلیلی چگونه در فرایند نگارش تأثیر می‌گذارد؟

۴. الگوی فرهنگی، به بررسی این موضوع می‌پردازد که جامعه‌ای که نویسندگان زن در آن کار و فعالیت می‌کنند، به چه طریق اهداف و دیدگاه‌های زنان را شکل می‌دهند؟ *(برسلر، ۱۳۸٦: ۲۰٤-۲۳)*.

فمینیست‌های بسیاری عقیده دارند، نشان دادن تجربه‌های زنانه مانند زایمان در آثار نویسنده، دیدگاه زنانهٔ منحصر به فردی از دنیا ارائه می‌کند. آن‌ها معتقدند که چون زنان

تجارب خاصّ زندگی زنانه را تجربه می‌کنند، پس فقط آن‌ها هستند که می‌توانند از زندگی زنانه صحبت کنند؛ به‌علاوه تجربهٔ یک زن از زندگی، ابعاد ادراکی و عاطفی متفاوتی دارد. زنان اشیا را شبیه مردان نمی‌بینند و دربارهٔ اهمیّت یا بی‌اهمیّتی آن‌ها افکار و احساسات متفاوتی دارند *(سلدن، ۱۳۸٤:۲٦٤)*.

یکی از دغدغه‌های نقد فمینیستی، پرداختن به مسائل و موضوعات زنانه در ادبیات است (مانند پرداختن به بررسی زندگی ناگوار خانوادگی، تجربه‌های خاصّ زنان، برای نمونه بارداری و زایمان، بچّه‌داری و یا روابط مادر و دختر و یا روابط یک زن با زن) زنان در این‌گونه تصویرها عاطفی‌تر و نسبت به واکنشی که از خود در قبال محیط خارج از خانه بروز می‌دهند، درونی‌ترند. دغدغهٔ دیگر این نقد این است که ثابت کند، در تاریخ ادبیات، یک سنّت زنانه وجود دارد که به‌واسطهٔ جامعهٔ کوچکی از زنان نویسنده که آگاهانه با یکدیگر در رقابتند و از زنان نویسندهٔ پیش از خود الگو می‌گیرند و آن را برای زنان نویسندهٔ بعد از خود به یادگار می‌گذارند، تقویت می‌شود. سومین نکته‌ای که نقد زنانه بر آن تأکید دارد، این است که زنان در ادبیات در بروز فردیت‌ها و نمایش درون و نیز حوزه‌های تفکر، احساس، ارزش‌گذاری‌ها و دریافت از جهان بیرون ویژگی خاص خود را دارند *(آبرامز، ۱۳۸۵: ۷۹۲)*.

طرح مباحث مربوط به زنان در ایران به اوایل مشروطه باز می‌گردد. در دهه‌های اخیر با رشد خودآگاهی در میان زنان ایرانی، به تعداد زنان نویسنده در حوزهٔ داستان‌نویسی افزوده شد. زنان با شناخت ابعاد وجودی خویش، در آثارشان به ترسیم دنیایی جدید با چشم‌انداز زنانه و توصیف احساسات و تصاویر درونی خود با زبانی زنانه پرداختند. کمیّت آثار داستانی زنانه در بیست سال اخیر، چندین برابر آثار نویسندگان زن قبل از انقلاب است. «توجّه به آزادی زنان، کمرنگ شدن مسائل عاشقانه، پرداختن به مسائل جنگ تحمیلی، بازگشت به هویّت انسانی و مذهبی و پرهیز از مفاسد اخلاقی، عدم پیچیدگی داستان، انتخاب شخصیّت زن به‌عنوان شخصیّت اصلی داستان، توجّه به مسائل خانوادگی، توجّه به سیرت‌های مثبت و منفی در شخصیّت‌های زنان، عنایت به لحن» از ویژگی‌های آثار داستانی زنان بعد از انقلاب اسلامی است *(موسوی، ۱۳۸۲: ۷۹۲)*.

سؤالات تحقیق

۱. "وفی" در این اثر کدام یک از تجربه‌های زنانه را مورد توجّه قرار داده است؟
۲. زنان داستان، بیشتر بر اساس چه الگوهایی با مردان ارتباط برقرار می‌کنند؟
۳. کدام یک از ویژگی‌های سبک زنانه در داستان، نمود بیشتری یافته است؟

فرضیه‌ها

۱. "وفی" در این اثر، تجربه‌هایی نظیر: ازدواج و خانه‌داری را با تمام زوایای پنهان آن به تصویر کشیده است.

۲. تعامل زنان با مردان توأم با ستیز، تنش و خشونت است که جلوه‌های این خشونت در رفتار و گفتگوهای شخصیّت‌ها، نمود بارز یافته است.

۳. ویژگی‌هایی از قبیل اطناب و درازگویی زنانه و جزئی‌نگری در این اثر نیز مانند دیگر آثار زنانه جلوه‌گر شده است.

پیشینهٔ تحقیق

رمان‌های فریبا وفی از زمان نگارش تاکنون همواره به‌صورت پراکنده در مجلات مختلف مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند. بیشتر این نقدها در سطح توصیف شخصیّت‌ها و عناصر داستان متوقف مانده‌اند. طبق گواهی مرکز اطلاعات و آمار ایران، فقط دو پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در بررسی عناصر داستان رمان‌های وفی به رشتهٔ تحریر درآمده است.

فاطمه خاکسار (۱۳۸۸) در پژوهشی با عنوان «شخصیّت و شخصیّت‌پردازی در آثار رویا پیرزاد، سپیده شاملو، فریبا وفی» پس از شرح احوال نویسنده و خلاصهٔ آثار، به تحلیل چگونگی آفرینش شخصیت‌ها می‌پردازد، به‌طور کلی شخصیت‌های محوری داستان‌ها به لحاظ مسطح و کروی بودن، ایستایی، پویایی، جنسیت، پایگاه اجتماعی و نوع توصیف مورد بررسی قرار می‌گیرند. مریم دقیق احمدی، (۱۳۸۹) در پژوهشی با عنوان «شیوه‌های داستان‌نویسی و شخصیّت‌پردازی در نویسندگان زن (زویا پیرزاد، فریبا وفی، سپیده شاملو، ناهید طباطبایی و مرجان شیرمحمدی»، شیوه‌های داستان‌پردازی اعم از شیوهٔ روایت، زاویهٔ دید، لحن، فضا و شخصیّت‌های داستانی را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

در این پژوهش نظر به تعدد نویسندگان و حجم گستردهٔ کار، عناصر داستان به‌صورت سطحی بررسی شده و نویسندهٔ رساله پس از شرح مختصر هر عنصر داستانی، به نقل جملاتی از رمان‌های نویسنده بسنده کرده است.

روش تحقیق

از آنجا که این تحقیق بر اساس روش تحلیلی ـ توصیفی صورت می‌گیرد، لذا نخست با مطالعهٔ کتاب‌ها و مقالات مربوط به فمینیسم و نقد فمینیستی، اطلاعات لازم در مورد این شاخه از نقد ادبی گردآوری می‌شود. در ادامه، پس از فیش‌برداری و دسته‌بندی اطلاعات، ضمن مطالعهٔ دقیق داستان، اثر مذکور با تأکید بر سه محور: تجربه‌های زنانه، تعامل با جهان مردانه و سبک زنانه مورد بررسی قرار می‌گیرد. در پایان نیز پس از تجزیه و تحلیل اطلاعات به‌دست آمده، نتیجه‌گیری منسجمی ارائه خواهد شد.

بحث و بررسی

الف) خلاصهٔ داستان

"رازی در کوچه‌ها" رمانی واقع‌گراست. روایتی از رنج دختری به نام حمیرا که در تهران زندگی می‌کند. حال با دیدن پدرش که در حال مرگ است به شهر کودکی‌هایش برمی‌گردد و با رفتن به خانه و قبرستان و یادآوری دوران گذشته، می‌کوشد پاسخ کابوس‌های حل‌نشدهٔ شبانه‌اش را بیابد. این سفر مانند دیگر آثار "وفی" برای یافتن هویت گمشدهٔ قهرمان است. در بستر همین سفر خیالی در تونل زمان، داستان‌هایی فرعی نیز اتّفاق می‌افتد. ماهرخ، مادر حمیرا از نعمت وجود مادر بی‌بهره بوده، پدرش را نیز زود از دست داده و به‌همراه دو برادر دانشجویش زندگی می‌کرده است. وقتی "عبو" به خواستگاری او می‌آید، می‌پذیرد تا از شرّ لباسشویی برادرهایش نجات پیدا کند. غافل از این‌که بعدها لباسشوی افراد بیشتری از خانوادهٔ خود خواهد شد. عبو ماهرخ را دوست دارد، ولی مردی است زورگو و شکّاک. ماهرخ نیز زنی ظلم‌پذیر و فرمانبردار است. در خانه، حمیرا را "دختر"، "ذلیل‌مرده" و یا "بزغاله" صدا می‌کنند. هیچ‌کس ارزشی برای اسم او قایل نیست. حمیرا همیشه لباس‌هایش تمیز است، ولی جیبش خالی است. در همسایگی

آن‌ها، آذر با پدر، مادر و برادرش زندگی می‌کند. عبدی پدر آذر، مرد تریاکی و بی‌مصرفی است. مادرش در نانوایی نان می‌پزد تا خرج خانه را تأمین کند. غلامعلی برادر آذر مدتی در کفاشی عبو کار می‌کند، ولی به خاطر ناسازگاری‌اش از آن‌جا بیرون می‌آید. او پسری لاغر و عصبی است که به خاطر بیماری‌اش لنگ شده است و بالأخره درخت پناهگاه آذر را به آتش می‌کشد. شمس و عالیه، زوجی هستند که حمام محله می‌گردانند. مستانه، خواهر راوی به پسرشان محسن علاقه‌مند است. شمس نابیناست و صاحب گرمابهٔ محل است. حمیرا نامه‌رسان بین مستانه و محسن است. شمس انسان روشنی است، بحث‌های سیاسی می‌کند، سوادش کم، ولی اطلاعاتش زیاد است. همسرش عالیه که در بچّگی پدرش را از دست داده، برای مادرش نقش کلفت را داشته و بچّه‌ها را بزرگ کرده است. او هنگام ازدواج با شمس از این کلفتی نجات پیدا می‌کند. مراد و منیر همسایه‌های جدید پاکستانی آن‌ها هستند. منیر خیلی رمانتیک است، به‌راحتی در زندگی دیگران دخالت می‌کند. منیر ادّعا دارد که خودش و مراد عاشق و معشوق‌اند. آن‌ها اکنون مستأجر هستند، ولی قرار است پاپا، پدر منیر، برای آن‌ها خانه‌ای بخرد. عبو از مراد، منیر و پاپا خوشش نمی‌آید. منیر مرتب موهای حمیرا، آذر و مستانه را درست می‌کند، برای آن‌ها لاک ناخن می‌زند، ماهرخ را آرایش می‌کند و آن‌ها را وادار به رقصیدن می‌کند. مراد زیرزمین خانه‌اش را کارگاه نقاشی کرده است. منیر گاهی برای ماهرخ درد دل می‌کند، می‌گوید که مراد، مرد کار نیست. ماهرخ او را دلداری می‌دهد که در عوض او زن آزادی است و می‌تواند هر کجا که بخواهد برود. منیر به یک‌باره اعتراف می‌کند که مدت‌هاست با مراد مثل خواهر و برادر است.

ب) تجربه‌های زنانه

ب-۱) ازدواج

ازدواج‌هایی که در این داستان اتّفاق می‌افتد، از نوع ازدواج نهادی است. روایت زندگی زنان و مردانی که طبق سنّت‌های اجتماع تنها، زیر یک سقف زندگی می‌کنند، تعهّد آن‌ها را در کنار هم نگه داشته، اما دیری است که از خلأ عشق در زندگی زناشویی رنج می‌برند و مجبور به تحمّل یکدیگر هستند. «در فمینیست موج دوم به ارزش‌های خانوادگی، با دید

انتقادی می‌نگرند و بیشتر به نقش خانواده‌ها در فرودستی زنان توجه می‌کردند. جسی برنارد نظریه‌پرداز فمینیسم لیبرال با تقسیم ازدواج به "ازدواج فرهنگی" که برای زنان جنبهٔ آرمانی دارد ـ و "ازدواج نهادی"، ازدواج نوع دوم ـ یعنی ازدواجی که جنبهٔ واقعیّت دارد ـ را به نفع مردان و ضرر زنان می‌دانست و خواستار رهایی زنان از آن بود» *(ریتزر، ۱۳۷٤: ٤۷۵)*.

دلیل ازدواج ماهرخ با عبو، فرار از شرایط دشوار زندگی در خانهٔ پدری و یافتن سرپناهی تازه است. ماهرخ انزوا، دلتنگی و تنهایی خانهٔ پدری را با خود به خانهٔ عبو می‌آورد و وضعیت زندگی او نه‌تنها بهتر نشده، بلکه بغرنج‌تر می‌شود. بعد از ازدواج هم از قصر زیبایی که پیشتر در رویاهایش آرزوی رسیدن به آن را دارد، جز ویرانه‌هایی پوشالی، چیزی نمی‌یابد.

راوی از شب عروسی ماهرخ، تصویری غم‌انگیز نشان می‌دهد. شبی که قرار است باشکوه‌ترین لحظات را رقم بزند، برای او با سوز و دلتنگی همراه است. ماهرخ پدر و مادری ندارد. آن‌چه که در خانهٔ پدری از او دریغ شده، در خانهٔ شوهر بدو ارزانی نمی‌شود. روزهای او در محدودیت‌های خانوادگی، فقدان عشق و کارهای مداوم خانه، یکی پس از دیگری تباه می‌شوند.

«از شبی که به خانهٔ عبو آمد، کز کرد گوشهٔ اتاق و زار زد. عزیز فکر کرد دلیل دارد، عبو اما گیج و زن ندیده بود » *(وفی، ۱۳۸٦: ۳۷)*.

نمونهٔ دیگر ازدواج شمس و عالیه است. عالیه در گریز از فضای خانه و مراقبت از خواهر و برادرهایش، به ازدواج با شمس تن می‌دهد. او نیز در انتخاب همسر آیندهٔ خویش از خود اختیاری ندارد و طبق الگوی سنّتی جامعهٔ مردسالار به خانهٔ شوهر فرستاده می‌شود «بسیاری از دختران که به سبب این ازدواج می‌کنند که به آن‌ها فشار وارد می‌شود، می‌دانند که ازدواج یگانه مفرّ عاقلانه است، به این سبب که خواهان زندگی عادی همسران و مادران هستند، تصمیم می‌گیرند که ازدواج کنند» *(دوبووار، ۱۳۷۹: ۲٤۳)*.

«ننه‌ام که قربانش بروم چشم را بسته و بچّه پس انداخته بود. پدرم هم که بعد از آن‌همه نان‌خور سکته کرده بود و رفته بود» *(وفی، ۱۳۸٦: ۱۰۱)*.

«آره شمس که آمد خواستگاری‌ام، ننه‌ام گفت دختر دسته‌گلم را نمی‌دهم به مرد کور.

حالا دیگر دسته‌گل شده بودم. گفتم زنش می‌شوم. از سگ که بهتر است. از للـه‌گی خسته شده بودم. گفتم می‌روم هرچه بادا باد» *(همان: ۱۰۲)*.

این دو نمونه حاکی از تفکر سنتی حاکم بر ازدواج است. ازدواجی که توأم با آگاهی و عشق نباشد، بی‌شک مشکلاتی را در پی خواهد داشت. دشواری‌هایی که ماهرخ با آن دست و پنجه نرم می‌کند، محصول همین ازدواج‌های تحمیلی است. کتک‌ها و آزارهایی که می‌بیند، تنها راه چارهٔ او صبر و تحمل و فروخوردن این رنج‌هاست. رنج‌هایی که تنها به بدبینی‌ها و بدگمانی‌های عبو محدود نمی‌شود؛ زندگی با مادرشوهر سنّتی نیز از موارد دیگر این مظلومیّت‌هاست. شخصیّت عزیز، نمایندهٔ مادرشوهر سنّتی است که او نیز با عروسش ماهرخ که زنی است صبور و خاموش، رفتار ظالمانه‌ای دارد که از تفکر سنّتی وی سرچشمه می‌گیرد. همین بی‌سوادی و باورهای کلیشه‌ای است که زن را از اجتماع دور می‌کند و در حصارهای خانه محصور می‌سازد. از دید سنّتی شخصیت عزیز، زنان شأن و منزلتی کمتر از مردان دارند و باید تابع شوهر باشند «زنان سالمند که در جوانی تحت اقتدار مردانه بوده‌اند، از طریق پیوندهای خونی و خانوادگی مقامی کسب می‌کنند. همبستگی آن‌ها با گروه خانوادگی بالا می‌رود و برای حفظ سلسله‌مراتب خانوادگی سعی می‌کنند، عروس را با معیارهای مردانه حاکم بر موقعیت خانوادگی تطبیق دهند» *(اعزازی، ۱۳۸۰: ۱۶۷)*.

«عزیز غرغر می‌کرد. از کی زن عزیزتر از مادر شده است، خودش جواب داد از همان زمانی که حوا بود ولی مادر نبود» *(وفی، ۱۳۸۷: ۱۰-۱۱)*.

«عروس به او کم‌محلی می‌کند. معلوم نیست توی گوش نوه‌ها چی خوانده که نان خشک را هم از او دریغ می‌کنند» *(همان: ۱۱)*.

ب-۲) خانه‌داری

ماهرخ یک زن منفعل است که در کلیشهٔ (نقش فرشته در خانه) «Angel Domestic» تن داده است. شخصیّت وی در خانه‌داری و فرزندپروری خلاصه می‌شود. تصویری که راوی از او به دست می‌دهد، تصویر زنی است که مدام در حال شست‌وشو و نظافت است، تنها سلاح دفاعی ماهرخ در برابر خشونت عبو، شستن رخت‌هاست. له کردن رخت‌ها،

پاسخی کوبنده به این‌همه تحقیر و تهدید و نابرابری است. جایی که نمی‌تواند از حقش در برابر عبو دفاع کند به شستن رخت‌ها پناه می‌آورد. پساب‌هایی که از تشت ماهرخ می‌ریزد و درخت زندگی او را خشک می‌کند، تصویر بی‌حاصل بودن زندگی اوست. تلاش‌هایی که بارآوری را برای او به ارمغان نمی‌آورد. ماهرخ نمایندهٔ زنان خانه‌داری است که کوشش‌های روزمرهٔ آن‌ها، رهایی‌بخش و شادی‌آفرین نیست.

«همهٔ نظریه‌های فمینیستی، خانه‌داری را از شیوه‌های تولید مردسالاری می‌دانند. فمینیست لیبرال بر این عقیده است که خانه‌داری غیرعادلانه است، زیرا قانون ارزش کار خانگی را به رسمیت نمی‌شناسد. فمینیست‌های مارکسیست، زنان خانه‌دار را ارتش ذخیرهٔ کار معرفی می‌کنند و فمینیست‌های رادیکال می‌گویند خانه‌داری همواره کار زنان است، بنابراین باید کل نهاد ازدواج و ناهمجنس‌خواهی را زیر سوال برد» *(هام، ۱۳۸۲: ۲۱۳)*.

«ماهرخ چیزی نمی‌گوید و با جدّیت کارگری سخت‌کوش تلاش می‌کند. کوهی از رخت چرک کنار تخت ریخته است» *(وفی، ۱۳۸۷: ٦٤)*.

«ماهرخ چنگ می‌زند به لباس‌های خشک و سواشان می‌کند» *(همان:٦٥)*.

«آشغال گلیم آشپزخانه را با کف دستش جمع می‌کرد» *(همان: ۹۵)*.

«مامان مثل یک روح نشسته بود زیر دوش و کوهی از لباس بغل دستش بود» *(همان: ١٤١-١٤٢)*.

قلمرو حکومت ماهرخ، فضای بستهٔ خانه‌ای است که با ابزار و وسایل بر آن حکم می‌راند، امّا از رهگذر این فرمانروایی حتّی به سعادت خانگی نیز دست نمی‌یابد و باز هم سهم او تنهایی و انزواست. از خشم عبو به نفی کثافت و بدی می‌گریزد. نظام مردسالاری که هویّت ماهرخ را به تاراج برده، جز این گریزگاهی برای وی باقی نمی‌گذارد. نظافت تنها مأمنی است که می‌تواند التیامی بر رنج‌های این زن دردکشیده باشد.

«زیر دوش نشسته بود و کوهی از لباس جلورویش بود، می‌شست و می‌شست. دست‌هایش خراش برداشته بود ولی از شستن دست برنمی‌داشت» *(همان: ۸۹)*.

ب-۳) سکوت زنانه

تسلیم و سازش زن در برابر مرد به شکل سکوت زنانه ظهور و بروز می‌یابد. حضور

انفعالی ماهرخ در گسترهٔ داستان برای حفظ آرامش خانه است. او نمایندهٔ نسلی است که خویشتن خویش را به فراموشی سپرده و وجود هرگونه شخصیّت مستقل برای خود را به رسمیت نمی‌شناسد. ریشهٔ خشونت عبو در همین تسلیم شدن ماهرخ کندوکاو می‌شود. ماهرخ هر بار بعد از خشونت عبو سکوت می‌کند و به شستن پناه می‌آورد. زنی که در منجلاب ستم گرفتار است، هر بار در نبرد با این جهل موروثی زبان سکوت را برمی‌گزیند. «پس از آن‌که عادت مخرب تهاجم در کسی شکل گرفت، تکرار می‌شود و انکار زن، این عمل را به‌صورت عادتی همیشگی درمی‌آورد» *(باراش، ۱۳۸۲: ۲۳۸)*.

«سکوت مال ماهرخ بود و حرف مال عبو، ولی ماهرخ سال‌های آخر دیگر قهر نبود. حتّی ساکت هم نبود. فقط بی‌حس بود» *(وفی، ۱۳۸۷: ۱۰)*.

«می‌توانست تا شب کار کند حرف زدن امّا خسته‌اش می‌کرد. کلمات مثل سوزن می‌رفتند توی پوستش و خسته‌اش می‌کردند» *(همان: ۸۰)*.

«ماهرخ زیر آوارهای حرف عبو دست و پا می‌زد و نمی‌توانست تکان بخورد» *(همان: ٦٥)*.

«ماهرخ امّا می‌دانست کلمه‌ها فایده ندارند. هیچ کلمه‌ای نمی‌توانست عبو را از آن‌جا دور کند» *(همان: ۱۱۵)*.

بی‌پشتیبانی و نداشتن تکیه‌گاه و حامی، یکی از دلایل سکوت ماهرخ است. ماهرخ خانواده‌ای ندارد که از کنف حمایت آن بهره برد. حصار بستهٔ خانهٔ عبو، پناه بی‌پناهی‌های اوست. دیگر وابستگی اقتصادی است که او را به تحمل درد و دم برنیاوردن وامی‌دارد، آن‌چه از نظر فمینیست مارکسیست باعث وابستگی زن به مرد می‌شود، نیاز اقتصادی زن است که مرد به مدد این پاشنهٔ آشیل به زن ستم روا می‌دارد. «نقش انفعالی زنان در برابر خشونت می‌تواند ناشی از عدم استقلال مالی آنان، ترس از وخیم‌تر شدن اوضاع، عزت نفس پایین، نداشتن تکیه‌گاه و حامی خارج از خانوادهٔ شوهر باشد» *(ربانی، جوادیان: ۱۳۸٦: ۳۸)*.

«توی خانهٔ ما همیشه دعوا سر پول است. پول هیچ جا نیست. عبو دست در جیبش می‌کند و آسترش را می‌کشد "ندارم"» *(وفی، ۱۳۸۷: ۳۱)*.

سکوت ماهرخ پاسخی به بی‌رحمی و خشونت عبوست؛ پاسخی که از هر فریاد و

اعتراضی برای عبو دردآورتر است. عبو به‌همین دلیل سعی می‌کند ماهرخ را به حرف بکشاند.

«عبو می‌زد که از نو تبدیلش کند به یک زن، بیدارش کند، نه این‌که آزارش بدهد. ماهرخ بیدار نشد. مثل زنده‌ها جیغ هم نکشید. از درد هم ننالید» *(همان: ٦)*.

پ) تعامل با جهان مردانه

تعامل با جهان مردانه بر اساس سه الگو است ۱. ستیز ۲. مشارکت، همدلی و برابری؛ ۳. سازش و تسلیم.

پ-۱) ستیز

ستیز در این اثر به‌صورت خشونت مردان و جلوه‌های آن، پدرسالاری سنّتی رخ می‌نماید. عبو پدر راوی نمایندهٔ نظام مردسالار است. نویسنده عبو را در شمایل مرد سنّتی و متعصّب به تصویر می‌کشد که اعضای خانواده نه از روی طوع و میل بلکه از سر هراس از وی تبعیّت می‌کنند. مردی که حرف نمی‌شنود، دیگران را نمی‌بیند، تنها هنر او بدگمانی است، تنها زبانی که می‌شناسد، زبان شیرین فحش و تنبیه بدنی است. عبو در قالب پدری سنتی همسر و فرزندانش را می‌آزارد؛ به‌خصوص همسرش ماهرخ را و برای همسر، فرزندان و خواسته‌هایشان ارزشی قائل نیست. «خشونت علیه زنان تأیید نوعی خاص از نظم اجتماعی و ناشی از باورهای اجتماعی- فرهنگی است که زنان را کم‌اهمیت‌تر و کم‌ارزش‌تر از مردان می‌شمارد. آن‌ها را شایستهٔ احترام نمی‌داند و معتقد است چنان‌چه در این نظم چالشی به‌وسیلهٔ زنان ایجاد شود، باید با خشونت به مقابله با آن پرداخت» *(یزدخواستی، شیری، ۱۳۸۷: ۲۱)*.

پ-۱-۱) تنبیه و تحقیر

تنبیه در این اثر در قالب تنبیه بدنی، علیه ماهرخ و فرزندانش توسط عبو پدر خانواده صورت می‌گیرد. همین آزارهای پیاپی موجب انزجار اعضای خانواده از وی می‌شوند. به‌طوری‌که این زخم‌های کهنه دوباره سر باز کرده، به آسانی التیام نمی‌یابند و حمیرا راوی

داستان، این خاطرات گزنده را توشهٔ سفر به آینده می‌کند. تنبیه و تحقیر افراد خانواده اثرات مخربی را به دنبال داشته و عزت نفس فرد را نشانه می‌گیرد و خاطراتی را برای راوی داستان رقم می‌زند که حتّی گذشت زمان نیز قادر به کمرنگ کردن این حوادث تلخ نیست.

«خشونت علیه زنان را می‌توان به دو نوع کلی "بدنی" و "روانی" تقسیم کرد. خشونت بدنی ممکن است به‌صورت حمله به زن، ضرب و جرح او، رفتار جنسی آزارنده، فشار و تحمیل بدنی مانند اجبارِ کاری صورت گیرد. خشونت روانی گاه در گفتار و کلام است که نمونه‌های آن عبارتند از: انتقاد ناروا، تحقیر، بددهانی، فحاشی، توهین، تمسخر، گوشه کنایه، متلک‌پرانی رخ می‌نماید. حالات چهره حاکی از خشم، بی‌اعتنایی، تنفّر، تمسخر و... نوعی خشونت روانی به‌ظاهر آرام است. آهنگ صدای بلند، حالت بدنی هجوم‌برنده یا مسلّط به خود گرفتن و تماس چشمی غضبناک و نفرت، از موارد دیگر حالات غیرکلامی خشونت‌آمیز است» *(سالاری‌فر، ۱۳۸۹: ۱۰۱)*.

«جایی از صورتم را نشانه گرفته و نزدیک می‌شود، گوشم را می‌گیرد و می‌پیچاند» *(وفی، ۱۳۸۷: ۱۷)*.

«مستانه برای رفتن زیر گیوتین عبو زیادی گنده است، چند لگد از عبو می‌خورد» *(همان: ۸۲)*.

«غلامعلی از پنجره بیرون پرید، به آذر حمله کرد و موهایش را گرفت» *(همان: ۱۵۸)*.

نمونهٔ دیگر خشونت، از جانب غلامعلی علیه آذر اعمال می‌شود. آذر نماد جسارت زنانه‌ای که هرگز شکوفا نمی‌شود و در کودکی از بین می‌رود. دختری نترس که مادر راوی، آرزو دارد که دخترش مانند او باشد. کسی که برای راوی حکم الگو دارد و راوی، آرزوها و خواسته‌های تحقّق‌نیافته‌اش را در وجود آذر می‌بیند. دختری که محدودیت‌های دخترهای هم‌سن و سال خودش را به رسمیت نشناخته و بر علیه تصویر ازپیش‌ترسیم‌شدهٔ هم‌نوعانش طغیان می‌کند. راوی سعی دارد تصویری آرمانی از نبوغ کودکانهٔ وی ترسیم کند. استقلال وجودی آذر به‌صورت نمادین در آتش قهر نظام مردسالار سوخته می‌شود. آذر در خانواده‌ای نابسامان زندگی می‌کند و او نیز مانند حمیرا و ماهرخ، گرفتار بی‌رحمی‌های این نظام قهرآلود است که این‌بار از جانب برادرش غلامعلی بر وی اعمال

می‌شود؛ خشونتی که در نهایت به نابودی آذر منجر می‌شود. آن هم به‌همراه درختی که تنها پناهگاهش بوده و مکمّل شخصیت آذر محسوب می‌شود. درخت گردو، نماد ابهت زنانه‌ای است که غلامعلی در ناخودآگاه خود از آن واهمه دارد و با پای لنگش نمی‌تواند ازآن بالا برود. امّا در نهایت با آتش زدن درخت، پناهگاه آذر، از او انتقام می‌کشد.

پ-۱-۲) تحقیر کلامی

جلوهٔ دیگر خشونت مردانه، تحقیر کلامی است. سخنان عبو توأم با تحقیر کلامی و خشونت لفظی است. عبو فرزندانش را با عناوین حیوانی خطاب می‌کند. اعضای خانوادهٔ عبو از طریق مشاهدهٔ رفتار پدر، اقدام به تکرار این عمل نموده و فضای خانواده به بستری برای پرورش رفتار ناخوشایند تحقیر کلامی تبدیل می‌شود؛ رفتاری که تنها منحصر به عبو نیست و در بیشتر افراد خانواده دیده می‌شود. این نوع تحقیر، احساسات و عواطف افراد را نشانه می‌گیرد. بسیاری از خشونت‌های کلامی از خشونت جسمی که به‌طور علنی اعمال می‌شود نیز بدتر و کوبنده‌تر هستند و به‌طور پنهانی شخصیت فرد را در معرض تخریب قرار می‌دهند تا حدی که به مرور زمان این القاب زشت به جزئی از شخصیت فرد بدل می‌شود.

«گوسفند بیشتر از این می‌داند» *(همان: ۱۸)*.

«ببین اسماعیل بزاز چی می‌فروشد ذلیل مرده» *(همان: ۲۹)*.

«این بچه سگش می‌ارزد به شما دو تا یابوی بی‌مصرف» *(همان: ۴۳)*.

پ-۱-۳) بدگمانی

بدگمانی جلوه‌ای دیگر از خشونت در این اثر است. شاید اصلی‌ترین دلیل خشونت عبو علیه ماهرخ ناشی از همین مسئله باشد. نگاه شکاّکانهٔ اوست که زندگی را به کام زن تلخ کرده و محدودیت‌هایی را برایش پدید آورده است. محصول این بدگمانی چیزی جز نفرت و اختلاف نیست که نه‌تنها آرامش را به ارمغان نمی‌آورد بلکه با ایجاد خشم و تنفّر در طرف مقابل موجب بروز اختلافات خانوادگی می‌شود.

«در نظام مردسالار رفتارهایی که ریشه در حس مالکیت مرد نسبت به زن دارد، باعث پیدایش برخوردهای خشن و اهانت‌آمیز می‌شود. مردان از ناموس خود به هر قیمت دفاع

می‌کنند و این نوع حفاظت در عرف جامعه مقبول است. مکانیزم‌های تربیتی و ارزش‌های اجتماعی دارای نقش اساسی در خشونت است» *(بنده‌زاده، ۱۳۸۲: ۷۷)*.

«ماهرخ گفت قلب عبو سیاه است مثل قیر» *(وفی، ۱۳۸۷: ۵۸)*.

سیطرهٔ مرد بر زن سبب می‌شود که مردان زنان را در حصار تنگ تعصّب و تسلیم وادارند. مردی که به چشم شیء مایملک خود به زن می‌نگرد، با تعصّب و بدبینی سعی می‌کند او را به انقیاد خود درآورد. این تعصّب، نه‌تنها آرامش را برای زن به ارمغان نمی‌آورد بلکه او را به اسارتی خفقان‌آور می‌کشاند. عبو همهٔ بدگمانی‌اش را در قالب جملات کنایه‌آمیز می‌گنجاند که هر لحظه بی‌وقفه بر ماهرخ آوار می‌شوند. عبو به جای تنبیه بدنی، سلاح زبان را به کار می‌گیرد و با تحقیر کلامی طغیان می‌کند. بدگمانی عبو به‌دلیل دهن‌بینی اوست تا جایی که حمامی می‌سازد تا ماهرخ به گرمابهٔ شمس نرود.

«عبو با چشم خود دیده است صدای خندهٔ شمس و ماهرخ را» *(همان: ٦٩)*.

«عبو دوباره شروع می‌کند، تو با شمس حرف می‌زدی یا نه؟» *(همان: ٦٩)*.

«عبو ول کن نیست "بد نشدی، تحویلت می‌گیرند"» *(همان: ٦٤)*.

در تحلیل رفتار عبو می‌توان گفت: هیچ مردی را که در برابر نیازهای عاطفی، روانی، اقتصادی همسر یا دخترش بی‌تفاوت باشد، نمی‌توان خوب شمرد. عبو با تحقیر، تهدید، بدگمانی و تنبیه، باعث گسست عاطفی بین اعضای خانواده می‌شود، تا جایی که راوی از وی به‌عنوان تمساح پیر یاد می‌کند.

پ-۱-۴) مردسالاری سنتی

عبو شخصیّتی است که با زل زدن حکومت می‌کند. فرزندانش را با القاب حیوانی خطاب می‌کند و تکیه‌کلام‌های خاصّ خود را دارد. نمایندهٔ نظام مردسالار است، مردی که تمام اقتدار مردانه‌اش در محیط منزل نمودار می‌شود و نهایت خشونت او در برخورد با ماهرخ بروز می‌یابد. خشونت عبو ریشه در فرهنگ مردسالاری دارد که در آن بالیده است، مطابق این فرهنگ، مردان بر تن زنان و وجود زنانه‌شان نظارت کامل دارند. چنان‌که بر نهادهای اجتماعی حکم می‌رانند. در این نظام مردمحور زنان کمتر درک می‌شوند و حس همدلی و نوع‌دوستی در مرد کمتر دیده می‌شود، زیرا این مردان اسیر تصوّرات کلیشه‌ای و

پوسیدهٔ خویشند. خشم و قهر وجود غلامعلی را نیز فرا گرفته، به‌طوری‌که قادر به دیدن حقایق نیست. رفتار عبو را می‌بیند و می‌پذیرد. این گونه نگرش، پیوند عاطفی بین اعضای خانواده را از بین برده و خانواده را در معرض انهدام قرار می‌دهد.

غلامعلی شاگرد بر حق عبوست. عبو الگوی رفتاری اوست که زبان به ستایش وی می‌گشاید.

«آذر نمی‌فهمید غلامعلی چرا این‌قدر از او بدش می‌آید. اگر به شکم می‌خوابید لگدی به پایش می‌زد. از هرچه جنس او بود بدش می‌آمد، می‌گفت یا جلف‌اند مثل منیر یا بدبخت‌اند مثل ننه» *(وفی، ۱۳۸۷: ۱۷۶)*.

«همین بود که حرف‌های آذر دیوانه‌اش می‌کرد، حتی یادش می‌رفت که آذر هنوز بچه است، از نظر او آذر زن بود یا داشت زن می‌شد. زنی که فقط برای آزار خلق شده بود» *(همان: ۱۸۰)*.

پ-۱-۵) آزار جنسی

جلوهٔ دیگر خشونت، آزار جنسی است که به‌صورت هتک حرمت مراد به حمیرا و آذر نمود می‌یابد و طیف این خشونت از کوچه تا بازار گسترده است. با این‌که آن دو، کودکانی بیش نیستند، اما در معرض این نوع خشونت واقع می‌شوند و حتّی سایهٔ شوم آن را تا بزرگسالی همراه خود می‌کشانند این آزار، تجاوز به حیثیّت و فردیت یک زن است و باعث می‌شود اعتماد به نفس و آزادی یک انسان از وی سلب شود و در ادامه نتواند به احقاق حقوقش بپردازد. زمانی که عزّت نفس یک شخص از بین رفت، به تبع آن نمی‌تواند به انجام وظایفش در خانواده و اجتماع بپردازد. «مردان با نگاه‌هایشان آزادی را از زنان سلب می‌کنند، درحالی‌که نگریستن بیشتر از سوی مردان انجام می‌شود، زنان بیشتر در انتظار توجّه هستند. تحت سیطرهٔ همین نگاه‌ها، زنان از صحنهٔ اجتماع دور می‌شوند» *(واصفی، ذوالفقاری: ۱۳۸۸)*.

«مراد می‌خندد "دخترها بیایید توی حیاط" مانده‌ایم برویم یا نه. مراد فرصت فکر کردن نمی‌دهد، بازوی هردویمان را می‌گیرد و توی حیاط می‌کشد» *(وفی، ۱۳۸۷: ۵۵)*.

«مراد چشم از ما برنمی‌داشت، چیزی را می‌دید که ما از دیدنش عاجز بودیم و به‌طور

مبهمی می‌دانستیم ارزش تماشا داشت» *(همان: ۶۰)*.

پ–۳) تسلیم مردانه

نمونهٔ دیگر روابط زن و مرد در رابطهٔ منیر رخ می‌نماید. رابطهٔ آن‌ها مبتنی بر تسلیم مرد در برابر زن است. مراد نقطهٔ مقابل عبو است که هیچ کاری به منیر ندارد. او استقلال کامل دارد. باید زنی خوشبخت باشد، امّا نیست و در عمق وجودش از مراد بیزار است. منیر نیاز به اقتدار مردانه دارد، اما مراد "مرد" نیست. منیر مردی می‌خواهد که بر او حکم راند.

«تعارف نبود بالاتر از آن بود. شبیه دستور بود و منیر عاشق دستور بود. منیر می‌خندید و دست مردانه و خوش‌فرم محسن را نگاه می‌کرد» *(همان: ۱۱۲–۱۱۳)*.

منیر دنبال مردی است که با بروز کامل مردانگی‌اش منجر به شکوفایی زنانهٔ او بشود. ترسیم واقعیت پنهان وجود زنانه در روابط منیر و مراد به‌خوبی قابل مشاهده است. نویسنده با جسارت به بیان آرزوی نهفتهٔ زن می‌پردازد که خواهان اقتدار مردانه است. منیر این سکوت جاویدان را می‌شکند و بدون سانسور، آمال زنانهٔ خود را از پستوهای کهنهٔ درون بی‌تابانه فریاد می‌زند. منیر علی‌رغم استقلال زنانه‌اش، به‌تنهایی بی‌رحمانه‌اش اعتراض می‌کند و سپس به دامان مرد دیگری جز مراد می‌گریزد.

ت) سبک زنانه

بی‌تکلّفی و صمیمیّت از خصلت‌های زبانی "وفی" است که نشان می‌دهد نویسنده هویّت خودجوش و درونی خود را نسبت به زبان حفظ کرده است. زبانی که بی‌محابا زنانگی را فریاد می‌زند و درگیر نوسانات و حالات درونی راوی‌اش است. لحن راوی در داستان، بیقرار و توأم با تشویش است که با خروش درونی، سردرگمی و هویّت‌باختگی راوی و دیگر شخصیّت‌های زن داستان در هماهنگی کامل است.

به‌علاوه، نوشته‌های "وفی" توأم با اطناب و جزئی‌نگری است. روابط خانوادگی و صحنه‌ها را با ذکر جزئیات ترسیم می‌کند. گاهی افعال در جملات حذف می‌کنند. به طرح تقابل شخصیّت‌ها و فضاها دست می‌زند و برای بیان حالات درونی شخصیّت‌ها از تشبیه

بهره می‌جوید. وفی طنزی گزنده دارد که بر رگ باورهای معهود خواننده مانند نشتری فرود می‌آید. وفی در این اثر زبانی ساده دارد و از جملات کوتاه، توصیفات و تشبیهات تصویری و ملموس، استفاده از نام حیوانات در ترکیبات تشبیهی، بیان استعاری و نمادین و ظرفیّت‌های گفتگویی و تصویری نثر بهره می‌گیرد.

«سیکسو و ایریگارای، ویژگی نوشتار زنانه، مثلاً غیرخطی بودن، دودلی و نامعقولیت را فضیلت می‌شمارند و در نوشته‌های آنان در تقسیم اقتدارطلبانهٔ فاعل- مفعول، که روال معمول دستور زبان است خبری نیست، فعل‌ها اغلب حذف شده‌اند و نثر، ساختار تلگرافی دارد و سرشار از تجنیس و اشاره است. این دو نویسنده، نگارش زنانه را شیوه‌ای می‌دانند که زیر پای قراردادها و سنّت‌های دستوری و زبان‌شناختی نوشتار مغرب زمین را خالی کند. نگارش زنانه ماهیتاً انقلابی است و عملی رهایی‌بخش به‌شمار می‌آید و از این راه می‌توان اصول جزمی و ساختار نوشتار مردسالاری را درهم ریخت» *(نجم عراقی، ۱۳۸۲: ۳۵۳)*.

ت-۱) جزئی‌نگری

ویژگی جزئی‌نگری و توصیف دقیق در این اثر مانند آثار دیگر زنان نویسنده به چشم می‌خورد. زنان همواره با ذکر جزییات همه چیز را بیان می‌کنند. بیشتر توصیفات وفی متعلق به فضای خانه و کوچه‌ای هستند که حوادث داستان در آن شکل می‌گیرند. با توجّه به این‌که قهرمانان داستان زنان و دخترانی هستند که بیشتر وقت خود را در محیط خانه می‌گذرانند، بدیهی است که توصیفات حول محور این فضاها شکل می‌گیرد.

«به ماهرخ نگاه می‌کنم. کنار حوض پتو می‌شوید و چکمه‌های پلاستیکی سیاهی پایش کرده است و پتو را لگد می‌کند» *(وفی، ۱۳۸۷: ۳۷)*.

«ماهرخ سرش را رو تشت خم می‌کند، نصف گوشش از روسری بیرون است، حالا نیم‌رخش درست مقابل لوله تفنگ است» *(همان: ٦٦)*.

ت-۲) اطناب و پرحرفی

توصیف دقیق و جز به جز اشیا و شخصیت‌های داستان موجب ایجاد اطناب می‌شود و

اطناب شاید رایج‌ترین ضعف ادبی در شیوه‌های گفتاری زنان در شنودهای روزانه باشد. وظایف مادری، خانه‌داری و روابط همسایه‌ها با هم با جزئی‌نگری بیان می‌شوند و همین مسئله به درازگویی زنانه دامن می‌زند. جستجوی هویّت گمشدهٔ راوی، بستری برای بیان ناگفته‌های زنانه می‌شوند. راوی در این داستان‌ها در ضمن واگویه‌ها و گفتگوها با اشخاص دیگر در صدد یافتن خویش و پیوند تکّه‌های منفرد وجودش است که از هم پاشیده‌اند. هم‌چنین زنان از گفتار برای مقابله با اضطراب و رسیدن به آرامش بهره می‌گیرند که گاهی این مسئله به تطویل کلام می‌انجامد.

«ماهرخ تیز و فرز بود. مثل فرفره می‌چرخید و اشیا دور و برش را با دست‌هایش رام می‌کرد ولی زبانش ورزیده نبود. کند و ناپخته بود» *(همان: ٤٨)*. «آذر کمی از من بزرگ‌تر است، یک‌سال شاید هم کمتر. موهای بلند و شانه‌نکرده‌اش را پشت گوش می‌برد و بلندبلند حرف می‌زند. به هر چیز بی‌خودی هرهر می‌خندد» *(همان: ٢٤)*.

ت-۳) نوستالوژی (Nostalgia)

حمیرا در سفر درونی خویش، هویت گمشده‌اش را در گذشته می‌جوید. به‌دنبال آن به کوچهٔ قدیمی و به گورستان می‌رود. نوستالوژی در این اثر به‌صورت بارز تصویر شده است. در واقع رمان "رازی در کوچه‌ها"، چیزی جز پل زدن میان گذشته و حال راوی نیست. دنیای رازآلود این کوچه از پس این پیوندها کم‌کم رخ می‌نماید و سر از هالهٔ ابهام برمی‌کشد. راوی همواره دردهای زمان حالش را در گذشتهٔ بی‌رحمانه‌اش می‌کاود و با کوچک‌ترین بهانه‌ای به یاد گذشته می‌افتد. خاطراتی که هرگز برای وی خوشایند نیست و او را هر لحظه به نوعی می‌آزارد.

«نوستالوژی و غم غربت از مضامین و موضوعات رایج آثار ایشان است. به‌طورکلی بازگشت به گذشته همواره به امید پیدا کردن هویت گمشده صورت گرفته است. در برهه‌های تاریخی هرگاه ملت‌ها هویت زمانه خود را گم می‌کردند، به دنبال آن در زوایای تاریخ گشتند. دلیل دیگری که می‌توان اقامه کرد این است که چون زنان در بزرگسالی دچار محدودیت‌هایی در پیرامون خود هستند، غم غربت در آن دنیا، آن‌ها را به یاد روزهای آشنای کودکی می‌اندازد» *(حسینی، ۱۳۸۸: ۹۸)*.

ت-۳) دالان در دالان بودن داستان

یکی از ویژگی‌های سبک زنانه، دالان در دالان بودن یا تودرتو بودن داستان‌هاست «این تنوّع و تعدّد موجود در متن، ما را به یاد تکثر و امتداد یافتن پیکر زن در زمان بارداری و زایمان می‌اندازد. این است که پیکر زنانه که قابلیت قبض و بسط را دارد، برخلاف پیکر مردانه که نه تغییر می‌کند نه امتداد می‌یابد» *(غلامی، ۱۳۸٦: ٦۸)*. در این‌جا نیز راوی در طول روایت داستانی، به یاد داستان افتد. در جایی که ماهرخ از مسافرت بازمی‌گردد، راوی در ضمن روایت این داستان، ماجرای رخت شستن ماهرخ در حمام و نخستین‌بار در آغوش کشیدن حمیرا را با محبتی مادرانه، به‌طور کامل بازگو می‌کند.

«قرار شد همه به پیشواز ماهرخ برویم... مسعود از جایی دوربین تهیه کرد. اولین‌بار بود که فرودگاه را می‌دیدم. دو نفر یکدیگر را محکم بغل کرده و می‌بوسیدند. ماهرخ فقط یک‌بار بغلم کرد، آن هم توی حمام شمس. زیر دوش نشسته بود و کوهی از لباس جلو رویش بود و می‌شست و می‌شست. دست‌هایش خراش برداشته بود اما از شستن، دست برنمی‌داشت. سرش را بلند کرد و لابد دید چه‌قدر ترسیده‌ام. بعد نمی‌دانم چه شد که ناگهان بغلم کرد و سرم را محکم به سینه‌اش فشار داد» *(وفی، ۱۳۸٦: ۸۹-۹۰)*.

آن‌جا که روابط پدر و دختری میان راوی و عبو به دیدهٔ تردید نگریسته می‌شود. پدر در حال مرگ است و وضعیت او هر بیننده‌ای را منقلب می‌کند. حمیرا، راوی داستان به این حقیقت واقف است، اما نمی‌تواند با او هم‌دردی کند. در این‌جا راوی داستان ضمن یادآوری خاطرات ناگهان به یاد گذشته و رفتار عبو می‌افتد و این‌گونه روایت می‌کند:

«عبو دارد می‌میرد، مثل یک پیرمرد نه، مثل یک تمساح می‌میرد. پلک‌هایش مثل گل خشک سنگین شده‌اند. به‌زحمت بلندشان می‌کند و نصفه‌نیمه دنیا را می‌بیند. پیرمرد دیگر نمی‌تواند به چیزی زل بزند حتی به من» *(همان: ۱)*.

«یک روز عبو جوش آورد، می‌خواست دیده شود و ماهرخ عادت نگاه کردن از سرش افتاده بود. وسط آشپزخانه به پهلو دراز کشیده بود. سرش را گذاشته بود روی بازویش و ول شده بود. عبو رفت و برگشت، دور و بر ماهرخ پلکید و زل زد به صورتش، به گودی کمرش، به پاهایش. اعضای بدنش همه خاموش بودند و واکنش نشان نمی‌دادند. عبو

ایستاد بالای سرش؛ درمانده، بعد خم شد و خودش را انداخت روی ماهرخ مثل آدمی که یکدفعه تلپ شود روی یک گونی گندهٔ سیب‌زمینی و زد. بدجور زد» *(همان:۱)*.

نتیجه

بررسی رمان "رازی در کوچه‌ها" از منظر نقد زن‌محور نشان می‌دهد که وفی در این اثر به بیان تجربه‌های زنانه‌ای از قبیل: ازدواج، خانه‌داری و سکوت زنانه پرداخته است. تصویر زنی که نویسنده از خلال نوشته‌هایش ترسیم کرده، زنی است منفعل، که تکرار روزمرهٔ کار خانگی و بی‌توجّهی‌ها و خشونت‌های همسرش او را به مصداق بارز دیگری «the other» تبدیل کرده است. زوج‌های این داستان هریک به نوعی از خلأ عشق در زندگی زناشویی رنج می‌برند و در گریز از شرایط نامطلوب خانهٔ پدری، به ازدواج‌هایی تحمیلی تن می‌دهند، اما بعد از ازدواج نیز در وضعیت زندگی‌شان بهبودی حاصل نمی‌شود. در تجربهٔ خانه‌داری، انفعال زنانهٔ قهرمان داستان به اوج رسیده و زن ماهیّت ابژه‌ای (Object) خود را به‌خوبی نمایان می‌کند که این حضور انفعالی برای حفظ آرامش خانه است. دیگر وابستگی اقتصادی است که او را به تحمّل و دم بر نیاوردن وامی‌دارد. در مبحث تعامل با دنیای مردانه، الگوی ستیز بر زندگی زوج‌های داستان حاکم است. این ستیز به‌صورت تنبیه و تحقیر، تحقیر کلامی، بدگمانی، مردسالاری سنتی و آزار جنسی جلوه می‌کند. زنان در برابر این خشونت‌ها، تن به سازش و تسلیم می‌دهند و با سکوت و خودسانسوری، وجود زنانه‌شان را اندک‌اندک به تباهی می‌کشانند. تنها در زندگی مراد و منیر است که مرد در برابر زن تسلیم می‌شود، اما نویسنده هیچ یک از دو الگوی تحت سلطه‌بودن زن و عکس آن را باور ندارد و به رابطه‌ای بین این دو و توأم با مشارکت و هم‌دلی معتقد است. بررسی اثر از منظر سبک زنانه نشان می‌دهد که زبان وفی از خودجوشی درونی وی سرچشمه می‌گیرد. لحن راوی در داستان، بی‌قرار و توأم با تشویش است که با تلاطم درونی و هویّت‌باختگی راوی و دیگر شخصیّت‌های زن داستان در هماهنگی کامل است. در این اثر شاخصه‌هایی چون: اطناب و پرحرفی، جزئی‌نگری و توصیف دقیق، بیان نوستالوژیک و دالان در دالان بودن روایت‌ها به‌چشم می‌خورد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اعزازی، شهلا. (۱۳۸۰). **زنان کتک خورده**. تهران: نشر سالی. افکار.

۲. باراش، سوزان شپیرو. (۱۳۸۲). **زن دوم**. ترجمهٔ منیژه شیخ جوادی. تهران: پیکان.

۳. برسلر، چارلز. (۱۳۸۶). **درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی**. ترجمهٔ مصطفی عابدینی. تهران: نیلوفر.

۴. بنده‌زاده، خسرو. (۱۳۸۲). **هم برابری زن و مرد**. تهران: روشنگران و مطالعات فرهنگی.

۵. پاینده، حسین. (۱۳۸۲). **گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی**. تهران: روزگار.

۶. حسینی، مریم. (۱۳۸۸). **نقد ادبی فمینیستی: عیار نقد**. تهران: خانهٔ کتاب.

۷ . دوبووار، سیمون. (۱۳۷۹). **جنس دوم**. ترجمهٔ قاسم صنعوی. ج ۲. تهران: توس.

۸. رودگر، نرجس. (۱۳۸۸). **فمینیسم: تاریخچه، نظریات، گرایش‌ها، نقد**. تهران: سازمان ملی جوانان، دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

۹. ریتزر، جورج. (۱۳۷۴). **نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر**. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: علمی.

۱۰. سالاریفر، محمدرضا. (۱۳۸۹). **خشونت خانوادگی علیه زنان: بررسی، علل و درمان با نگرش به منابع اسلام**. قم: هاجر.

۱۱. سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۸۷). **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**. ترجمهٔ عباس مخبر. چ ۲. تهران: طرح نو.

۱۲. غذامی، عبدالله. (۱۳۸۶). **زن و زبان**. ترجمهٔ هدی عوده تبار. تهران: گام نو.

۱۳. فریدمن، جین. (۱۳۸۱). **فمینیسم**. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. چ ۱، تهران: آشیان.

۱۴. مشیرزاده، حمیرا. (۱۳۸۳). **از جنبش تا نظریهٔ اجتماعی: تاریخ دو قرن فمینیسم**. تهران: شیرازه.

۱۵. مکنزی، یان و دیگران. (۱۳۷۵). **ایدئولوژی‌های سیاسی**. ترجمهٔ م. قائم. تهران: مرکز.

۱۶. نجم عراقی، منیژه و مرسده صالح‌پور و نسترن موسوی. (۱۳۸۲). **زن و ادبیات: سلسله پژوهش‌های نظری دربارهٔ مسائل زنان**. تهران: چشمه.

۱۷. وفی، فریبا. (۱۳۸۷). **رازی در کوچه‌ها**. تهران: مرکز.

۱۸. وینسنت، اندرو. (۱۳۷۸). **ایدئولوژی‌های مدرن سیاسی قرن بیستم**. ترجمهٔ مصطفی ثابت فر. تهران: روشنگران.

ب) مقالات

۱۹. آبرامز، (۱۳۸۵). **"نقد ادبی فمینیستی"**؛ مترجم سمانه (صبا) واصفی، در *نشریهٔ چیستا*، ش ۲۳۰، صص ۷۹۵-۷۸۸.

۲۰. ربانی، رسول و سید رضا جوادیان. (۱۳۸۶). **"بررسی رفتار زنان در برابر خشونت شوهر"**؛ در *ماهنامهٔ دانشور*.

شماره ۲۵، صص ۱۹-۳۰.

۲۱. موسوی، سیده زهرا. (۱۳۸۲). "**میراث شهرزاد (نگاهی اجمالی به سیر ادبیات داستانی و ویژگی‌های ادبیات داستانی زنان قبل و بعد از انقلاب)**". در نشریهٔ فرهنگ و هنر. ش ۲۷.

۲۲. واصفی، صبا و حسن ذوالفقاری. (۱۳۸۸). "**خشونت علیه زنان در آثار محمود دولت‌آبادی**". در *نشریهٔ پژوهش زنان*. ش ۱، صص۶۷-۸۶.

۲۳. یزدخواستی، بهجت و حامد شیری. (۱۳۸۷). "**ارزش‌های پدرسالاری و خشونت علیه زنان**"، در *نشریهٔ مطالعات زنان*. ش ۱۸. صص ۵۵-۸۰.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۹) پاییز ۱۳۹۶، صص ۹۰ – ۶۱

کارکرد عنصر گفتگو در تبیین و پرداخت عناصر داستانی و ساختار روایی داستان کوتاه "گورکن‌ها"ی صادق چوبک

عباس سعیدی،[۱] یدالله شکری[۲]

چکیده

عنصر گفتگو به‌عنوان یکی از عناصر کاربردی در داستان، اهرمی مؤثر و مفید است که می‌تواند نویسنده را در پرداخت دیگر عناصر داستان، شکل‌دادن به عمل داستانی و تبیین پیرنگ و درون‌مایهٔ اثر یاری نماید و زمینه را برای روشن نمودن تم و موضوع داستان و ورود به دنیای درونی شخصیت‌های اثر فراهم سازد. به همین جهت بررسی عنصر گفتگو در داستان و تحلیل نحوهٔ به کارگیری این عنصر از سوی نویسنده در داستان، مؤلفه‌ای است که می‌تواند ملاکی برای سنجش توانایی یا ناتوانی نویسنده در خلق یک اثر داستانی قلمداد شود. در این مقاله، با توجه به این مهم، نویسندگان به بررسی رویکرد صادق چوبک در استفاده از گفتگو در داستان کوتاه "گورکن‌ها" از مجموعه‌داستان "روز اول قبر" اقدام نموده‌اند و با روشن‌کردن شگرد استفادهٔ وی از این عنصر در داستان، به‌عنوان نویسندهٔ نسل اولی داستان‌نویسی معاصر و کارکرد این عنصر در داستان، توانایی داستان‌پردازی وی را مورد محک قرار داده‌اند.

کلیدواژه‌ها: عنصر گفتگو، داستان کوتاه، گورکن‌ها، صادق چوبک.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان.
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان. (نویسنده مسئول)
تاریخ وصول: ۹۵/۱۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۷/۲۶

مقدمه

عنصر گفتگو یکی از مهم‌ترین عناصر داستانی است که شناخت درست و بهره‌گیری مناسب از آن می‌تواند نویسنده را در پیشبرد عمل داستانی بدون دخالت مستقیم، یاری نماید و در کنار پرداخت دیگر عناصر داستانی، به اثر تحرک و نیرو بخشد.

گفتگو را در لغت به معنای مکالمه و در اصطلاح، صحبت میان شخصیت‌های داستان تعریف کرده‌اند *(داد، ۱۳۷۵: ۲۵٤، میرصادقی، ۱۳۷٦: ٤٦۸)*. «گفتگو در داستان این توانایی را دارد که در کنار ارایهٔ افکار و اندیشه‌های نویسنده از زبان شخصیت‌های اثر به گسترش پیرنگ و درون‌مایه اقدام نماید» *(داد، ۱۳۷۵: ۲۵٤)* و به طور غیرمستقیم شخصیت‌های داستان را به مخاطب معرفی کند و خصوصیت جسمانی، روانی و خلقی و اجتماعی آن‌ها را در معرض نمایش بگذارد.

از آنجا که کار عمدهٔ نویسنده در خلق یک اثر داستانی، ایجاد پندار واقعیت در ذهن خواننده است، بخشیدن مایهٔ حیات و زندگی به شخصیت‌های اثر امری است ضروری؛ بنابراین نویسنده با استفادهٔ درست از عنصر گفتگو به‌عنوان جزئی مهم در زندگی شخصیت‌ها در اثر، می‌تواند زمینه و بستر خلق این واقعیت را فراهم نماید و خواننده را تا مرز همذات‌پنداری با شخصیت‌های داستان بکشاند. به واقع گفتگو در داستان این قابلیت را دارد که با شرح و توصیف حالت شخصی آدم‌ها و معرفی اعمال، رفتار و خصوصیات آن‌ها به برجسته‌سازی شخصیت وجودی کاراکترهای یک اثر بپردازد. از این‌رو می‌توان این‌گونه عنوان کرد که مهمترین عاملی که شخصیت‌های داستان را واقعی جلوه می‌دهد، سازگاری صحبت‌های آن‌ها با شخصیت آن‌هاست. به‌همین‌جهت است که نویسنده در ارائهٔ گفتگوهای داستان به کاربرد لغات، اصطلاحات و تعبیرات، لحن ادای کلمات و احیاناً لهجه‌ها توجه نشان داده، سعی می‌کند با انتخاب منابع و مصالح غنی در گفتگوهای خود، شخصیت‌های حقیقی را از خلال سخنانشان در اثر ترسیم نماید.

ازاین‌رو یکی از راه‌های شناخت توانایی نویسنده در خلق یک اثر ادبی، به‌خصوص داستان کوتاه، بررسی رویکردها و شگردهای وی در بهره‌گیری از عنصر گفتگو در داستان است.

در میان نویسندگان ایرانی "صادق چوبک" از جمله نویسندگانی است که با آگاهی از

نقش و کارکرد این عنصر در پرداخت داستان، به بهره‌گیری از آن در آثار خود اقدام نموده است و بار عمدهٔ روایت اثر را در داستان‌های خود بر دوش این عنصر قرار داده است.

وی به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین داستان‌نویسان نسل اول ادبیات داستانی ایران با آگاهی کامل نسبت به ماهیت و ذات داستان کوتاه و اشراف و آگاهی بر نقش و کارکرد عناصر داستان، به خلق آثاری قدرتمند از نظر اصول و فن و شیوهٔ داستان‌نویسی دست زده و با فرا رو نهادن سنتی جدید در ادبیات داستانی ایران، پیش‌روتر از نویسندگان دیگر هم‌عصر خود، شیوه‌های تازه‌ای از اسلوب ارایهٔ فرم و محتوا را به نمایش گذاشته است.

چوبک در سیر بیان داستان و تبیین و تفهیم روابط داستانی آثار خود به هیچ وجه مانند جمال‌زاده، هدایت و آل‌احمد، بر سنت‌های روایی تکیه نداشته، فضای آثار خود را بر پایهٔ گفتگو و مکالمه سامان می‌بخشد و داستان را با قضاوت‌های ذهنی و تک‌گویی‌های درونی شخصیت‌ها به پیش می‌برد. به‌طوری‌که این عنصر در برخی از داستان‌های چوبک در ترکیب با اصول روایتی داستان، الگوی ویژه‌ای را خلق کرده‌است که در میان داستان‌نویسان نسل اول معاصر ایران، بی‌نظیر و یگانه است. در اکثر آثار چوبک مضمون و محتوای داستان‌ها و هم‌چنین عناصر دیگر اثر، مانند شخصیت و پیرنگ از طریق تک‌گویی‌های شخصیت‌ها و تداعی ذهنی آن‌ها در اثر و هم‌چنین گفتگوهایشان در داستان معرفی شده و تکامل می‌یابد و نویسنده با عدم حضور مستقیم در روایت داستان و ارایهٔ گفتگوها و احساسات و افکار شخصیت‌ها، خواننده را مستقیم با آن‌ها و احساساتشان روبه‌رو و درگیر می‌سازد. شیوه‌ای که سبب شده است تا دیالوگ و گفتگو در داستان‌های چوبک به عنصری اساسی و شکل‌دهنده به روابط داستان بدل شود و به‌عنوان جزئی از اساس داستان و اساس چارچوب روایت قلمداد گردد.

وی در داستان‌های خود به کارکرد عنصر گفتگو توجه خاصی نشان داده است و با بهره‌گیری از آن به تبیین درون‌مایهٔ اثر، معرفی و پرداخت شخصیت‌های داستانی، معرفی و پرداخت صحنهٔ وقوع داستان، معرفی و خلق حوادث و روابط داستان در چارچوب ساختار نظام‌مند پیرنگ دست می‌زند.

به‌واقع شناخت دقیق و درست چوبک از عنصر گفتگو و کارکردهای آن در داستان، این زمینه را برای وی فراهم نموده است تا با به کارگیری صحیح این عنصر بار پرداخت

روایی داستان و نیز ایجاد زمینه، ارتباط متن با مخاطب را بر عنصر گفتگو محول نماید و از طریق آن پرداخت عناصر دیگر داستانی را پوشش دهد.

بیان مسئله

در این مقاله نویسندگان با بررسی عنصر گفتگو در داستان کوتاه "گورکن‌ها" درصدد هستند تا میزان توانایی نویسنده را در استفاده از این عنصر مورد بررسی قرار دهند و مشخص نمایند که نویسنده تا چه حد توانسته است در جهت تبیین دیگر عناصر داستان، از عنصر گفتگو بهره ببرد و در این امر موفق عمل نماید.

این مقاله با این سؤالات پیش‌فرض روبه‌رو است:

۱. جایگاه گفتگو در داستان چگونه است؟

۲. بسامد استفاده از عنصر گفتگو در داستان به چه میزان است؟

۳. گفتگو در تبیین کدام یک از عناصر داستان مفید است؟

۴. مناسبت و سازگاری گفتگو با شخصیت‌های داستان، محیط اثر و زبان روایی داستان تا چه حد است؟

۵. آیا نویسنده در معرفی و پرداخت شخصیت‌های داستان، از عنصر گفتگو بهره برده است؟

نویسندگان در تلاش هستند تا با بررسی این اثر در خلال مقاله، پاسخ درست آن‌ها را بیابند.

پیشینهٔ تحقیق

در مورد عنصر گفتگو و کارکرد آن در داستان در برخی از کتاب‌ها اشاراتی شده است که می‌توان به این موارد اشاره کرد:

در کتاب "عناصر داستان" جمال میرصادقی که به بررسی ویژگی‌های گفتگو و شیوه‌های آن اشاره شده است.

در کتاب "هنر داستان‌نویسی" ابراهیم یونسی، نقش گفتگوها در معرفی شخصیت‌های داستان و ویژگی‌های آن طبقه‌بندی شده است.

کتاب "قصه‌نویسی" رضا براهنی که در آن علاوه بر ارایهٔ تئوری داستان‌نویسی به بررسی تعدادی از داستان‌های چوبک نیز می‌پردازد.

کتاب "روایت داستان" محمود فلکی که در بخش زاویهٔ دید به معرفی انواع گفتگوها و کارکرد آن در روایت داستان اشاره می‌کند.

در مورد کارکرد عنصر گفتگو در داستان و تحلیل آثار چوبک نیز می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد:

۱. جایگاه سه عنصر گفتگو، کنش و پیرنگ و ساختار روایت‌های حدیقه. طغیانی، اسحاق، نجفی، زهره، پژوهش‌های ادبی، زمستان ۱۳۸۷، شماره ۲۲؛

۲. عنصرگفتگو در تاریخ بیهقی. صحرایی، قاسم، حیدری، علی، میرزایی مقدم، مریم، پاییز و زمستان ۱۳۹۱– شماره ۲۲۶؛

۳. گفتگو در حکایت خلیفه و اعرابی در سه روایت مثنوی، مصیبت‌نامه و جوامع‌الحکایات. خلیلی جهان‌تیغ، مریم، محمودی، فاطمه، پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی، پاییز ۱۳۸۹– شماره ۷؛

۴. بررسی شیوه به کارگیری جریان سیال ذهن در "سنگ صبور" صادق چوبک. طاهری، محمد، سپهری، عسگر، معصومه، شعر پژوهی (بوستان ادب)، تابستان ۱۳۹۰، دوره ۳، شماره ۲؛

۵. شیوه داستان‌نویسی چوبک، محمدعلی آتش‌سودا، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، ۱۳۸۴ شماره ۴۲؛

۶. چوبک و اندیشهٔ وجودی (تحلیل داستان "انتری که لوتی‌اش مرده بود" در پرتو فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم). خجسته، فرامرز، فسائی، جعفر، ادب پژوهی، زمستان ۱۳۹۴– شماره ۳۴؛

۷. تحلیل گفتمان سیاسی رمان "تنگسیر" صادق چوبک، احمدی، اصغر، آقاگل زاده، فردوس، خلیلی، محمدعلی؛ قبادی، حسینعلی، جوادی یگانه، محمدرضا، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پاییز ۱۳۹۳، سال دهم– شماره ۳۶؛

۸. درون‌مایه‌های داستان‌های صادق چوبک با تکیه بر رمان سنگ صبور، پیروز، غلامرضا، شناخت، تابستان ۱۳۸۶ – شماره ۵۴

۹. بررسی عنصر گفتگو در داستان سیاوش، موسوی، کاظم، مددی، غلامحسین، زارعی، فخری، فصل‌نامه تخصصی مطالعات داستانی، سال اول، شماره سوم، بهار ۹۲؛

۱۰. بررسی و تحلیل عناصر داستانی فرائدالسلوک، نبی لو، علیرضا، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره جدید، سال دوم شماره ۳، پاییز ۱۳۸۹.

بحث و بررسی

الف) عنصر گفتگو

صحبتی که در میان شخصیت‌ها یا به‌طور گسترده‌تر، آزادانه در ذهن شخصیت واحدی در هر اثر ادبی صورت می‌گیرد، گفتگو نامیده می‌شود. از نظر باختین کلامی وجود ندارد که از گوینده، موقعیت او و رابطه‌اش با شنونده و از موقعیتی که هر سه آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد، جدا باشد *(باختین،۱۳۷۳: ۱۲۰)*. باختین اساس شکل‌گیری معنا را تنها و تنها در فرآیندی گفتگویی ممکن می‌داند و می‌گوید: «من چیزی را معنا می‌دانم که پاسخی به یک پرسش باشد. آن‌چه پاسخ‌گوی هیچ پرسشی نیست، معنایی ندارد» *(باختین، ۱۳۸۷: ۱۲۲)* «عنصر گفتگو برخلاف عناصر دیگر داستان، تک‌بعدی و مستقل نیست و سایر ابزارها و عناصر داستانی را تحت شعاع خود قرار می‌دهد» *(صحرایی، حیدری، میرزایی مقدم، ۱۳۹۱: ۵۱)*. استفاده درست از این عنصر باعث کاهش حضور نویسنده در متن شده *(مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۶۸: ۱۸۶)* پیرنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و عمل داستانی را به پیش می‌برد *(میرصادقی ۱۳۷۶: ٤٦٣، داد، ۱۳۷۵: ۲۵٤)* و هم‌چنین اطلاعات لازم را در داستان ارایه می‌نماید *(یونسی، ۱۳۶۹: ۳۵۱)*.

نویسنده یک اثر همواره برای تأثیرگذاری داستان خود بر مخاطب درصدد است تا به خلق شخصیت‌هایی باورپذیر دست بزند تا از این راستا حس همذات‌پنداری میان مخاطب و شخصیت داستان را تقویت نماید. در این رویکرد نویسنده معمولاً از طریق تکنیک‌های خاصی سعی می‌کند از بین تمام صداهایی که در متن وجود دارد صدای شخصیت‌های محوری را رساتر به گوش خواننده برساند. بنابراین گفتگو، ابزاری است که در خدمت شخصیت و شخصیت‌پردازی قرار دارد و این صدای شخصیت‌هاست که آن‌ها را در معرض

قضاوت خواننده قرار می‌دهد *(صحرایی، حیدری، میرزایی مقدم، ۱۳۹۱: ۵۱)*.

گفتگوها با بازنمایی سه خصیصهٔ عمده شخصیت‌ها یعنی خصوصیت جسمانی، روانی و اجتماعی، شخصیت وجودی آن‌ها را برجسته می‌سازد و به داستان جلوه‌ای از حقیقت می‌بخشد. گفتگوها در داستان به شرح و توصیف حالت شخصی آدم‌های داستان می‌پردازد و در معرفی اعمال و رفتار و خصوصیات شخصیت‌ها مؤثر واقع می‌شود. از سوی دیگر تکیهٔ نویسنده بر عنصر گفتگو و کاربرد تک‌گویی درونی شخصیت‌ها در اثر می‌تواند به روشن نمودن تم و موضوع داستان و ورود به درون شخصیت‌ها کمک شایانی نماید.

استفاده از لحن‌های متفاوت در فضاهای مختلف یکی از تکنیک‌هایی است که نویسنده از طریق آن هم به شخصیت‌پردازی و هم به فضاسازی می‌پردازد *(همان: ۵۱)*.

در هر نوع زاویه دیدی که برای یک داستان انتخاب می‌شود، گفتگو این امکان را برای نویسنده پدید می‌آورد تا محدودیت‌های آن زاویهٔ دید را ترمیم نماید. درواقع از طریق گفتگوهای مابین شخصیت‌های داستان است که اطلاعاتی که براساس منطق داستان نمی‌تواند در حیطهٔ آگاهی راوی باشد، بازگو می‌شود. گفتگوها به‌مثابهٔ نوعی کنش، باعث بازنمایی و شناخت شخصیت‌ها می‌شود. هم‌چنین وقایعی که معطوف به نگاه راوی نیست؛ یعنی راوی شاهد آن واقعه نبوده و نیست یا از نظر بعد زمانی و مکانی نمی‌تواند شاهد آن واقعه باشد، از طریق گفتگو برای خواننده عینیت پیدا می‌کند.

انواع مؤلفه‌ها و شیوه‌های گفتگو در داستان عبارتند از:

تک‌گویی درونی، گفتگوی بیرونی و مستقیم (دیالوگ)، حدیث نفس، جریان سیال ذهن.

الف-۱) تک‌گویی درونی

گفتار درونی یا تک‌گویی درونی (Interior Monologue) نوعی گفتگو (Dialogue) با خود است که «با آن، گذر اندیشه‌ها در ذهن شخصیّت توصیف و نمایانده می‌شود» *(انوشه، ۱۳۸۱: ۱۷۸)*. نویسنده از این نوع گفت‌وگو در داستان برای بررسی و نشان‌دادن کشمکش‌های درونی شخصیت‌ها استفاده می‌کند. ازاین‌رو تک‌گویی، شیوه‌ای است که از طریق آن می‌توان به بررسی شخصیت‌ها و نشان‌دادن کشمکش‌های درونی آن‌ها پرداخت *(موسوی، مددی، زارعی، ۱۳۹۲: ۹٤)* که معمولاً زیباترین و پنهان‌ترین حالات شخصیت‌ها

نیز از طریق این نوع به نمایش درمی‌آید. اساس تک‌گویی درونی تداعی معانی است *(بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۰۳)*. «در این روش ترتیب و توالی پیوستهٔ زمان، جای خود را به تراکم درهم‌تنیدهٔ خاطراتی می‌دهد که در ذهن شخصیّت‌های داستان نه براساس تقدّم و تأخّر زمانی که براساس میزان عمق تجربه، نظام یافته است و گذشته، حال و آینده کاملاً در هم آمیخته‌اند» *(بیات، ۱۳۸۳: ۷)*. «تک‌گویی درونی می‌تواند تمام احساسات، افکار و تدعی‌های ذهن شخصیت را در خود بازتاب دهد و یا فقط افکار منطقی و ساختمند او را شامل شود» *(بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۰۳)*. در هر صورت به کمک آن خواننده می‌تواند به طور غیرمستقیم در جریان افکار و احساسات و واکنش‌های شخصیت نسبت به محیط پیرامون خود قرار گیرد و مسیر اندیشه‌های او را دنبال کند *(همان: ۳۰۳)*. در این شیوه یا شگرد ادبی، «تقابل میان زمان عینی (زمان بیرونی، ساعت بنیاد یا زمان مکانیکی) و زمان ذهنی (زمان درونی یا عاطفی) اهمیّتی کلیدی دارد» *(می، ۱۳۸۱: ۱۰۹)*. به این معنا که «کواکب عاطفی با مضمون‌های اصلی تکرارشونده در لایه‌های مختلف ذهن شخصیّت و حوادث مرتبط با آن، هر یک با عمق خاص خود در گذشته، جایگزین توالی زمانی می‌شود. ذهن در سطح پیش از گفتار خود، هنگام اندیشیدن به گذشته، بدون توجه به تقدّم و تأخّر زمانی این وقایع و دوری و نزدیکی‌شان از زمان حال، بسته به این‌که کدام یک از این رخدادها برایش تداعی شده باشد، آن واقعه را به همراه تودهٔ وقایع مرتبط با آن از اعمال مختلف احضار می‌کند» *(بیات، ۱۳۸۳: ۱۲)*.

الف-۲) گفتگوی بیرونی و مستقیم (دیالوگ)

آوردن دیالوگ یا مونولوگ (تک‌گویی) به صورت "نقل" در متن. گرچه این شگرد گرایشی عمیق به نمایش محض دارد اما به شکلی است که چیزی ورای نمایش به نظر می‌رسد؛ مانند «کامران گفت: این سیل بدترین اتفاق زندگی من بود» *(بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۱۹)*.

الف-۳) حدیث نفس

حدیث نفس یا خودگویی یا حرف‌زدن با خود آن است که شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان بیاورد تا خواننده یا تماشاچی از نیات و مقاصد او باخبر شود و

بدین‌طریق اطلاعاتی در مورد شخصیت به خواننده داده شود. «تفاوت حدیث نفس با تک‌گویی آن است که در حدیث نفس شخصیت با صدای بلند صحبت می‌کند، درحالی‌که در تک‌گویی درونی گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد» *(میرصادقی، ۱۳۷۶: ٤١٧-٤١٨)*.

الف-۴) جریان سیال ذهن

«جریان سیال ذهن (Stream of Consciousness) از ابداعات "ویلیام جیمز" فیلسوف و روان‌شناس مشهور آمریکایی (۱۹۱۰ -۱۸۴۲ م) است. او برای نخستین‌بار این اصطلاح را در کتاب اصول روان‌شناسی (Principles of Psychology) که در سال ۱۸۹۰ نوشته است به کار برد» *(محمودی، ۱۳۸۹: ۲۹)*.

جریان سیال ذهن تکنیکی است در روایت رمان و داستان کوتاه که در جریان آن نویسنده تمام احساس‌ها، تفکرات و تداعی‌هایی را که در ذهن شخصیت داستانی شکل می‌گیرد، بدون تصویر یا توضیح و تحلیل روی کاغذ می‌آورد *(بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۰۱)*.

به‌واقع «جریان سیال ذهن نوع اغراق‌آمیز و شکل بیان پیچیده و گنگ تک‌گویی درونی است که گاه از انسجام ذهنی و زبانی به دور است» *(رضوانیان و نوری، ۱۳۸۸: ۷۹-۹٤)*. در این شیوه نویسنده سعی دارد با ثبت حالات ذهنی شخصیت‌های داستان، مخاطب را با تجربه ذهنی آن‌ها آشنا سازد و سیلان اندیشه‌ها، عواطف و خاطرات شخصیت را مستقیماً به نمایش بگذارد *(محمودی، ۱۳۸۹: ۱۲۱-۱٤٤)*.

به واقع جریان سیال ذهن «ترکیبی است از تمامی سطوح آگاهی، جریان بی‌پایان احساسات، افکار، خاطرات، تداعی‌ها و انعکاس‌ها که تلاش می‌کند تا ذهنیات عمیق و ماقبل، لایهٔ آگاه را پیش از آن‌که ذهن، عواطف و احساسات را سازمان‌دهی کند به تصویر بکشد. در نتیجه بازسازی جریان سیال ذهن همواره فاقد وحدت، پیوستگی و گزینش ذهنیات تحت نظارت فکر است» *(همان: ۳۱۲ و ۳۵)*.

"کادن" از این روش تحت عنوان "زمان‌پریشی" یاد می‌کند و در تبیین آن می‌گوید: «اصطلاحی است که در روایت‌شناسی مدرن، برای اشاره به اختلاف بین ترتیب وقوع رویدادهای داستان و نظم آن‌ها در طرح اثری که به ما عرضه می‌شود، به کار می‌رود. زمان‌پریشی دو شکل اساسی دارد: بازگشت به عقب (فلش‌بک) و حرکت به جلو یا

پیش‌نگری» *(کوپا، ۱۳۸۹-۱۳۹۰: ٤٩٥)*

بسیاری از صاحب‌نظران معتقدند اگر شیوهٔ تک‌گویی در شکل پیچیده و گنگ ارائه شود، این نوع تک‌گویی را جریان سیال ذهن می‌نامند که در واقع نوع اغراق‌آمیز تک‌گویی درونی مستقیم است *(فلکی، ۱۳۸۲: ٤٤)*. در این شیوه، تک‌گویی درونی شخصیت به همان شکلی که به ذهن می‌آید، نوشته می‌شود *(همان: ٤٥)*.

در جریان سیال ذهن، برخلاف تک‌گویی درونی روشن، که نویسنده با دست‌کاری در ذهن شخصیت، درون او را می‌نویسد، راوی بدون دست‌کاری هر آن‌چه را که در ذهن می‌گذرد روایت می‌کند. به‌همین خاطر نامنسجم و گنگ است. از این‌رو می‌توان گفت جریان سیال ذهن، مجموعهٔ درهم‌گسستهٔ تداعی‌ها، لحظه‌ها و عواطف است که در آن، لایه‌های خودآگاه و ناخودآگاه از هم می‌گذرند *(همان: ٤٦)*.

ب) مجموعه داستان روز اول قبر

ب-۱) معرفی مجموعه داستان

کتاب "روز اول قبر" در مرداد ۱۳۴۴ توسط انتشارات علمی به چاپ رسید. این مجموعه‌داستان کوتاه دویست‌وسی‌وهشت صفحه‌ای، ده داستان کوتاه و یک نمایش‌نامه را با نام‌های گورکن‌ها، چشم شیشه‌ای، دسته‌گل، یک چیز خاکستری، پاچه‌خیزک، روز اول قبر، همراه، عروسک‌فروشی، یک شب بی‌خوابی، همراه "شیوهٔ دیگر" و هفت‌خط شامل می‌شود که از سوی صادق چوبک به فرزندش "روزبه" تقدیم شده است.

کتاب روز اول قبر که عنوان خود را از ششمین داستان کوتاه این مجموعه با همین نام گرفته است، چند ماه قبل از انتشار کتاب چراغ آخر و هم‌زمان در همان سال به چاپ رسیده است.

شاخصهٔ برجستهٔ داستان‌های این مجموعه بهره‌گیری از توصیف در صحنه‌پردازی و فضاسازی است که هم‌گام با آن نویسنده به تجزیه و تحلیل فضای فکری و دنیای درونی شخصیت‌ها نیز دست می‌زند. او در این داستان‌ها تمام توان خود را بر ترسیم زندگی ذلت‌بار افراد فرودست جامعه معطوف داشته و تنها در دو مورد، بازنمایی وجدان شخصیت‌های متمول و ظالم را دستور کار خود قرار داده است. در این مجموعه، چوبک

هم‌چون آثار دیگر خود روابط کثیف و متعفن ساختار اجتماعی را محور فعالیت خود قرار داده، نابه‌سامانی‌های موجود در سطح جامعه را با زبان و بیانی وصفی به تصویر می‌کشد. این اثر در قیاس با داستان‌های دورهٔ اول نویسندگی چوبک خصوصاً در مقایسه با دو اثر "خیمه‌شب‌بازی" و "انتری که لوطیش مرده بود" از قدرت و انسجام چندانی برخوردار نبوده، نسبت به داستان‌های دوره قبل او در سطح نازل‌تری قرار دارد و خواننده با خلاقیت چشمگیری در این داستان‌ها روبه‌رو نیست. «در این مجموعه چوبک باز هم خود را ناگزیر از توصیف روی بد سکهٔ زندگی ایرانی می‌بیند. داستان‌های این مجموعه در بیشتر بخش‌های خود، بر جنبه‌های مختلف مردم بینوا و طبقات محروم متمرکز است؛ اما در دو داستان بلند این مجموعه، چوبک در روان شخصیت‌های موفق اجتماعی و مالی که به نظر می‌رسد با ندای وجدان خود در گفت و شنودی دائمی هستند به جستجو می‌پردازد» *(دهباشی، ۱۳۸۰: ۱۹۹)*.

«وی در این اثر همه جا در پی بیان همان حقایقی است که در داستان‌های مجموعه‌های "خیمه‌شب‌بازی" و "انتری که لوطیش مرده بود" در پشت پردهٔ تصویر پنهان مانده بود و درک آن‌ها به خواننده و تیزبینی او واگذار شده بود» *(نکوروح، ۱۳۵٤: ۲۷)*.

با انتشار این اثر مخاطبان بار دیگر شاهد ارائهٔ مضامینی چون ترسیم زشتی‌های اجتماعی، بازنمایی فقر حاکم بر جامعه، درگیری‌های فکری و چالش‌های روانی شخصیت‌ها با مسائل و مصائب تحمیلی بیرونی و تبلور ریا و دورویی به‌عنوان ابزار دست‌یابی به خواسته‌ها در نظام زندگی اجتماعی افراد، از سوی نویسنده در داستان‌ها هستند که پیش از این، این مضامین در ساختی منسجم‌تر و پویاتر از سوی نویسنده در دیگر داستان‌هایش مورد توجه قرار گرفته بودند. با این تفاوت که این‌بار آن بازآفرینی زنده و ملموس از این مفاهیم، در داستان‌های این مجموعه مانند آثار قبلی نویسنده، به چشم نمی‌خورد.

به همین دلیل در این مجموعه ما شاهد هیچ‌گونه جسارت و شهامتی آن‌چنانی به لحاظ خلاقیت در ساخت و طرح مضامین و چارچوب بنیادی روایی قصه از سوی نویسنده نیستیم؛ اما در میان داستان‌های این مجموعه، دو داستان کوتاه گورکن‌ها و پاچه‌خیزک نسبت به دیگر داستان‌های اثر از جهت ساخت و مفهوم، برتری بیشتری دارد و می‌توان

آن‌ها را جزو داستان‌های موفق این مجموعه و هم‌تراز با آثار قبلی چوبک قلمداد نمود.

داستان گورکن‌ها، داستانی با مضمونی نو و جسورانه است. برخوردار از ساختاری منسجم و چارچوب روایی قوی که نابسامانی‌های ذهنی و ستم‌گری اجتماعی را در قالب جامعه‌ای کوچک روستایی در قبال شخصیت ناتوان داستان به تصویر می‌کشد و به‌ندرت می‌توان نمونه‌ای برای آن در میان داستان‌های کوتاه معاصر فارسی پیدا کرد.

ب-۲) داستان گورکن‌ها

ب-۲-۱) خلاصهٔ داستان

خدیجه دختر دیوانه و ناقص‌العقلی است که باردار است و فرزندی در شکم دارد. مردم ده که وجود وی و فرزند نامشروعش را براساس باورهای خرافی خود مایهٔ بدبختی و بدشگونی روستا و مردم آن می‌دانند، تلاش می‌کنند تا مانع از تولد این کودک شوند و سعی دارند این بچه را به طریقی قبل از زایمان از بین ببرند. تمام فکر و اندیشهٔ مردم خرافاتی این روستا، معطوف بر آن است تا که این کودک، زنده به دنیا نیاید و یا پس از تولد کشته شود. از این‌رو دخترک را مورد آزار قرار داده، کتک می‌زنند و حتی برای از بین بردن کودک، خدیجه را به گاوآهن می‌بندند و او را وادار می‌کنند تا زمین را شخم بزند تا شاید از این طریق بچه‌اش بیفتد.

خدیجه شب‌ها در طویلهٔ مردی خرکچی می‌خوابد. به اعتقاد مرد خرکچی، پاقدم بدیمن خدیجه باعث بیماری خر او در طویله شده است. اما زن خرکچی برخلاف میل شوهرش از خدیجه مراقبت می‌کند و هنگام زایمان به او کمک می‌کند تا بچه‌اش را به دنیا بیاورد.

خدیجه پس از زایمان در طویله، سپیده‌دم فرزند تازه‌متولدشدهٔ خود را که یک دختر است، در آغوش می‌گیرد و به سوی جنگل کنار روستا می‌رود و بچه را در چاله‌ای زنده به گور می‌کند. پس از آن‌که خدیجه کودک را در جنگل دفن می‌کند، ژاندارم‌ها سر می‌رسند و با کنار زدن خاک‌های درون چاله، بچه را پیدا می‌کنند و سپس او را به جرم قتل کودک دستگیر نموده، به پاسگاه می‌برند.

ب-۲-۲) زاویهٔ دید

داستان گورکن‌ها با زاویهٔ دید سوم شخص و به شیوهٔ دانای کل روایت می‌شود.

پ) بررسی ویژگی و محتوای گفتگوهای داستان

ارائهٔ گفتگوها در این داستان عموماً با ذکر نام گوینده یا اشارهٔ مستقیم نویسنده به گویندهٔ سخن همراه است و در آغاز هر دیالوگ از طریق یک عبارت یا یک کلمه، گویندگان دیالوگ‌ها از یکدیگر تفکیک شده‌اند. این گفتگوها عموماً به صورت سؤال و جواب بوده و بار معنایی آن‌ها را پرسش و پاسخ تشکیل می‌دهد. نویسنده با اعمال این روش در هر مرحله از داستان، خواننده را پس از رویارویی با یک حادثه یا واقعه‌ای در اثر، از ابهام و تعجب خارج نموده، به مدد ارائهٔ سؤال و جواب، وی را با درون‌مایهٔ اثر مواجه و درگیر می‌کند و روابط داستانی را برای وی تبیین و آشکار می‌سازد و از چرایی رفتارهای شخصیت‌ها رازگشایی می‌نماید.

پ-۱) گفتگوهای ارایه‌شده در داستان

در داستان گورکن‌ها شش مورد استفاده از عنصر گفتگو به چشم می‌خورد که یک مورد آن به صورت تک‌گویی درونی توسط خدیجه و پنج مورد به صورت گفتگوی بیرونی و مستقیم است. این گفتگوها بین شخصیت‌های فرعی داستان (ژاندارم و مرد رهگذر، مرد نانوا و خدیجه، خرکچی و همسرش و مأموران پاسگاه) به صورت پراکنده و مجزا از یکدیگر در مسیر روایت اثر ارائه می‌شود.

پ-۱-۱) گفتگوی بیرونی و مستقیم

پ-۱-۱-۱) گفتگوی نانوا و خدیجه

در آستانهٔ شکل‌گیری داستان پس از توصیف فضا و صحنهٔ وقوع اثر توسط نویسنده، مخاطب صدای بچه‌های روستا را می‌شنود که با هم‌آوایی و هم‌صدایی یکدیگر شعری در هجو خدیجه می‌خوانند.

آن‌ها خدیجه را در میان راستهٔ بازار دِه دوره کرده، در حالی که دنبال او راه افتاده و

پشت سرش دست می‌زنند، هم‌صدا این آواز را می‌خوانند:

«هوهو بچهٔ حرومزاده داره / هو هو بچهٔ حرومزاده داره»

شنیده شدن این صدا در آغاز داستان نقش مؤثری در فضاسازی داستان داشته، خواننده را در آستانهٔ روایت اثر با وضعیتی غیرمنتظره و شرایط غیرعادی روبه‌رو می‌سازد.

خواننده پس از خواندن این سطر از آغاز داستان درمی‌یابد که موقعیت روایت اثر، موقعیتی غیرعادی است و در همان آغاز این سؤال در ذهن او شکل می‌گیرد که علت این رفتار از سوی بچه‌های روستا نسبت به خدیجه چه چیزی می‌تواند باشد؟ هر چند که اشاره به داشتن بچه حرامزاده در این آواز، ذهن خواننده را از هر گمانه‌زنی و قضاوتی دور نموده، به این سمت معطوف می‌نماید که وجود بچه‌ای علت بروز این رفتار از سوی بچه‌های روستا نسبت به خدیجه است.

پس از شکل‌گیری این آستانهٔ روایتی اثر، اولین دیالوگ دو نفرهٔ داستان بین نانوا و خدیجه ارائه می‌شود. با ارائهٔ این گفتگو در اثر، سؤال ذهنی مخاطب پاسخ داده شده، به‌طور کامل علت بروز این رفتار از سوی بچه‌های ده برای مخاطب تبیین می‌شود.

خدیجه در حالی که سعی می‌کند تا بچه‌ها را از خود دور کند به دکان نانوایی می‌رسد و مقابل پیشخوان نانوایی می‌ایستد و به نان‌های روی پیش‌خوان نگاه می‌کند. نانوا در حالی‌که نانی را به خدیجه می‌دهد، می‌گوید:

«آخه تو کی می‌خوای ترکمون بزنی؟ چرا نمی‌گی تولت مال کیه تا فکری برایت بکنیم. وادارش می‌کنیم آبی بریزه سرت بشورندت.... تو چقده سرتقی دختر! چرا حرف نمی‌زنی؟ آخه باباش کیه؟ مال همین دهه؟» *(چوبک، ۲۵۳۵: ۱۰-۱۱)*.

این سؤالی است که هر روز نانوا از خدیجه می‌پرسد و با اصرار سعی می‌کند تا از خدیجه حرف بکشد؛ اما دخترک هیچ جوابی به نانوا نمی‌دهد و با گرسنگی فراوان نان را نجویده قورت می‌دهد.

در این گفتگو مدار شکل‌گیری داستان برای مخاطب مشخص شده، از طریق آن خواننده با جریان داستان و کل قضیه و واقعهٔ شکل‌دهندهٔ اثر آشنا می‌شود و به علت بدرفتاری بچه‌های روستا با خدیجه پی می‌برد. لحن گفتگو ساده است و نانوا از کلمات و عباراتی عامیانه هم‌چون سرتق، ترکمون زدن، توله و.... در سخنان خود استفاده می‌کند.

این دیالوگ در همان نقطهٔ آغازین اثر، پس از معرفی شخصیت اصلی داستان و توصیف فضای شکل‌گیری اثر توسط نویسنده، خواننده را با حوادث و اتفاقات رخ داده در روستا آشنا می‌نماید و ذهن او را برای پیگیری روابط داستانی در ادامهٔ اثر آماده می‌سازد. این دیالوگ با لحنی دلسوزانه و به صورت پرسشی از سوی نانوا بیان می‌شود و به شفاف‌سازی علت رفتار کودکان روستا با خدیجه می‌پردازد.

البته این گفتگو به صورت مستقیم، علت رفتار بچه‌های روستا را بازگو نمی‌کند؛ اما با اشاره‌ای غیرمستقیم به شرایط خدیجه و حادثه‌ای که برای او رخ داده است، ذهن خواننده را به سمت یافتن پاسخ خود سوق می‌دهد و در کنار آن با آماده‌سازی ذهن مخاطب، پیش‌زمینهٔ آشنایی با شخصیت اصلی داستان و درک موقعیت تحمیل‌شده بر وی را برای خوانندهٔ اثر فراهم می‌نماید. به واقع این دیالوگ اطلاعات خام اولیه را در مورد خدیجه در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و خواننده را با کانون محوری شکل‌گیری درون‌مایهٔ داستان آشنا می‌کند.

این گفتگو عنصری است که در آغاز اثر، خواننده را با کلیات طرح داستان و جریان عمل داستانی آشنا نموده، با اشاره‌ای سربسته به موقعیت کنونی خدیجه و بیان اتفاقی که برای او رخ داده است، دلیل رفتار خصمانهٔ بچه‌های روستا را برای مخاطب روشن می‌سازد. رفتاری که در کلیت خود، نگرش روح جمعی مردم روستا به خدیجه را ترسیم نموده، غیرمستقیم نحوهٔ برخورد پدر و مادران این کودکان با دخترکی را که به‌زعم آن‌ها گناهکار است، بازگو می‌نماید. برخورد و نگرشی که اساس درون‌مایهٔ داستان را تشکیل داده، فقدان روابط انسانی میان افراد جامعه‌ای خرافات‌زده را به تصویر می‌کشد. جامعه‌ای که مناسبات خود را بر پایهٔ باورهای خرافی قوام داده است و در این مناسبات هر نوع رفتار شقاوت‌آمیز را موجه قلمداد می‌نماید و مردمانی را در خود پرورش می‌دهد که تمام باورهایشان در زندگی نه بر پایهٔ منطق و عقل که براساس خرافه و خرافه‌پرستی قوام یافته است و این اعتقادات حاصلی جز رنج و مکنت برای انسان‌هایی چون خدیجه در بر ندارد.

این دیالوگ آغازین از سوی نانوا در داستان به دو بخش تقسیم شده است. نویسنده پس از ارائهٔ دیالوگ کوتاه اولیهٔ مرد نانوا در داستان، برای اجتناب از یک‌نواختی و ملال ناشی از گفتگوی طولانی در اثر و ممانعت از زیاده‌گویی و افزایش حجم دیالوگ در

صفحات آغازین داستان که باعث دل‌زدگی و بی‌روحی گفتگو در اثر می‌شود، به‌طور مستقیم وارد داستان شده، توصیفی موجز را از شکل ظاهری خدیجه در سطور بعد ارائه می‌دهد و با بیان حالت چهره و موقعیت خدیجه در صحنهٔ ترسیم‌شده، ارتباطی قابل لمس را میان گفتگو و شخصیت گویندهٔ دیالوگ با مخاطب برقرار می‌کند و پس از این توصیف ادامهٔ سخنان مرد نانوا را در داستان به پیش می‌گیرد و نقل می‌نماید.

«رو صورت و گردنش تشک گل نشسته بود. پوست تنش چرک و چرب بود. دست‌هایش کووره بسته بود. بچه‌ها ولش نمی‌کردند. پیش رو و پشت سرش ورچه ورچه می‌کردند. هلش می‌دادند و می‌خواندند:

هوهو بچه حرومزاده دارد

هوهو بچه حرومزاده داره» *(همان: ۱۱)*.

در ادامه، نویسنده پس از ارائهٔ قسمت دوم گفتگوی مرد نانوا، شکل ظاهری او را این‌گونه توصیف نموده و بعد از آن، این شخصیت (مرد نانوا) را از داستان خارج می‌کند:

«نانوا دیلاق و لاغر بود و پیاپی پشت دخل پاپا می‌شد» *(همان: ۱۱)*.

به‌طور کلی این گفتگو به بازگویی وقوع حادثه‌ای در زندگی خدیجه که همان باردار شدن وی است، اشاره دارد و در آستانهٔ شروع اثر خواننده را با شخصیت خدیجه به شکلی کلی آشنا می‌سازد.

گوینده سخن	نانوا
نوع گفتگو	گفتگوی مستقیم
لحن و زبان	گفتگو ساده با لحنی دلسوزانه ترحم‌آمیز
کارکرد در داستان	بازنمایی طرح و بن‌مایه داستان و آشنایی مخاطب با کانون محوری شکل‌گیری درونمایهٔ اثر، ارایه اطلاعاتی خام در مورد خدیجه و اشاره‌ای غیرمستقیم به شرایط وی در روستا، شفاف‌سازی علت رفتار کودکان روستا با خدیجه، تبیین پیرنگ اثر.
کارکرد در شخصیت‌پردازی	معرفی و توصیف وضعیت اسفبار خدیجه، ایجاد پیش‌زمینهٔ آشنایی مخاطب با شخصیت اصلی داستان
مضمون (بار معنایی واژگانی و خاطرات)	این گفتگو با لحنی ساده به‌صورت پرسشی و با واژگانی عامیانه از سوی نانوا ارایه شده است.
ویژگی	ایجاد زمینه عاطفی برای خلق همذات‌پنداری مخاطب

پ-۱-۱-۲) گفتگوی دو کودک روستایی

دومین گفتگوی ارائه‌شده در داستان، گفتگویی است دو نفره (دیالوگ) که میان دو پسربچهٔ روستایی برقرار می‌شود. پسرکی، از یکی از کودکان علت رفتار قهرآمیز آن‌ها با خدیجه را می‌پرسد و کودک براساس ذهنیت کودکانهٔ خود در توجیه این رفتار می‌پردازد:

«یکی از آن‌ها کونهٔ هویجی که تو دهنش بود گاز زد و از بچهٔ پهلو دستیش پرسید.

– این دختره چه کار کرده؟

– بچه حرومزاده تو شکمشه.

– بچه حرومزاده چیه؟

– باباش معلوم نیس کیه.

– بابای کی معلوم نیست کیه؟

– بابای بچه حرومزاده.

– چرا معلوم نیست؟

– برای اینکه معلوم نیس...

سپس پسرک کونهٔ هویجش را به طرف دخترک پرت کرد....» *(همان: ۱۲)*.

این گفتگو با زبانی ساده و عباراتی کوتاه و موجز در داستان بازگو می‌شود. کودک در جواب پسرک، نامشروع بودن فرزند خدیجه را توجیهی برای رفتار خود و دیگر کودکان روستا عنوان می‌کند و با این پاسخ که "باباش معلوم نیست" آموزه‌های بزرگ‌ترهای روستا را بازگو می‌نماید. یعنی طبق آموزه‌های بزرگترهای ده چون پدر کودک مشخص نیست، آن‌ها حق دارند که هر رفتار ناشایستی را که می‌خواهند با خدیجه انجام دهند و با خیال راحت به اذیت و آزار او بپردازند. پسرک نمی‌داند چرا کودکان روستا به اذیت و آزار خدیجه می‌پردازند و کودکی که به او پاسخ می‌دهد نیز از چرایی این رفتار ناآگاه است و تنها چون از دیگران شنیده است که خدیجه بچه‌ای حرامزاده دارد به این باور رسیده است که باید خدیجه را اذیت کند. کاری که دیگر اهالی روستا در یک توافق جمعی و به شکلی غیرانسانی‌تر به آن دست می‌زنند و خود را در انجام آن محق می‌دانند. ارائه این گفتگو در داستان، تأکیدی است بر آگاه نبودن کودکان بر نوع رفتار خود با خدیجه و ناآگاهی از علت انجام این کار. رفتاری که بافت و ساختار نادرست فرهنگ حاکم بر روستا را به طور

برجسته نمود داده، آشکار می‌نماید.

کودکان روستا آزار و اذیت خدیجه را به عنوان وظیفه‌ای برای خود قلمداد می‌کنند و در یک جنایت جمعی به طور ناآگاهانه هم‌گام با روح جمعی روستا و مطابق با خواسته بزرگ‌ترهای ده در آن شرکت می‌نمایند. بدون آن‌که به‌درستی علت این کار را دریابند و یا شناختی درست از رفتار خود داشته باشند.

در مجموع این گفتگوی کوتاه نقشی مؤثر در تبیین پیرنگ رفتار بچه‌های روستا داشته به‌عنوان عنصری کلیدی، انگیزش رفتار آن‌ها را در داستان برای خواننده بازگو می‌نماید. این گفتگو با این کارکرد مؤثر، نویسنده را از بازگویی مستقیم دلایل رفتار بچه‌ها در اثر بی‌نیاز می‌نماید.

گوینده سخن	دو کودک روستایی
نوع گفتگو	گفتگوی مستقیم
لحن و زبان	گفتگو با زبانی ساده و عباراتی کوتاه
کارکرد در داستان	بازنمایی علت رفتار خصمانه کودکان با خدیجه، تاکید بر عدم آگاهی کودکان بر نوع رفتار ترسیم غیر مستقیم بافت و فضای ذهنی جامعه روستایی در قبال خدیجه و بزرگ‌نمایی خصومت روح جمعی اهالی ده با شخصیت اصلی
کارکرد در شخصیت‌پردازی	ترسیم موقعیت شکننده و ضعیف خدیجه در بین مردم ده
مضمون (بار معنایی واژگانی و خاطرات)	این گفتگو با زبانی کودکانه به ترسیم دنیای ذهنی کودکان ده و عدم آگاهی درست آن‌ها از چرایی رفتار خود می‌پردازد
ویژگی	پاسخی در جهت توجیه رفتار خصمانه کودکان ده با خدیجه

پ-۱-۱-۳) گفتگوی ژاندارم و مرد رهگذر

سومین گفتگوی ارائه‌شده در داستان دیالوگی است که بین "ژاندارم تفنگ به دوش" و "مرد رهگذر" انجام می‌شود. هنگامی که بچه‌های روستا دنبال خدیجه راه افتاده‌اند و با صدای بلند او را هو می‌کنند، ژاندارمی همراه با رهگذری از کنار این صحنه عبور می‌کنند. رهگذر با دیدن خدیجه و رفتار بچه‌های روستا، به ژاندارم می‌گوید:

«– مثل این‌که خیال ترکمون زدن نداره. خیلی وقته همین جوری شکمش تو دست و پاشه.

– آخرش معلوم نشد بچش مال کیه؟

– مال اینجاها نیس. میگن مال یه جوونی تو ده بالاییه، عجب دنیایی شده.

– خیر و برکت از همه چی رفته. خدا کنه خودش سر زا بره، بچه‌شم نفله شه.

– زبونم لال بعضی وقتا آدم از کارای خدا سر در نمیاره؛ چقده این دختر تو این ده کتک خورد؟ بازم بچش نیفتاد که نیفتاد.

– کاشکی کتک خالی خورده بود. هنوز یکی دو ماه بیشترش نبود که مش غلامرضای مالک سیاکلاه بردش بسّش به گاو آهن که زمین واسش شخم کنه. می‌گفت نباس بچه حرومزاده تو دس و پای مردم وول بزنه. هر کاری کرد بچش نیفتاد. مثه سگ هفت جون داره.

– مش غلامرضا آدم با خداییه. می‌شناسمش راس میگه. هر کاری کرد خوب کرد. چه جوری بود؟

– بله به پاسگاه خبر دادن که یه دختری تو سیاکلاه داره می‌میره. با سرکار ستوان رفتیم اونجا دیدیم تو مزرعه افتاده خون ازش میره. چند تا دهاتی هم دور و ورش بودن. خود مش غلامرضا هم بودش. تحقیقات محلی کردیم معلوم شد مش غلامرضا به خیش بسّه بودش. همه گفتیم شکر خدا که بچش افتاد. بعد دیدیم دخترک در رفت و ما هم برگشتیم پاسگاه. طوری نشد بچه‌شم نیفتاد» *(همان: ١٤-١٣)*.

این گفتگو نسبت به دیگر گفتگوهای ارائه‌شده در داستان، حجم بیشتری دارد و به‌جهت اطلاعاتی که در داستان به خواننده ارائه می‌نماید، اهمیت ویژه‌ای دارد. بیشترین کارکرد این گفتگو در داستان، بیان و روایت حوادث و ناملایماتی است که از سوی مردم روستا بر خدیجه وارد شده است و هم‌چنین تأکیدی است بر نارضایتی مردم روستا از حضور خدیجه در ده. نارضایتی و مخالفتی که ریشه در باورهای خرافی اهالی روستا داشته، آن‌ها را به بروز واکنشی معاندانه و غیرانسانی نسبت به خدیجه وامی‌دارد. خواننده از طریق این گفتگو به اتفاق نظر جمعی اهالی روستا مبنی بر بدیمن بودن خدیجه پی می‌برد و به گوشه‌هایی از رفتارهای شقاوت‌آمیز مردم ده با خدیجه واقف می‌شود.

نویسنده از طریق این گفتگو به ارائهٔ اطلاعاتی در مورد خدیجه دست می‌زند و خواننده به مدد آن می‌فهمد که تمامی اهالی آرزو دارند که خدیجه با کودک حرامزاده‌اش بمیرد. اهالی روستا گمان می‌کنند که پدر کودک جوانی از اهالی ده بالاست و با این سخن و تصور به‌نوعی خود و اهالی روستا را از گناه پیش‌آمده پاک و مبرا فرض می‌نمایند و با فرافکنی گناه به دیگری، ساحت خود را مقدس و مطهر معرفی می‌نمایند. فردی به نام غلامرضا خدیجه را به گاوآهن بسته است تا بچه‌اش سقط شود و مهم‌تر آن‌که هر اتفاق ناخوشایندی که در ده رخ می‌دهد آن را به نحوی به حضور خدیجه در روستا مرتبط کنند.

نویسنده قبل از ارائهٔ این گفتگو، در داستان طرفین گفتگو را با عباراتی وصفی برگرفته از شکل ظاهری آن‌ها به خواننده معرفی می‌نماید. نویسنده مرد ژاندارم را بدون ذکر نام وی و تنها با اشاره به شکل ظاهری او بدین‌صورت معرفی می‌کند. «ژاندارمی تفنگ به دوش و دستمال بسته‌ای به دست». سخنان ارائه‌شده از سوی شخصیت‌ها در این گفتگو بدون ذکر نام گویندگان با خط از یکدیگر تفکیک شده‌اند و نویسنده آن‌ها را به صورت گویه‌نویسی از هم جدا کرده است. این گفتگو کارکرد مؤثری در تبیین فضای فکری اهالی روستا و معرفی اعتقادات و باورهای خرافی آن‌ها دارد و در کنار آن با بازگویی کامل بلاهایی که از سوی اهالی روستا بر خدیجه وارد شده است، حوادث رخ‌داده در سیر عمل داستان اثر را برای خواننده بازگو می‌نماید.

این گفتگو با پرده برداشتن از افکار خرافی و نادرست اهالی روستا و بیان رفتار غیرانسانی آن‌ها با خدیجه و ترسیم روح وحشی طایفه‌ای خرافات‌زده و بی‌منطق، درد و رنجی را برای مخاطب داستان به تصویر می‌کشد که در این مدت خدیجه به خاطر زندگی در میان این مردم تحمل نموده است. گفتگوها با زبانی ساده و محاوره‌ای ارائه شده است.

این گفتگو عنصر مؤثری است در جهت بسط و گسترش عمل داستانی که با بیان حوادث و وقایع موجود در داستان به حرکت رو به جلوی اثر شتاب داده، همراه با بی‌نیاز ساختن نویسنده از دخالت مستقیم در ارایهٔ اطلاعات، به شکل‌گیری و پیشروی عمل داستانی کمک می‌کند؛ اما از سوی دیگر این ارائهٔ اطلاعات در این کمیت و حجم، به شفافیت گفتگو لطمه وارد نموده، عنصر گفتگو را به یک پرگویی خسته‌کننده مبدل ساخته است. به طوری که هنگام خواندن گفتگو به نظر می‌رسد نویسنده برای پنهان کردن راوی و

ارائهٔ اطلاعات به مخاطب، این گفتگو را در اثر ارائه نموده است؛ زیرا با خواندن این گفتگو درمی‌یابیم که طرفین گفتگو به جزئیات وقایع واقف هستند، اما با این حال اصرار زیادی به بازگویی و دوباره شنیدن واقعه و جزئیات آن دارند. جالب این‌که بدون هیچ مکث و فاصله‌ای در گفتار خود، پیاپی به بازگویی این اطلاعات دست می‌زنند یا منتظر شنیدن اخبار و نقل‌قول‌های طرف مقابل هستند. این امر سبب شده است تا گفتگو تا حدی به سمت یک‌نواختی و ملال کشیده شود و دیالوگ‌ها فاقد روح پویا و زنده باشند. بهتر بود راوی اثر در فاصلهٔ سخنان این دو شخصیت، ولو به مدت زمانی اندک و کوتاه حضور می‌یافت و با ارائهٔ توضیحاتی از شکل ظاهری آن‌ها و یا توصیف و ترسیم موقعیت و صحنهٔ وقوع داستان، به این یک‌نواختی گفتگوها خاتمه می‌بخشید. این کار باعث می‌شد تا با ایجاد وقفه در میان سخنان این دو شخصیت ریتم گفتگوها تناوب یابد و شخصیت‌ها از نقل پیاپی و پشت سرهم این مکالمات بی‌نیاز شوند.

به عبارتی این گفتگو با وجود نقش مؤثری که در گسترش داستان و تبیین درون‌مایه و پیرنگ اثر دارد، فاقد توانایی برقراری ارتباط ملموس با مخاطب بوده، از ساختار و چارچوبی تصنعی برخوردار است. شاید این امر به‌واسطهٔ زیاده‌گویی و تجاهل‌نمایی تصنعی شخصیت‌های طرف گفتگو نسبت به سخنانی باشد که می‌شنوند و از این‌رو این ظن حاصل می‌شود که چه بسا هدف از ارائهٔ این گفتگو از سوی نویسنده در اثر نه التفات و توجه به جنبهٔ زیباشناختی و تکمیلی ساختار فنی اثر که تنها به جهت آشنا نمودن خواننده از چند و چون وقایع موجود در زندگی خدیجه به سریع‌ترین و راحت‌ترین شکل ممکن است. نکتهٔ دیگری که در این گفتگو اهمیت دارد، اصرار نویسنده بر بازگویی کل حادثه و ماجرای داستان در این دیالوگ است. (با توجه به این‌که این گفتگو برجسته‌ترین دیالوگی است که در میانهٔ اثر ارائه شده است). در حالی که نویسنده می‌توانست بسیاری از این اطلاعات را در طول داستان، چه پیش از این گفتگو و چه بعد از آن به‌وسیلهٔ مابه‌ازاءهای ذهنی یا عینی موجود در اثر، وارد داستان نماید و بار انتقال این اطلاعات را این‌گونه مستقیم بر دوش تنها یک گفتگو نگذارد. شاید نمایش و ترسیم وقوع یک واکنش و رفتار عملی در داستان و یا مرور یک خاطره در ذهن شخصیت اصلی یا شخصیت‌های فرعی، می‌توانست حجم این اطلاع‌رسانی را از دوش این یک گفتگو کم کند و بخشی از بار این عنصر در

جهت آشناسازی مخاطب با حوادث را به دوش بکشد و جانشین مناسبی برای قسمتی از این دیالوگ در اثر باشد. به طور کلی این گفتگو نقشی کارکردی در جهت تبیین و معرفی شخصیت اصلی داستان، فضاسازی اثر و معرفی و تبیین درون‌مایه و پیرنگ داستان دارد.

گوینده سخن	مرد رهگذر و ژاندارم
نوع گفتگو	گفتگوی مستقیم
لحن و زبان	گفتگو با زبانی ساده و محاوره‌ای
کارکرد در داستان	تبیین درونمایه و پیرنگ اثر، بازگویی رفتار نادرست مردم ده با خدیجه و روایت به خیش بسته شدن خدیجه توسط یکی از اهالی، تاکید بر نارضایتی مردم روستا از حضورخدیجه در ده، تبیین فضای فکری اهالی روستا و معرفی اعتقادات و باورهای خرافی آن‌ها، ترسیم روایی حوادث اثر، بسط و گسترش عمل داستانی
کارکرد در شخصیت‌پردازی	ترسیم موقعیت شکننده و ضعیف خدیجه در بین مردم ده، ترسیم نفرت اهالی از خدیجه و تمایل اهالی ده به مردن خدیجه و کودکش
مضمون (بار معنایی واژگانی و خاطرات)	گفتگو به جهت ارایه اطلاعات زیاد از سوی نویسنده در ساختار روایی داستان به صورت پرگویی درآمده و از شفافیت گفتگو دور شده است و دیالوگ‌ها فاقد روح پویا و زنده است.
ویژگی	بازنمایی خصومت جمعی اهالی ده بر اساس باورهای خرافی

پ-۱-۱-۴) گفتگوی مستقیم – مرد خرکچی و همسرش

گفتگوی دیگری که در داستان ارائه شده است، گفتگوی مرد خرکچی با همسرش است که خدیجه آن را در درون طویله می‌شنود. این دیالوگ کوتاه با لحنی غضب‌آلود ناراحتی صاحب طویله را از حضور خدیجه در طویلهٔ او نشان می‌دهد و اعتقادات و افکار خرافی او را برای مخاطب در داستان بازگو می‌کند.

نویسنده این گفتگو را این‌گونه در داستان ارایه می‌نماید:

«از تو آلونک بغل طویله گفتگوی صاحب آلونک و زنش تو گوشش راه باز کرد.

– نمی‌خوام کسی که بچیه حرومزاده تو شکمشه بیاد تو خونیه من بمونه. برکت از کارم می‌ره. پیرمرد گفته بود و پیرزن جوابش داده بود: "چه برکتی؟ مگه از خدا غافل شدی؟ سگ تو این طویله نمی‌مونه. یه الف آدم که شب تا شب میاد رو تخت پهن گوشهٔ طویله تو

می‌خوابه برکت از کارت میره؟"

و پیرمرد گفته بود: برکت کارم رفته. خرم داره سقط میشه. پس اینا برای چیه؟ فردا که ترکمون زد میشن دو تا. اون یکی خرمم ناخوش میشه و پیرزن هیچ نگفته بود و دختر به تیرهای رنج کشیده متروک و غم‌گرفتهٔ سقف خیره مانده بود....» *(همان: ۱۶)*.

مرد خرکچی مانند دیگر افراد روستا خدیجه را بدیمن دانسته، بر پایهٔ باورهای خرافی خود حضور خدیجه در طویله را مایهٔ شقاوت و بدبختی خویش می‌داند.

این گفتگو که شب‌هنگام بین دو شخصیت فرعی داستان برقرار شده است، دارای لحنی مشاجره‌آمیز است و به‌خوبی پیرمرد خرکچی را نسبت به همسرش در موضع قدرت نشان می‌دهد.

نویسنده طرفین گفتگو را با عبارت "پیرمرد گفته بود"، "پیرزن جوابش داده بود" مشخص نموده و از این طریق مکالمهٔ آن‌ها را از یکدیگر تفکیک نموده است.

این گفتگو کارکرد مؤثری در پرداخت شخصیت پیرزن و پیرمرد در داستان داشته، افکار و اعتقادات آن‌ها را در مورد خدیجه کاملاً آشکار می‌نماید. ما از طریق این گفتگو می‌فهمیم که پیرمرد خرکچی آدمی است خرافاتی که خدیجه را بدیمن می‌داند و برعکس او همسر پیرمرد، زنی است ساده و مهربان که از خدیجه مراقبت و حمایت می‌کند و برخلاف همسرش مخالف حضور خدیجه در طویله نیست.

این گفتگو زبانی ساده و بی‌آلایش دارد و به‌راحتی احساسات و عواطف شخصیت‌ها را از خلال عبارات و کلمات خود نشان می‌دهد.

گوینده سخن	مرد خرکچی و همسرش
نوع گفتگو	گفتگوی مستقیم
لحن و زبان	گفتگو با زبانی ساده و بی‌آلایش و لحنی مشاجره‌آمیز
کارکرد در داستان	معرفی دو شخصیت فرعی داستان (مرد خرکچی و همسرش) و بازگویی نوع نگاه و اعتقادات آن‌ها نسبت به خدیجه
کارکرد در شخصیت‌پردازی	ترسیم موقعیت شکننده و ضعیف خدیجه در بین مردم ده، ترسیم نفرت اهالی از خدیجه و تمایل اهالی ده به مردن خدیجه و کودکش
مضمون (بار معنایی واژگانی و خاطرات)	زبان و واژگان ارایه شده در این گفتگو تند و غضب آلوده است و در بطن خود خشم مردخرکچی را نشان می‌دهد
ویژگی	بدیمن دانستن خدیجه از نگاه مرد خرکچی

پ-۱-۱-۵) گفتگوی مستقیم - مأموران پاسگاه

آخرین گفتگوی موجود در اثر به صورت دیالوگ، گفتگویی است که در پایان داستان میان افراد پاسگاه برقرار می‌شود. این گفتگو لحنی تند و سریع دارد و جملات آن معمولاً کوتاه است.

خدیجه پس از به دنیا آمدن کودکش، او را در آغوش گرفته از روستا به سمت جنگل حرکت می‌کند. هنگام عبور از روی پل کنار ده، ژاندارمی او را از اتاقک چوبی پاسگاه می‌بیند و به او دستور ایست می‌دهد. خدیجه هراسان از روی پل عبور کرده خود را به جنگل می‌رساند و در هوای مه‌گرفتهٔ سحر گم می‌شود. ژاندارم پاسگاه که دیگر موفق نمی‌شود او را ببیند، افراد پاسگاه را خبر کرده، برای یافتن دخترک به سمت جنگل می‌روند.

نویسندهٔ داستان این صحنه و گفتگو را بدین‌صورت در داستان ارائه کرده است:

«ژاندارمی تفنگ به دست تو اتاقک چوبی پاسگاه پا به پا می‌شد. دختر اندام نزار بچگانهٔ خود را به آن سوی خیابان که پاسگاه نبود ... کشاند و از لای سایه‌روشن هوای مه‌گرفته سحر به پل نزدیک شد.

- "همونجا که هسی وایسا!" پردهٔ گوش دختر خراش خورد. به تکاپو افتاد و تند دوید.

- "اگه وانسی می‌زنم" دختر سکندری می‌خورد ... دیوار سنگی پل او را در آغوش کشید و سپس پل خالی ماند و جنگل او را بلعید.

ژاندارم ... سرش را تو راهرو هل داد و داد کشید: قربونلی قربونلی ... برو زود به سرکار ستوان بگو یه نفر یه زن که یه چیزی تو بغلش بود، مثه گلوله از پل گذشت و زد به جنگل.

ژاندارم یقه باز.... گفت: "اگه واسه این کار بیدارش کنیم کفرش در میاد خوبه هیچ نگیم..."

پس برو نگهبانو بیدار کن و زود بیارش اینجا..... ژاندارم یقه‌باز سر برهنه رفت تو و زود با یک سرجوخه برگشت ... "کی بود؟ چی باش بود؟" سرجوخه هولکی پرسید. «مثه

یه زن بود حتماً زن بود اما یه چیزی تو بغلش بود. زد به جنگل. خیلی دستپاچه بود» *(همان: ۲٤)*.

این گفتگو اولین بخش از گفتگوی پایانی میان نگهبان پاسگاه و ژاندارم پاسگاه است که بعد از دیده شدن خدیجه بر روی پل، توسط نگهبان پاسگاه ارائه می‌شود.

حضور یک زن در این ساعت از شب شک و تردیدهایی را برای نگهبان پاسگاه ایجاد کرده، در حالی که مشکوک شده است، این جریان را به مافوق خود خبر می‌دهد. تا اینجای گفتگو نگرانی و شک مأموران پاسگاه از رؤیت خدیجه در تاریکی شب بازگو شده و تلاش آن‌ها برای تفحص و آگاهی از ماجرا بیان می‌شود. آن‌ها درصدد برمی‌آیند از حقیقت ماجرا آگاه شوند.

این گفتگو پیش‌زمینه و بستر وقوع حادثهٔ بعدی در داستان است. نویسنده با وارد کردن مأموران پاسگاه به داستان، بستر حرکت عمل داستانی به سوی نقطهٔ فرود اثر را فراهم می‌نماید و وقوع یک اتفاق را به مخاطب و نیز شخصیت‌های فرعی و مأموران پاسگاه خبر می‌دهد.

مأموران پاسگاه به دنبال خدیجه وارد جنگل می‌شوند.

«هر سه رفتند به سوی پل. نگهبان سر جاش ایستاده بود و پشت سر آن‌ها نگاه می‌کرد.... اگر ردّشو پیدا کردین منو صدا کنین. قربونلی تو برو این طرف، اکبر تو هم برو اونطرف».

مأموران پاسگاه پس از جستجو در جنگل موفق می‌شوند خدیجه را پیدا کنند. خدیجه در این لحظه بچه را زنده به گور کرده است. ژاندارم‌ها وقتی که می‌بینند خدیجه دست خالی است و چیزی همراه ندارد از او در مورد بقچه‌ای که در دست داشته است پرس‌وجو می‌کنند و با لحنی تند او را مورد بازخواست قرار می‌دهند.

«چه همرات بود چیکارش کردی؟ سرکار ستوان تو سر دخترک داد زد ...: پدر سوخته زود باش بگو. بقچتو چیکارش کردی؟... دِ جون بکن حرف بزن» *(همان: ۲٦)*.

این گفتگو که توسط سرکارستوان و سرجوخه خطاب به خدیجه بیان می‌شود، در نقطهٔ پایانی داستان، زمینهٔ فرود اثر را فراهم نموده با پیدا شدن جنازهٔ کودک از زیر خاک، داستان را به نقطه پایان می‌رساند.

مأموران پاسگاه هنگام سخن گفتن با خدیجه با لحنی تند و خشن با او برخورد می‌کنند و با تحکم سعی می‌نمایند تا او را به حرف‌زدن وادار کنند.

این زبان خشن و لحن توهین‌آمیز مأموران پاسگاه، انعکاس خشونتی است که از سوی مردم ده تا پیش از این در حق خدیجه روا شده است. خشونتی که در طول داستان به طور مستقیم زندگی خدیجه را در برگرفته و در نقطهٔ پایان داستانف خود را به طور برجسته در این سخنان به تصویر می‌کشد و نمایان می‌سازد.

لحن تند این گفتگو از سوی مأموران پاسگاه و بهره‌گیری از جملات کوتاه در بازگویی سخنان، فضایی از تعقیب و گریز و در نهایت تحقیر و اسارت خدیجه را در پایان داستان تداعی می‌نماید. این گفتگو کارکرد خاصی در پیشبرد عمل داستان نداشته و تنها در فضاسازی این موقعیت مؤثر واقع شده، تداعی‌گر رفتار تند و خشنی است که تاکنون در حق خدیجه شده است و این‌بار از سوی مأموران پاسگاه این برخورد انجام می‌شود.

گوینده سخن	ماموران پاسگاه
نوع گفتگو	گفتگوی مستقیم
لحن و زبان	گفتگو با لحنی تند و سریع و جملاتی معمولاً کوتاه
کارکرد در داستان	ایجاد زمینه خلق حادثه نهایی در داستان، فراهم نمودن بستر فرود داستان، فضاسازی در نقطه فرود و پایانی داستان
کارکرد در شخصیت‌پردازی	–
مضمون (بار معنایی واژگانی و خاطرات)	زبان و واژگان ارایه شده در این گفتگو خشن و توهین آمیز است
ویژگی	گفتگوها با لحن تند و تحقیرآمیز خود در پایان داستان فضائی از تعقیب و گریز و در نهایت تحقیر و اسارت را ایجاد می‌کند

پ–۱–۲) تک‌گویی درونی

پ–۱–۲–۱) تک‌گویی درونی خدیجه

در داستان گورکن‌ها یک مورد استفاده از تک‌گویی درونی مشاهده می‌شود که توسط خدیجه و قبل از زایمان او ارائه شده است. این تک‌گویی کوتاه، زبانی ساده و روان دارد

که تداعی‌های ذهنی خدیجه را به تصویر می‌کشد.

نویسنده هنگام ارائهٔ این تک‌گویی در داستان می‌نویسد:

«پیش خودش خیال کرد:

گاسم یه بچه خر کوچیک پشمالو بزام. بچیه خر خیلی قشنگه. آدم دلش می‌خواد بگیردش تو بغل ماچش کنه. گاسم یه بچه خرس بزام. منه همین که تو بازار بود چقدر قشنگ بود.... اگه مال من بود با هم می‌رفتیم می‌زدیم به جنگل. اونوخت دیگه شیر و پلنگم کارمون نداشتن. نه، اول ورش می‌داشتم شب می‌بردمش خونیه قاسم. از خواب بیدارش می‌کردم قاسم تا چشاش به خرس به اون گندگی می‌افتاد زهله ترک می‌شد می‌گفتم یالله زود باش بیا بگیرم. اگر نگیری می‌گم خرسه بخوردت.

اما اگه نگرفتم بازم نمی‌گم خرسه بخورش قاسم بچیه خوبیه» *(همان: ۱۷)*.

در این تک‌گویی کوتاه، خدیجه افکاری بچه‌گانه را در ذهن مرور می‌کند. وی با به یاد آوردن خرسی که در میدان روستا دیده است، به‌صورت کودکانه آرزو می‌کند که ای کاش آن خرس مال او بود تا با آن می‌توانست به جنگل برود و آنجا زندگی کند. این تصور خدیجه و فکر کودکانه، بازگوکنندهٔ شکل‌گیری اندیشهٔ رهایی و فراری است که وجود او را فراگرفته است. فرار از مردمانی که از آن‌ها جز ستم و آزار چیزی ندیده است و به‌واسطهٔ رنج و عذابی که کشیده است، آرزویی جز خارج شدن و دور شدن از دست مردم ده ندارد. این تک‌گویی، تصویرگر رنجی است که تا پیش از این، این‌گونه با صراحت از سوی خدیجه در داستان بیان نشده است. رنج بی‌پناهی و رنج تحقیر و آزار، رنجی که وجود خدیجه را در قبضهٔ خود گرفته و آرزویی جز رهایی از آن ندارد. سخنان خدیجه به ساده‌ترین شکل، شخصیتی مظلوم را در برابر دیدگان خوانندهٔ داستان به تصویر می‌کشد که خواننده را برای لحظه‌ای پس از حس و درک تنهایی و بی‌پناهی او تحت تأثیر قرار می‌دهد.

این تک‌گویی درونی نقش و کارکردی در پیشبرد عمل داستان نداشته و تنها در ترسیم و پرداخت شخصیت خدیجه در برابر دیدگان خواننده کارکرد دارد.

خواننده از طریق این تک‌گویی با فردی به نام قاسم آشنا می‌شود، امّا از او اطلاعات دیگری جز همین نام به دست نمی‌آورد.

به‌طور کلی این تک‌گویی همان‌گونه که عنوان شد، کارکرد مؤثری در پرداخت شخصیت خدیجه داشته، روحیه و شخصیت ساده و کودکانهٔ او را برای خواننده در داستان به تصویر می‌کشد.

این تک‌گویی با زبانی ساده و بی‌پیرایه ارائه شده است و با درد ناگهانی زایمان خدیجه پایان می‌یابد.

گوینده سخن	خدیجه
نوع گفتگو	تک‌گویی درونی
لحن و زبان	زبانی ساده و روان با لحنی کودکانه
کارکرد در داستان	گره‌گشایی از راز خدیجه با ذکر نام قاسم به عنوان پدر کودک، معرفی شخصیت فرعی داستان (قاسم).
کارکرد در شخصیت پردازی	معرفی و پرداخت شخصیت خدیجه در داستان، مرور افکار بچه‌گانه خدیجه در داستان و ترسیم سادگی و مظلومیت او.
مضمون (بار معنایی واژگانی و خاطرات)	گفتگوها با زبانی ساده و اندیشه‌هایی کودکانه بیان شده است و بار عاطفی و احساسی شدید از سوی خدیجه دارد.
ویژگی	ایجاد زمینه عاطفی برای خلق همذات پنداری مخاطب با غم و اندوه شخصیت اصلی داستان.

نتیجه

عنصر گفتگو در داستان گورکن‌ها همزمان با روایت مستقیم راوی اثر، نقش و کارکرد مؤثری را در تبیین و پیشبرد عمل داستانی و پیرنگ اثر داشته، نقش کاربردی بیشتری را نسبت به دیگر عناصر داستان در بسط گسترش اثر بر عهده دارد. به طوری که نویسنده در کنار روایت مستقیم داستان از منظر زاویهٔ دید سوم شخص، توجه خاصی را در بهره‌گیری از این عنصر در تبیین درون‌مایه و شکل‌گیری حوادث داستان نشان داده است و توجه خود را در روایت داستان به این عنصر متمرکز و معطوف نموده است.

همان‌گونه که ذکر شد داستان گورکن‌ها از شش مورد گفتگو برخوردار است که در کنار بیان نوع نگرش شخصیت‌ها و پرداخت فضای فکری و روحی آن‌ها، به تبیین فضای فکری حاکم بر اثر پرداخته، اطلاعات مورد نیاز جهت بسط و گسترش داستان را بدون دخالت

مستقیم نویسنده در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. تمام گفتگوها از زبانی ساده و بی‌آلایش مطابق با خصایص و ویژگی‌های شخصیت‌های داستان برخوردارند که لحن و ویژگی‌های زبانی آن‌ها با شخصیت‌ها کاملاً متناسب و سازگارند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. انوشه، حسن. (۱۳۸۱). **فرهنگ نامه ادبی فارسی**. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۲. باختین، میخائیل. (۱۳۷۳). **سودای مکالمه و خنده، آزادی**، گزیده و ترجمهٔ محمد پوینده. تهران: آرت.

۳. باختین، میخاییل. (۱۳۸۷). **تخیل مکالمه‌ای**. ترجمهٔ رویا پورآذر. تهران: نی.

۴. براهنی، رضا. (۱۳۶۲). **قصه‌نویسی**. تهران: نو.

۵. بی نیاز، فتح الله. (۱۳۸۷). **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**. تهران: افراز.

۶. چوبک، صادق. (۲۵۳۵). **روز اول قبر**. تهران: جاویدان.

۷. داد سیما. (۱۳۷۵). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: مروارید.

۸. دهباشی. علی. (۱۳۸۰). **یاد صادق چوبک**. تهران: ثالث.

۹. فلکی، محمود، (۱۳۸۲). **روایت داستان، تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی**، تهران: بازتاب نگار.

۱۰. محمودی، محمدعلی، (۱۳۸۹). **پرده پندار، جریان سیال ذهن و داستان‌نویسی ایران**. مشهد: مرندیز.

۱۱. مهدی پور عمرانی، روح الله، (۱۳۶۸). **آموزش داستان‌نویسی**. تهران: تیرگان.

۱۲. می، درونت، (۱۳۸۱). پروست. ترجمه فرزانه طاهری، تهران: طرح نو.

۱۳. میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶). **عناصر داستانی**، چ ۳ با ویرایش جدید. تهران: سخن.

۱۴. یونسی، ابراهیم، (۱۳۶۹). **هنر داستان‌نویسی**. چ ۵. تهران: نگاه.

ب) مقالات

۱۵. بیات، حسین، (۱۳۸۳). "**زمان در داستان‌های جریان سیّال ذهن**". در فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی. شماره ۶.

۱۶. رضوانیان، قدسیه و نوری، حمیده. (۱۳۸۸). "**راوی در رمان آتش بدون دود**". در پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دورهٔ جدید، شماره ۴، صص ۷۹-۹۴.

۱۷. صحرایی، قاسم و حیدری، علی، میرزایی مقدم، مریم، (پاییز و زمستان ۱۳۹۱). "**عنصر گفتگو در تاریخ بیهقی**"، در زبان و ادب فارسی (دانشگاه تبریز). شماره ۲۲۶.

۱۸. کوپا، فاطمه. (پاییز و بهار ۱۳۸۹-۱۳۹۰). "**بن‌مایه‌های نمادین و شگردهای روایی در رمان «ارمیا» از سری داستان‌های دفاع مقدس**". در نشریه ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال دوم. شماره ۳ و ۴.

۱۹. موسوی، سیدکاظم و مددی، غلامحسین و زارعی، فخری، (بهار ۱۳۹۲). "**بررسی عنصر گفت و گو در داستان سیاوش**". در مطالعات داستانی. دوره ۱. شماره ۳.

۲۰. نکوروح، حسن. (۳۰ مهر ۱۳۵۴). "**داستان‌های صادق چوبک راهی از شناخت به سوی اندیشه**" **۲**. نگین. شماره ۱۲۵.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۹) پاییز ۱۳۹۶، صص ۱۱۳ - ۹۱

تصویرسازی‌های هنری در شعر دینی احمد وائلی

با تکیه بر تشبیه و استعاره

کامران سلیمانی،[۱] محمود آبدانان مهدی‌زاده[۲]

چکیده

احمد وائلی یکی از خطیبان و شاعران برجستهٔ معاصر شیعی در عراق است. شعر این شاعر بزرگ از ابعاد گوناگون شکلی و محتوایی، توجّه ناقدان و ادیبان را به خود جلب کرده است. وی با سبکی نافذ، محکم و قوی و عاری از تکلّف و عاطفه‌ای صادقانه، تصاویر ادبی و هنری جذّاب و دلنشین و زیبایی خلق کرده است که از جهات مختلف قابل بررسی و ارزیابی است. کاربرد صور خیال در شعر دینی احمد وائلی از فراوانی و زیبایی شگرفی برخوردار است. از بین صورت‌های تصویرسازی در شعر وائلی، تشبیه و استعاره چشمگیرترند. وائلی، به‌عنوان یک شاعر فرهیخته و آگاه، از تصاویر هنری جهت دفاع از حریم اهل بیت(علیهم السّلام) و بیان ظلم و جور دشمنان ایشان و به‌عنوان ابزاری در خدمت اندیشه‌ها و پیام‌های دینی خویش بهره گرفته است. وی توانسته است نتایج اجتماعی و فرهنگی مورد نظر خود را از بطن اشعار خویش استخراج کند و با مهارت خاصی میان چالش‌های موجود در جهان اسلام و اشعار خود، با زبانی خطابی، امروزی و شیوا در قالب شعر سنّتی، پیوندی مناسب و امروزی برقرار سازد. این پژوهش بر آن است تا با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی و استفاده از مبانی نقد ادبی نوین در حوزهٔ صور خیال، جلوه‌های مختلف تصویرگری در شعر دینی احمد وائلی، بر اساس عناصری چون، تشبیه و استعاره را مورد تحلیل و بررسی قرار دهد.

کلیدواژه‌ها: احمد وائلی، شعر دینی، خیال، تشبیه، استعاره.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دانشگاه شهید چمران اهواز.
۲. دانشیار دانشگاه شهید چمران اهواز.
تاریخ وصول: ۹۶/۰۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۷/۱۹

مقدمه

خیال از مهم‌ترین عناصر ادبی است و سهم بسیار مهمّی در انتقال دریافت‌های ذهنی شاعر و آشنا نمودن خواننده یا شنونده، با دنیای ذهن شاعر دارد و در واقع «خیال از عوامل برانگیزانندهٔ عاطفهٔ زیبایی و از نتایج آن و در برگیرندهٔ لذّت ابتکار است؛ زیرا باعث تکمیل اندیشهٔ هنرمند و آفرینش اندیشه‌ای نو و الهام گرفته از آن می‌گردد» *(غریب، ۱۳۷۸: ٤٩)* صور خیال بسان روح در یک اثر هنری دمیده می‌شود و در واقع خیال، کوشش ذهنی انسان است برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، یا شیوهٔ تصرّف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیات مادّی و معنوی. لذا اگر از شعر مؤثّر و دل‌انگیزی، جنبهٔ خیالی آن را بگیریم جز سخنی ساده و عادی که از زبان همه کس قابل شنیدن است چیزی باقی نمی‌ماند *(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲و۵)*.

تصویر یا ایماژ یکی از پرکاربردترین اصطلاحات نقد ادبی است که از دیرباز در بلاغت اسلامی مطرح بود و در دورهٔ شکوفایی نقد جدید، در ادبیات عرب محبوبیّت یافت. منتقدان بلاغیان معاصر عرب، واژهای «صوره» و «تصویر را معادل ایماژ به‌کار برده‌اند. در زبان فارسی کلمهٔ «خیال» را برای ایماژ پیشنهاد کرده‌اند. امّا در نقد ادبی و بلاغت فارسی، «تصویر» مقبولیّت عام یافته است و «بر روی هم‌رفته آنچه که در بلاغت اسلامی در علم بیان مطرح می‌شود، با تصرّفاتی می‌توان موضوع و زمینهٔ تصویر دانست؛ زیرا مجاز و صور گوناگون آن و تشبیه و کنایه، ارکان اصلی خیال شعری‌اند» *(همان: ۹)*.

واژهٔ تصویر دامنهٔ معنایی بسیار گسترده‌ای دارد و تعریف‌های مختلفی از آن ارائه شده است؛ از جمله می‌توان آن را نمایش تجربه‌های حسّی به‌وسیلهٔ زبان تعریف کرد *(پرین، ۱۳۸۳: ۳۸)*. تصویر در حقیقت رهایی از محدودیّت‌های زمان و مکان است و یک عقدهٔ عاطفی را در یک لحظهٔ زمانی بیان می‌کند؛ بنابراین تنگنای قالب شعر ایجاد می‌کند که شاعر برای القای مفاهیم، از خیال‌انگیزی شاعرانه که منجر به ایماژ (تصویر) در ذهن می‌شود بهره جوید؛ از این رو، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر، تصویرگری است؛ زیرا تصویر شاعرانه به اشیاء تشخّص می‌بخشد و باعث می‌شود موضوعات ذهنی و عاطفی مجسّم گردند و خواننده بتواند به‌وسیلهٔ جریانات پنهانی روح شاعر را در برخورد با اشیاء و مسایل هستی دریابد *(مسبوق، ۱۳۹۰: ۲۰۳)*.

با توجه به تعاریف قدیم و جدید از تصویر، می‌توان تعریفی جامع و شامل از تصویر ارائه داد: تصویر عبارت است از هرگونه تصرّف خیال در زبان. این تعریف هم در بلاغت سنّتی و هم در نقد ادبی جدید پذیرفته شده است *(شفیعی کدکنی،۱۳۸۳: ۹)*. به طور کلّی، اصطلاح تصویرپردازی را برای همهٔ کاربردهای زبان مجازی که شامل تمام صناعات و تمهیدات بلاغی از قبیل: تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، تلمیح، اسطوره، تشخیص، حسّ‌آمیزی، پارادوکس و.... می‌شود، به‌کار می‌برند. این تلّقی از تصویر، چندان مقبولیّت یافته که برخی از واژه‌های ادبی، «تصویرگری» را در یک مفهوم گسترده، مترادف کلّ «زبان مجازی» است. علمای بلاغت و ناقدان عرب، به بررسی تصویر و تحلیل ارکان آن و بیان کارکردهای آن از کانال بررسی سبک قرآنی و اشعار عربی عنایت داشته‌اند. کهن‌ترین سخن دربارهٔ صورت شعری را می‌توان در کتاب «الحیوان» اثر حاحظ دید.

بیان مسئله

احمد وائلی یکی از خطیبان و شاعران برجستهٔ معاصر شیعی در عراق است. شعر این شاعر بزرگ از ابعاد گوناگون شکلی و محتوایی، توجّه ناقدان و ادیبان را به خود جلب کرده است. وی با سبکی نافذ، محکم و قوی و عاری از تکلّف و عاطفه‌ای صادقانه، تصاویر ادبی و هنری جذّاب و دلنشین و زیبایی خلق کرده است که از جهات مختلف قابل بررسی و ارزیابی است. بخش دینی دیوان شعر وائلی، سرشار از صور خیال بسیار غنی است. از بین صورت‌های تصویرسازی در شعر وائلی، تشبیه و استعاره چشمگیرترند. استعاره و تشبیه‌های به کار گرفته در شعر دینی‌اش، نو و غیرتقلیدی است. وائلی، به‌عنوان یک شاعر فرهیخته و آگاه، از تصاویر هنری جهت دفاع از حریم اهل بیت(علیهم‌السّلام) و بیان ظلم و جور دشمنان ایشان و به‌عنوان ابزاری در خدمت اندیشه‌ها و پیام‌های دینی خویش بهره گرفته است؛ از سوی دیگر تجلّی رویکردهای سیاسی و اجتماعی و نتایج فرهنگی در بطن اشعار و نیز استفاده از آیات، احادیث و حکمت‌های روایی، اشعار وی را آکنده از معانی ژرف و پُربار ساخته است.

محور اساسی این پژوهش عبارت است از: پردازش توصیفی ـ تحلیلی موضوع با

محوریّت تصویرسازی‌های هنری با تکیه بر تشبیه، استعاره در شعر ایشان.

ضرورت و اهمیّت تحقیق

اهمیّت و ضرورت این پژوهش از آن جهت است که با عنایت به جایگاه والای شعر در ادب عربی و دین اسلام به‌ویژه در مذهب شیعه، بتواند مخاطبان خود را با یکی از شاعران متعهّد شیعی معاصر آشنا سازد و از آنجا که کاربرد صور خیال در شعر دینی احمد وائلی از فراوانی و زیبایی شگرفی برخوردار است، لذا سنجش تصاویر هنری در ابعاد تشبیه و استعاره، افق‌هایی از خلّاقیّت و هنر شاعر را به روی خوانندگان می‌گشاید تا از این رهگذر بهتر بتوانند با تجربه‌های شعری و بیان ادبی او آشنا شوند. این پژوهش بر آن است تا با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی و استفاده از مبانی نقد ادبی نوین در حوزهٔ صور خیال به بررسی و تحلیل این پدیده در شعر وی بپردازد.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ احمد وائلی و آثار ایشان، پژوهش‌های بسیار صورت گرفته است که در اینجا به ذکر برخی آن‌ها اکتفا می‌کنیم. پایان‌نامهٔ هادی علی‌پور لیافویی تحت عنوان «شیخ احمد وائلی و شرح و تحقیق اشعار دینی وی» که در آن به ترجمهٔ اشعار دینی احمد وائلی پرداخته است. کامران سلیمانی در پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «تحلیل محتوایی و ساختاری شعر دینی احمد وائلی» به روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی تحلیل محتوایی و ساختاری اشعار دینی احمد وائلی پرداخته است. مقالهٔ «بررسی توصیفی سیمای امام حسین(ع) در شعر دینی احمد وائلی» به قلم تورج زینی‌وند و کامران سلیمانی (۱۳۹۰) است. کامران سلیمانی و تورج زینی‌وند (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «درآمدی توصیفی ـ تحلیلی بر شعر دینی احمد وائلی» به تبیین اندیشمندانه و معتدل موضوع‌های دینی و ترسیم فضیلت‌های اهل بیت(ع) و پیوند میان ادبیات شیعی و چالش‌های موجود در سرزمین اسلامی پرداخته‌اند. احمد پاشانویس و هادی علی‌پور لیافویی در مقاله‌ای با عنوان «سیمای اصحاب کسا در آیینهٔ اشعار شیخ احمد وائلی»، به روش توصیفی ـ تحلیلی به مناقب و فضائل اهل بیت (علیهم‌السّلام) پرداخته‌اند. امّا دربارهٔ بررسی تصویرپردازی‌های هنری در

شعر دینی احمد وائلی، پژوهشی جامع و دقیق صورت نگرفته است؛ لذا با گردآوری‌های برخی منابع، که به‌سختی امکان‌پذیر بوده است، به چنین مهمّی در این پژوهش پرداخته شده است. کمبود منابع به‌ویژه منابعی که دربارهٔ تحلیل ساختارهای شعر این شاعر متعهّد نگاشته شده باشد، از دشواری‌های این پژوهش بوده است. شاید هم گرایش شیعی شاعر، از دلایل بی‌مهری ناقدان جهان عرب نسبت به وی به شمار می‌آید. این پژوهش همان‌طور که گفته شد، به بررسی تصویرپردازی‌های هنری با تکیه بر تشبیه و استعاره در شعر وی می‌پردازد.

بحث و بررسی

الف) زندگی نامهٔ أحمد وائلی

احمد وائلی در سال ۱۳۴۲هـ .ق در شهر نجف دیده به جهان گشود. خانوادهٔ او – که به خانوادهٔ آل حرج معروف بود– به مانند خانواده‌های بزرگ علمی نجف چون آل مظفر، آل بحر العلوم و آل کاشف الغطا چندان مشهور نبود؛ ولی علم و معرفتی که این علامهٔ بزرگ کسب کرد، این خانواده را بلندآوازه ساخت *(جعفر الروازق، ۲۰۰٤: ۱۳)*. تحصیلات مقدّماتی خود را در همان شهر خود سپری نمود. در سال ۱۳۸۹هـ .ق در رشتهٔ فقه اسلامی از دانشگاه بغداد، فوق لیسانس دریافت کرد و در سال ۱۳۹۲هـ .ق موفّق به اخذ مدرک دکتری از دانشگاه قاهره گردید. سپس به عراق بازگشت و دانش و ادبیات خود را در تبیین فضیلت‌های اهل بیت(ع) و خواسته‌های ملّت خویش قرار داد. بیشتر عمر وائلی به منبر و خطابه گذشت و در منبر از اندوخته‌های گوناگون خویش به‌ویژه قدرت ادبی و سرودن شعر بهره گرفت. کرامت نفس، جامعیّت علمی و مکارم اخلاق و توانمندی وی در القای کلام، وی را در جایگاه یکی از محبوب‌ترین خطباء قرار داد تا جایی که سزوار لقب «استوانهٔ منبر حسینی» گردید. خطابه‌های مشهور وی، زبانزد عام و خاص گردید و شعرهایش در نشریه‌های گوناگون جهان عرب به چاپ رسید. این دانشمند توانا و ادیب برجسته، در روزگاری زندگی می‌کرد که سرزمینش از استبداد و استعمار رنج می‌برد و گرایش به فرهنگ غربی، سکّهٔ رایج اوضاع فرهنگی آن کشور به شمار می‌آمد. از این‌رو، بر آن بود تا با بهره‌گیری از منبرهای حسینی و شعر دینی، مردم را به سوی بیداری، پایداری و ارزش‌های دینی رهنمون نماید. وی هیچ‌گاه، تسلیم تهدید و تطمیع حاکمان

ستمگر عراق نشد و بارها از سوی آنان زندانی و تبعید گردید. ایشان بعد از آن‌که نظام وقت عراق، حملات وحشیانهٔ خود را علیه فرهیختگان و بزرگان دین و سیاست آغاز نمود، در سال ۱۳۹۸هـ ق از عراق مهاجرت کرد؛ ابتدا به کویت رفت، سپس به انگلستان مسافرت کرد و مدّتی در این کشور ماند، پس از آن به سوریه سفر کرد و تا سقوط نظام صدام حسین در این کشور اقامت گزید. پس از فروپاشی سیاسی حزب بعث در عراق، شیخ احمد به وطن برگشت، امّا بعد از مدّتی کوتاه، به دلیل ضعف و بیماری شدید در سال ۱۴۲۴هـ .ق چشم از جهان فرو بست و آثار پُربار فراوانی از خود در حوزه‌های گوناگون بر جای نهاده است *(برای تفصیل بیشتر ر.ک: الروازق، ۲۰۰٤: ۱۳۳-۱٤۳؛ الطریحی، ۲۰۰٦: ۱۷۳؛ عبدالفتلاوی، ۱۹۹۹: ۲٦)*.

احمد وائلی، به حقّ، یکی از بزرگان و شاید از پرچم‌داران شعر دینی در عراق است که هنر شعریش را در خدمت دین و ارزش‌های دینی قرار داده است. بابی که وائلی با عنوان شعر دینی گشود، نقش برجسته‌ای در آگاهی و تهذیب اخلاق عمومی جامعه داشته است. روح حماسه، شکایت، شجاعت، فریاد علیه باطل و دعوت به بیداری مسلمانان بر شعر وی حاکم است *(الطریحی، ۲۰۰٦: ۱۷۳)*.

شعر از دیدگاه وائلی، جنبهٔ تفریح و ذوق و هنرنمایی نداشت، بلکه برای شعر، رسالت بزرگی در پیام‌رسانی و ارشاد قائل بوده است *(همان: ۳۳٤)*:

لکِــنْ أُرِیــدُ الشِّــعرَ وَ هُــوَ بِدَرْبِنَــــا مَجــدٌ وَ سَــیْفٌ فِــی الکِفَــاحِ وَ أَدْرُعُ

(الوائلی، ۲۰۰۵: ۳٦)

ترجمه: بلکه شعری را می‌خواهم که در روزگار صلح موجب مجد و در روزگار جنگ، بسان شمشیر و زره رزمندگان ما باشد.

ب) کارکردهای تصویرپردازی در شعر دینی احمد وائلی

«تصویرهای شعری به مثابهٔ ابزاری هستند که معنی را تقویت می‌کنند و بر قدرت تأثیر حسّی شعر می‌افزاید» *(فتوحی، ۱۳۸۵: ٤۲۱)*. صورت‌های خیال علاوه بر آن‌که زبان شعر را به سهم خود از زبان نثر متمایز می‌کند، – مثل موسیقی شعر– ظرفیّت زبان را نیز برای برانگیختن عاطفه افزایش می‌دهد. صور خیال سبب می‌شود که جهانی که شاعر در آن شعر

عرضه می‌کند، با جهانی واقعی که ما به آن عادت کرده‌ایم، تفاوت پیدا کند و همین تازگی و غرابت جهان شعر که بی‌تردید خیال در پدید آوردن آن نقش بسزایی دارد، سبب می‌شود که توجّه ما به متن جلب گردد» *(پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۸۵-۸۶)*.

با نگاهی به شعر دینی وائلی درمی‌یابیم که صور خیال در شعر وی، از فراوانی و زیبایی شگرفی برخوردار است. وائلی به‌عنوان یک شاعر فرهیخته و آگاه، از صور خیال به‌عنوان ابزاری در خدمت اندیشه‌ها و پیام‌های دینی خویش بهره گرفته است. وی از میان صور بلاغی؛ بیشتر از کاربُرد تشبیه و استعاره به‌عنوان دو رکن از رکن‌های بلاغت، گرایش دارد. سنجش تصاویر هنری شعر دینی وی در ابعاد تشبیه و استعاره، افق‌هایی از خلّاقیّت و هنر شاعر را به روی خوانندگان می‌گشاید تا از این رهگذر بهتر بتوانند با تجربه‌های شعری و بیان ادبی او آشنا شوند که در ادامهٔ بحث به هنرنمایی شاعر در به کار بردن این دو صنعت در بخشی از اشعار وی اشاره خواهیم داشت؛

ب-۱) تشبیه

تشبیه یکی از مهم‌ترین ارکان بلاغت و از ابزارهای خیال به شمار می‌رود که صور بیانی تشکیل‌شده از آن، موجب نزدیک‌تر شدن به فهم و درک مخاطب می‌گردد؛ هم‌چنین از پرکاربردترین صنعت مورد استفاده در شعر است که نشان‌دهندهٔ برتری جایگاهش در بلاغت همه زبان‌ها است *(العسکری، ۱۹۸۹: ۲۶۵)*.

ناقدان عربی در گذشته شیفتهٔ آن بوده و آن را مهارت و فصاحت در کلام می‌دانستند، به آن ترغیب نمودند و دلیل قاطع و مقیاسی برای شاعری به حساب آوردند. آنان تشبیه را بسان سرچشمه‌ای برای انتخاب اشعار و منبع حفظ آن به شمار می‌آوردند. هم‌چنین در آن جادوی تصرّف زیرکانه در گونه‌های سخن را دیدند *(المبارک، ۱۹۳۶ :۳۱٤)* شاید به همین علّت، ابن قتیبه (ت: ۲۷۶ ه) معتقد است که یکی از دلایل انتخاب شعر و حفظ آن، موفّق بودن صنعت تشبیه در آن می‌باشد *(ابن قتیبهٔ، دون تأریخ، ج۱: ۲۹)* از این‌رو، تشبیه بین نقّاد و بلاغیون عرب چنین جایگاهی داشته و وائلی نیز در این زمینه مهارت زیادی کسب کرده و به آن توجّه فراوان داشته است که در بررسی اشعارش، آن را به تصویر می‌کشیم. از آن‌جا که طبیعت، تأثیر عمیقی در وجود شاعر داشته، لاجرم این تأثیر در تشبیهاتش نمایان

شده است؛ زیرا طبیعت کاملاً تحت سلطهٔ حواسش بوده و همواره انسان از طریق اخلاق، آداب و رسوم، رفتار و امثال با طبیعت در تعامل بوده است *(الأطرقچی، ۱۹۷۸: ۵۸)*.

وائلی بسیاری از تشبیهاتش را از طبیعت الهام گرفته است:

۱. وَ مَنْ خَبَرَالأَحزَانَ یَعْرِفُ أَنَّهَا هِیَ المَنّ وَ السَّلوی عَلَی نَظَرَائِی

۲. فَلَولَا الشَّجَی مَا نَغَمَ الأَیکُ صَادِحٌ وَ لَا اِمتَازَ أَهلُ الحُزنِ فِی الشُّعَرَاءِ

(الوائلی، ۲۰۰۵: ٤٥)

ترجمه: ۱. هر که اندوه‌ها را بشناسد، می‌داند که آن‌ها، نعمت و آرامش در برابر دیدگانم هستند. ۲. اگر اندوه نبود، پرندگان بر درختان ایک نوحه‌سرایی نمی‌کردند و شاعران اندوهگین، ممتاز و شناخته نمی‌شدند.

این تصویر، پژواکی است از غربت و دلتنگی برای وطن و این اشتیاق موجب شده که به مقوله‌های حسّی طبیعت، نظیر آواز پرندگان و آبشار پناه ببرد تا بدین‌ترتیب از نام وطن، مرغزاری با طراوت به تصویر بکشد؛ او با انتخاب محسوسات الهام‌گرفته‌شده از طبیعت و یا مشاهدات زندگی، قصد برانگیختن و تأثیرگذاری دارد. وائلی تشبیه خود را در بیت یادشده از آیهٔ شریفهٔ «وَ ظَلَّلْنَا عَلَیْکُمُ الْغَمَامَ وَ أَنزَلْنَا عَلَیْکُمُ الْمَنَّ وَ السَّلْوَی کُلُواْ مِن طَیِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاکُمْ وَ مَا ظَلَمُونَا وَلَکِن کَانُواْ أَنفُسَهُمْ یَظْلِمُونَ» *(البقره / ۵۲)* اتّخاذ کرده است.

ب-۱-۱) تشبیه بلیغ

تشبیه بلیغ، تشبیهی است با تأثیرگذاری فراوان، به سبب این‌که در آن ادات تشبیه و وجه شبه، حذف شده است. وائلی در این زمینه مهارت زیادی داشته و آن را مورد توجّه و عنایت خویش قرار داده است که در ادامه به ذکر نمونه‌هایی از کارکردهای این صنعت در شعر وی پرداخته می‌شود؛

ب-۱-۱-۱) امام حسین(ع) نماد پایداری

وائلی، امام حسین(ع) را به‌عنوان نماد و پرچم هدایتگر سالکان راه حقیقت می‌بیند و مناره‌ای که از خون امام(ع) برافراشته است، هادی راه سالکان حقیقت می‌بیند؛ زیرا راه او، راه درستی و هدایت بوده و همیشه به مسیر و جهت درست گرایش دارد. او چنین

می‌سراید:

۱. وَ إنَّ مَنَـاراً مِـن دِمَائِـهِ رَفَـعتَهُ لِيَهـدِی طَرِيـقِ السَّـالِكينَ مُشَـعشَـعُ
۲. فَأنْـتَ الصَّـلابةُ وَ الاعْتِـدادُ إذَا افْـتَـقَرَ الـسَّاح، لِلأَصْلَـب
۳. وَ أنْـتَ إذَا مَـا اسْتَبَـدَّ الظَّـلَا مُ شَمْـسُ مَـدَی الدَّهـرِی لَـمْ تَغـرب
۴. وَ أنْـتَ السّـدادُ وَ أنْـتَ الرّشَـادُ وَ أنـتَ النُّـزُوعُ إلَـی الأصـوَب

(الوائلی، ۲۰۰۵: ۱۰۱)

ترجمه: ۱. تو، مناره‌ای از خون بر پا نمودی تا راه سالکان طریقت را روشن نمایی. ۲.تو به‌تنهایی به منزلۀ یک لشکر با ساز و برگ جنگی هستی؛ آن‌گاه که میدان کارزار از ادوات جنگی خالی باشد. ۳. تو آن‌گاه که سیاهی حاکم شود در پهنۀ روزگار، چنین خورشیدی که هرگز غروب نمی‌کند. ۴. تو راه درست و طریق هدایتی و تو به سوی درست‌ترین و نیک‌ترین کارها گرایش داری.

در ابیات فوق، شاعر تشبیه را به صورت متوالی با تکرار ضمیر مخاطب (أنت) آورده که این اسلوب نشان‌دهندۀ یگانگی و یک‌دستی میان دو طرف تشبیه است که این خود، موجب می‌گردد که مخاطب متوجّه احساس ویژه‌ای مبنی بر تأثیر پذیرفتن شاعر از موصوف (امام حسین(ع)) شود و به شکل عمیق‌تر و تعاملی بیشتر به بررسی جوانب این شخصیّت می‌پردازد. تشبیهات زیادی در متن دیده می‌شود که این فراوانی تشبیهات، روابط جدیدی را در متن به وجود آورده است: (أنت الصلابه و الاعتداد) در این تشبیه، او ابتدا امام حسین(ع) را به قدرت و صلابت تشبیه می‌کند. سپس به آمادگی و توانایی روبرو شدن با هرگونه سختی و ظلم زمانی که قدرتی برای حمایت باقی نمانده است. او برای عمق بخشیدن به این معانی از تشبیه بلیغ دیگری استفاده کرده و امام حسین(ع) را به خورشید تشبیه کرده است (أنت الشّمس) از این جهت که خورشید مفاهیم متعدّدی دارد، مفاهیمی هم‌چون: منفعت، نور، درخشندگی، بزرگی و بخشندگی. وائلی معتقد است که امام حسین (ع) بسان خورشیدی است که در زمان احاطۀ تاریکی- که به‌عنوان نماد ستم از سوی شاعر مورد استفاده قرار گرفته است - با نور هدایت‌گر خود که هرگز افول نمی‌کند، راه‌گشای جویندگان هدایت و راستی است. گویی می‌گوید قیام امام حسین(ع) جنگ بی مکان و زمان علیه ظلم و ستم است. پس اگر ظالمی بر مردم استبداد نمود، امام حسین(ع) راهنما و الگوی

آنان برای جنگیدن با اوست. در عبارت (أنت السداد، أنت الرشاد، أنت النزوع إلی الاصواب) اشاره به استقامت، عزیمت، خط مشی شریف، هدایت به راستی و راه روشن و درست دارد که شاعر این معانی را در قالب تشبیه بلیغ (مؤکّد مجمل) بیان داشته است "که برترین نوع تشبیه از منظر بلاغی است و توانایی در ادّعای این‌که مشبّه عین مشبّه‌به است را دارد *(عتیق، ۱۹۷٤: ۱۰٤)* و این، حکایت از این دارد که مشبّه و مشبّه‌به از جهت صفات یکسانی که دارند، یکی هستند و دو طرف تشبیه، آن‌چنان با یکدیگر درآمیخته‌اند که یک چیز واحد شده‌اند. «شعر، بیش از سایر فنون ادبی نیاز به تطابق و هماهنگی میان شیوهٔ بیان و بار احساسی آن دارد» *(سید قطب، ۱۹۵۹: ۷۰)* تا شاعر بتواند بیشترین تأثیرگذاری را به بار معنایی بدهد. هم‌چنین شاعر دربارهٔ اشک‌های ریخته‌شده در کربلا می‌گوید:

وَ مِـــنَ الـــدَّمْعِ مَـــا یَکُـــونُ سِـــلَاحَاً یَصْـــنَعُ النَّصـــرَ کَالحسَـــامِ الصَّـــقِیلِ

(الوائلی، ۲۰۰۵: ۱٤۲)

ترجمه: این اشک‌ها نیز خود سلاحی بودند که مانند شمشیرهای صیقل‌خورده، پیروزی را به ارمغان آوردند.

این، یکی از تصویرهای تأثیرگذاری است که شاعر از واقعهٔ کربلا بیان می‌کند و به دو تشبیه تمسّک جسته است؛ یکی تشبیه مؤکّد (و من الدمع ما یکون سلاحاً) که تأثیر عمیق اشک مظلوم را به سلاح جنگ تشبیه کرده که منجر به پیروزی می‌شود. شاعر وقتی از «سلاحاً» استفاده می‌کند، منظورش هر اشکی نیست بلکه برخی از اشک‌هاست و بدین‌ترتیب است که بین اشک‌های در راه حقّ و سایر اشک‌ها تفاوت قائل می‌شود؛ وقتی می‌گوید «الدمع سلاحاً» به این نکته اشاره دارد که اشک، مجموعه‌ای از سلاح‌های جنگی است نه نوعی از آن. این تشبیه نقش مشبّه (الحسام الصقیل) با ارتباطی که (کاف) ایجاد کرده بازی می‌کند. بدین‌ترتیب این اشک، اشک ذلّت و شکست نیست، بلکه ابزاری برای پیروزی است (کالسّیف الصقیل) در صحنهٔ جنگ. از این‌رو اشک حضرت زینب(س) و همراهانش از خانوادهٔ امام حسین(ع)، زبانی گویا و صدایی پر طنین در مجلس یزید بود که موجب شورش مردم شد. پس اشک مانند شمشیرهایی است که در برابر ظالمان و مستبدّان برافراشته شده و گریه بر حسین(ع) باعث پیروزی بر ستمگران در همهٔ دوران‌ها می‌شود؛ از این رو، شاعر از طریق تشبیه، این معانی را منتقل ساخته است.

ب-۱-۱-۲) توجّه به نمادهای دینی به‌ویژه نمادهای اسلامی و مسیحی

نمادهای دینی به‌ویژه نمادهای اسلامی و مسیحی جایگاه مهمّی در اشعار وائلی دارند؛ زیرا آن‌ها، نمادهای ماندگار تاریخ چندین‌سالهٔ بشری است. با این فرض، شاعر از شخصیّت حضرت عیسی و پیامبر اسلام(ص)، به‌عنوان دو نماد جاودان مسیحیان و مسلمانان استفاده می‌کند و معنای روحانی و بخشایش‌گری را از آنان الهام گرفته و به پُر کردن شکاف اختلافات توسط تن دادن به حکمیّت منطق دین اشاره می‌نماید؛

۱. لَیسَ عِیسَی وَ لَا مُحمَّدٌ إلّا قَنَوَاتٌ إلَی السَمَاء وَ جسُورُ
۲. وَ مِزَاجُ السَّمَاءِ لَا حِقدَ فِیهِ وَ النَّبَوَاتُ جَنَّةٌ لَا سَعیرُ

(الوائلی، ۲۰۰۵: ۷۷)

ترجمه: ۱. عیسی و محمّد(ص) نیستند جز کانال‌ها و پل‌هایی به سوی آسمان. ۲. قانون آسمان و زمین، کینه و دشمنی در آن نیست و پیامبران، سپری هستند نه شعله‌ها.

خواننده با تأمّل در بیت اول درمی‌یابد که تشبیه بلیغ با استفاده از شیوهٔ اسلوب قصر می‌باشد یا اسلوبی تحت عنوان استثناء مجازی که «با استفاده از ادات نفی بر وجود چیزی تأکید نموده و صفت را منحصراً برای آن قرار می‌دهد» *(البستانی، ۱٤۲٤: ۷۵)* و این نوع تشبیه به دلیل برانگیختن مخاطب و تشویق وی برای کشف معنا و جزئیات آن تأثیرگذاری قابل توجّهی دارد. از این‌رو، شاعر در این راستا از تشبیه بلیغ بهره برده است. (لَیسَ عِیسَی وَ لا محمَّدُ إلّا قَنَوَات) شاعر، در اینجا، دو پیامبر را به گذرگاه‌هایی تشبیه می‌کند که راه به سوی آسمان دارند و طبیعت آسمان امنیّت و محبّت است و با این چارچوب فکری مبنی بر شمردن جزئیات که نشان‌گر میزان تشابه و نزدیکی بین آنان است، به تشبیه بلیغ دیگری می‌پردازد: (النبوات جنّة لا سعیر) تا شدّت تأثیرگذاری را بیشتر سازد؛ زیرا پیروی از انبیاء، انسان را به سعادت در بهشت جاودان رهنمون می‌کند. بدین‌ترتیب تشبیه بلیغ به کمک شاعر آمده تا به معنا، بعد دینی تأثیرگذارتری بدهد *(عنوز، ۱۳۹۳: ۳۳)*.

ب-۱-۱-۳) ترسیم چهرهٔ واقعی سران کشورهای اسلامی

وائلی در جای دیگر از اشعارش، اوضاع معاصر جهان عرب را نیز در نظر می‌آورد و با استفاده از تشبیه بلیغ، نظر صریح خود را دربارهٔ رؤسای عرب بیان می‌دارد و چنان به

سرزنش حاکمان می‌پردازد که احساس تنفّر از ضعف و وطن‌فروشی آنان را به خواننده منتقل می‌کند:

۱. رُؤَسَـــاءُ عَلَـــى الشُّـــعُوبِ سِـــبَاعٌ وَ نِعَـــــالٌ خُـــــدودُهُمْ لِلْيَهُـــــودِ

۲. فِـــى شِـــعَارٍ تَقَـــدُّمِيٍّ بِلَفْـــظٍ وَ فِعَـــــالٍ رَجِيعَـــــةِ التَّجْسِـــيْدِ

(الوائلی، ۲۰۰۵: ۵۳)

ترجمه: ۱. رهبران امّت برای ملّت‌های خود هم‌چون حیوانات درّنده‌اند در حالی که صورت‌هایشان زیر کفش‌های یهودیان است (زیر یوغ یهودیان هستند). ۲. در شعارهایشان به ظاهر دم از پیشرفت و ترقی می‌زنند، امّا اعمالشان عقب‌ماندگی را برای ملّت محقّق می‌سازد.

وائلی، در ابیات فوق، اوضاع معاصر جهان عرب را در نظر می‌آورد که در چنگال حاکمانی گرفتار آمده‌اند که جز نوکری پنهان و آشکار یهود، کار دیگری از آنان ساخته نیست. درّندگانی که به قیمت خواری و بندگی خود، پُل پیشرفت صهیونیزم گشته‌اند *(سلیمانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۳۶)*. در این بیت، متوجّه موج خشمی می‌شویم که شاعر را به اعتراض در برابر دولت‌های ظالم عربی وامی‌دارد. مخاطب با خواندن این بیت برافروختگی و آشفتگی فکری شاعر را درمی‌یابد؛ زیرا شاعر خستگی و رنج مردم را – با وصف یکی از افراد جامعه – از آن حاکمان شرح می‌دهد. بدین‌ترتیب تصویر عمیقی به نمایش گذاشته می‌شود که در آن همهٔ افراد جامعهٔ عربی مشارکت دارند. او بحران عظیمی را برمی‌انگیزد که خود را در سیاست‌های غلط و ظالمانهٔ رؤسای عرب نشان می‌دهد. شاعر در اینجا تشبیه بلیغ «رؤساء سباع» را به قصد بیان منظور خود به کار می‌گیرد؛ زیرا احساس می‌کند بیش از سایر صنعت‌ها می‌تواند به غرض بپردازد و واضح بر معنا دلالت کند. هدف از این تشبیه، ذمّ مشبّه و بیان نفرت از آن است. از طرفی شاعر نیز خود شاهد این حاکمان است نه شنونده یا خوانندهٔ چیزی درباره آنان. امّا تشبیه‌گونه‌ها یا چهره‌ها به پاپوش، خود دلالت واضحی بر ذلّت و فرمانبرداری از یهودیان است که در قرآن نیز به ذلّت آنان اشاره شده است: ﴿وَ ضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَ الْمَسْكَنَةُ وَ بَآؤُوْا بِغَضَبٍ مِّنَ اللَّهِ﴾ *(البقره / ٦١)*. به نظر می‌رسد تعمّد در تقدیم خبر بر مبتدا (نعال خدودهم) و تقدیم ادات ذلّت (النعال) موجب تعمّق و شدّت تأثیرگذاری تصویر می‌شود و شاید شاعر در صدد بوده است تجربهٔ خود را

به ذهن مخاطب عربی به گونه‌ای منتقل سازد که بیشترین میزان تأمّل و دقّت در رفتار حاکمان خود را تحریک کند؛ زیرا آگاهی از ذات خود و آگاهی از جامعهٔ پیرامون، دو اصل مهم فنّ معاصر است *(إسماعیل، ۱۹۷۸: ۱۲۲)*. این پیوستگی میان شاعر و جامعه به پیشرفت کار هنری کمک نموده و به شاعر اجازهٔ مطرح کردن نظر خود را داده است.

ب-۱-۲) تشبیه ضمنی

از دیگر انواع تشبیه که وائلی به کار گرفته، تشبیه ضمنی است: «تشبیهی که مشبّه و مشبّهٌبه آن در قالب‌های معروف تشبیه قرار نگرفته باشد، بلکه به‌طور ضمنی به طرفین اشاره شده باشد که از طریق معنا فهمیده می‌شود و در این نوع تشبیه، همیشه مشبّهٌبه دلیلی است بر امکان نسبتی که به مشبّهٌبه داده می‌شود» *(الهاشمی، ۱۳۷۵: ۲۷٤)*. در ادامه به ذکر نمونه‌هایی از کارکردهای این صنعت در شعر وائلی پرداخته می‌شود؛

ب-۱-۲-۱) اشاره به خلود و جاودانگی امام علی(ع)

وائلی در یکی از سروده‌های خویش که در سوگ امام علی(ع) سروده است، معتقد است با وجود این‌که جسم امام(ع) به خاک برگشته است، امّا او نمرده است و یاد و خاطرهٔ او همیشه زنده است؛ از این‌رو، با تعبیری زیبا به یکی از ویژگی‌های امام(ع) یعنی خلود و جاودانگی اشاره می‌کند؛

وَ لَـئِنْ رَجَعْـتَ إِلَـى التُّـرَابِ فَلَـمْ تَمُـتْ فَالْجَـذرُ لَـيْسَ يَمُـوتُ وَ هُـوَ دَفِـيْنُ

(الوائلی، ۲۰۰۵: ۸۳)

ترجمه: اگرچه به خاک بازگشته‌ای ولی نمرده‌ای؛ زیرا ریشهٔ گیاهان در ژرفای خاک است ولی نمی‌میرد.

تعبیر «وَ لَئِن رَجَعْتَ إلی التُّراب فَلَمْ تَمُتْ» برگرفته از الفاظ محتوای آیهٔ ۳ سورهٔ ق و آیهٔ ۵ سورهٔ رعد است: «أَئِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا ذَلِكَ رَجْعٌ بَعِيدٌ» و «أَئِذَا كُنَّا تُرَابًا أَئِنَّا لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ».

شاعر، در بیت فوق، تشبیه را در حالت غیرمعمول آن به کار گرفته است؛ یعنی بدون ذکر مشبّه و مشبّهٌبه و ادات و وجه شبه به آن اشاره نموده و «این نوع تشبیه بیان‌گر امکان

نسبت حکم به مشبّه است» *(الهاشمی، ۱۳۷۵: ۲۷٤)*. تشبیه ضمنی از قوانین معمول تشبیه پا فراتر نهاده و هدف شاعر از به‌کارگیری آن تغییر و نوآوری و آوردن دلایل مهم و محکمی در حکم خود بوده که پنهان کردن تشبیه، این هدف را تقویّت می‌کند؛ زیرا تشبیه هر چقدر دقیق‌تر و پوشیده‌تر باشد، بلیغ‌تر و تأثیرگذارتر خواهد بود» *(مطلوب،۱۹۹۰: ۳۱۰)*. توانایی شاعر و مهارت او در بیان این تصویر، در مخفی نگه‌داشتن ارکان تشبیه خودنمایی می‌کند. او در خطاب به امام علی(ع): «و لئن رجعت إلی التراب» به منزلت و شأن بالای آن حضرت اشاره می‌کند و می‌گوید حتّی اگر به خاک بازگردد، باز هم نمرده است؛ زیرا امام(ع) ویژگی‌ها و ارزش‌های والایی دارد و وقتی برای اثبات این سخن خود به دنبال برهانی بوده است که آن را تأکید نماید می‌گوید: «فالجذر لیس یموت و هو دفین» بدین‌معنا که امام (ع) در مرقد خود، تنها جسمش است که مدفون گشته، اما ارزش‌های باقیمانده از ایشان، هم‌چنان با گذر زمان پررنگ‌تر و به‌روز می‌شود؛ در نتیجه او زنده‌ای جاوید است و فراگیر. مصراع دوم با صیغهٔ نفی «لیس یموت»، جهت تأکید بر بزرگی و ماندگاری آمده است؛ زیرا ایشان گرچه خود نیستند، امّا ماندگارند. تشبیه با این معنا به صورت ضمنی آورده شده و دو طرف تشبیه در دو مصراع توسط (ف) به هم پیوند خورده‌اند.

وائلی در برخی از علویاتش، زبان به شکایت از روزگار می‌گشاید و در «تشبیه ضمنی» می‌گوید که روزگار در دشمنی با علی(ع) اسراف کرده، و از این‌رو، میان روزگار و امام(ع)، هیچ‌گونه صلح و آشتی برقرار نمی‌گردد، هم‌چنان‌که بامداد روشن با شب تیره، هیچ‌گونه وحدت و سنخیتی ندارد؛

۱. أَسْـرَفَ الـدَّهْرُ فِـی عِـدَائِکَ حَتَّـی لَـیْسَ بَـیْنَ الْـإِثْنَیْنِ مِـنْ إِصْـلَاحِ
۲. لَـیْسَ بَـیْنَ الإِثنَـیْنِ وَحَـدَةُ سِـنْخٍ بَـیْنَ لَیْـلٍ مُعَـتَّمٍ وَ صَـبَاحِ

(الوائلی، ۲۰۰۵: ۸۵)

ترجمه: ۱. روزگار در دشمنی با تو زیاده‌روی نموده تا آنجا که میان این دو اصلاحی دیده نمی‌شود. ۲. بین این دو، سنخیّت و یکسانی وجود ندارد همان‌طور که میان شب تاریک با صبح روشن، شباهتی نیست.

ب-۱-۲-۲) مدح و توسّل به پیامبر(ص)

مدح پیامبر(ص) یکی از ویژگی‌های بارز فرهنگ عربی است که هدف از آن توسّل به پیامبر و شفاعت ایشان در روز قیامت و تخفیف در گناهان است. وائلی نیز در این راستا، توسّل به پیامبر را تنها راه امید به رحمت الهی برای بخشش گناهان می‌داند و با استفاده از تشبیه بلیغ، به توصیف صوفیانهٔ مقام پیامبر(ص) نزدیک می‌شود:

۱. وَ إِنْ لَمْ يَلِجْ ذَنْبِي بِبَابِكَ خَاشِعاً فَمِنْ أَيْنَ يَرجُو رَحْمَةَ اللهِ مُذْنِبُ

۲. وَ مِثْلُكَ مَنْ أَعْطَى وَ مِثْلِي مَن اجْتَدَى فَإِنَّ السَّمَاءَ تَنْهَلُّ وَ الأَرضَ تَشْرُبُ

(الوائلی، ۲۰۰۵: ۵۸-۵۹)

ترجمه: ۱. اگر گناهم فروتنانه برای آمرزش به درب (خانهٔ) تو وارد نشود، پس گناهکار از کجا رحمت الهی را امید داشته باشد؟ ۲. انسان بزرگواری هم‌چون تو می‌بخشد و فردی مانند من همیشه طلب می‌کند و این جای شگفتی نیست؛ زیرا آسمان می‌بارد و زمین می‌نوشد.

در ابیات فوق، ما در برابر تجربهٔ صادقی هستیم. شاعر در محضر پیامبر (ص) است و همهٔ تصاویری که به نمایش گذاشته، احساس عمیق بزرگ‌داشت و پیوستن به این صحنهٔ قدسی را منعکس می‌کند. او گناهگار خاشعی است که در مقابل پیامبر آرزوها و رحمت ایستاده است. از این‌رو، از تعابیر متنوّعی جهت برانگیختن احساسات استفاده نموده است. مثلاً؛ کنایه «ذنبی ببابِک خاشعاً» اشاره به هدفش دارد. پس منوط کردن خشوع به شاعر یعنی؛ خشوع خود شاعر. توجه به پیامبر(ص) همان آرزوی رحمت الهی است؛ زیرا پیامبر(ص) یکی از درهای رحمت الهی است و این در مستلزم بخشش لامتناهی است. او از تشبیه ضمنی برای پررنگ کردن تأثیرگذاری تصویر و بالا بردن میزان عاطفی دو مشبّه «مثلک من أعطی- مثلک من اجتدی» و دو مشبّهٌبه «إن السّماء تنهلّ و الأرض تشرب» استفاده کرده است؛ زیرا دستان بخشندهٔ پیامبر(ص) بسان آسمان پر باران است و شاعر دست گدایی را مانند زمینی که تشنهٔ باران است به سوی آسمان دراز کرده و این عطا و بخشش را با «إنّ» تأکید نموده و با «السماء تنهلّ» عطا و بخشش پیامبر(ص) را عمومی دانسته؛ زیرا ایشان مانند آسمانی است که رحمت خود برای همهٔ اهل زمین قرار می‌دهد.

وائلی در جای دیگر از سروده‌هایش، با واژگانی که سرشار از درستی و زلالی است،

قدر و منزلت پیامبر اکرم(ص) را می‌ستاید و چنین می‌گوید؛

۱. یَـــا لَیَـــالِی الْقَـــدْرِ الْکَرِیمَـــةِ قَـــدْرَاً وَ خُشُـــــوعَ التَّسْـــــبِیحِ لِلْمَعْبُـــــودِ

۲. یَـــا عَطَـــاءَالقُرآنِ یَصْـــنَعُ دُنیَـــا الـــ ـــــحُبِّ فِـــی أُمَّـــةٍ مِـــنَ الجُلْمُـــودِ

(الوائلی، ۲۰۰۵: ۵۰)

ترجمه: ۱. ای که قدر و منزلتت مانند قدر و منزلتِ شب‌های قدر، والا و عظیم است و ای خشوع تسبیح پروردگار متعال! ۲. ای عطای قرآن که از امّتی سنگدل و خشن، دنیایی از محبّت و عشق ساختی!

وائلی در بیت اول، ممدوح (پیامبر اکرم)(ص) را به شب‌های قدر تشبیه کرده است، پس مشبّهٌبه «لیالی القدر» را ذکر نموده و مشبّه (ممدوح) را حذف کرده است. از این‌رو، استعارهٔ مصرّحه شکل گرفته است. هم‌چنین شاعر در بیت دوّم یک‌بار دیگر استعاره مصرّحه به کار برده است؛ زیرا ممدوح را به عطای قرآن نیز تشبیه کرده است و مشبّه را ذکر نکرده است و فقط به ذکر مشبّهٌبه بسنده نموده است. تعبیر «یا لیالِی القَدْرِ» برگرفته از آیهٔ ۱ سورهٔ قدر است: «إنّا أنْزَلْنَا فی لیلةِ القدر».

ب-۲) استعاره

استعاره را همواره اصلی‌ترین شکل زبان مجازی دانسته‌اند *(هاوکس، ۱۳۷۷: ۲۷)*. استعاره، وسیله‌ای است برای بروز اسرار درون و واریزکردن آن در تصویرهای گویا «به عنوان نوعی مجاز که ویژگی آن نقل اسم یا عبارت وصفی به چیزی که، کاملاً با آن مطابقت ندارد» *(مکلیش، جیوسی، ۱۹۶۳: ۹۶)*، که عبدالقاهر الجرجانی (ت: ۴۷۱) آن را از فنون سخن و ارکان بلاغت دانسته است: «استعاره میدانی وسیع دارد و از لحاظ فنّی و تأثیرگذاری، زیبایی، گستردگی و ژرفا در جایگاه بالایی قرار دارد» *(الجرجانی،۱۹۸۲: ۳۲)*.

وائلی توانست با به‌کارگیری این نوع بیان، تصاویر لفظی عمیقی را با پوشاندن لباس خیال الهام‌برانگیز به وجود بیاورد که در نتیجهٔ آن، زندگی در اشعارش جریان پیدا کرد؛ زیرا فرآیند خلاقیّت ادیب برای خلق اثر هنری خود به سه عامل بستگی دارد: «واقعیت پیرامون، انگیزهٔ ادیب و متن فنّی» *(الزمخشری، ۲۰۰۱: ۱۸)*.

ب-۲-۱) استعارهٔ تصریحیه (مصرّحه)

در استعارهٔ تصریحیه، مشبّهٌبه ذکر و مشبّه حذف می‌گردد *(مطلوب، ۱۹۹۰: ۲۱۷)*؛ یعنی لفظ مشبّهٌبه برای مشبّه، به عاریت گرفته شده و در این استعاره، مشبّهٌبه (مستعارٌمنه) نقش بسزایی در بیان معانی که شاعر سعی در بیان آن‌ها دارد، ایفا می‌کند. وائلی فراوان از این نوع در اشعارش بهره برده است که در ادامه به ذکر نمونه‌ای از کارکردهای این صنعت در اشعارش می‌پردازیم؛

ب-۲-۱-۱) انعکاس سجایا و فضائل امیرالمؤمنین(ع)

وائلی در مدح امام علی(ع) شعرهای برجسته و نغزی سروده که مجموعهٔ این مدایح بیان‌کنندهٔ جنبه‌های گوناگون شخصیّتی بی بدیل امام(ع) و نشان‌دهندهٔ شیفتگی و اظهار شاعر در برابر آن حضرت است. وائلی با بهره‌گیری از استعارهٔ تصریحیه، خطاب به امام علی(ع) می‌گوید:

سَیّـــدِی یَـــا أبَـــا تُـــرَابِ یَتیـــه النـــّ ـنبـــْتُ فِـــیهِ وَ تَـــشْـــرَأبُ الُـجُـــذُورُ

(الوائلی، ۲۰۰۵: ۷۳)

ترجمه: ای ابوتراب! هر نهالی واله و شیدای توست و به عشق دیدار تو سر از خاک بر می‌آورد.

شاعر در بیت یادشده، آکنده از احساسات سرزنده‌ای است که نمی‌تواند در پیچ و خم درون تاب بیاورد و بی‌آن‌که نامی از محبوب بیاورد، آن را از طریق جریان وابستگی، به ظهور می‌رساند. او در این اسلوب بیانی، مجالی وسیع برای آزادسازی این احساس درونی می‌یابد و در این دو استعارهٔ تصریحیه، به طبیعت روی می‌آورد «یتیه النبت فیه- تشرأب الجذور». بدین‌معنا که دانشمندان کم‌تجربه و جوان در آن گم می‌شوند و بزرگان علم و دانش از عظمت آن به شگفتی می‌افتند. پس کنیه ابوتراب شأن امام علی(ع) را بالا می‌برد و برخلاف نظر برخی بدخواهان، منزلت ایشان کاهش نمی‌یابد.

ب-۲-۱-۲) استعارهٔ مکنیه

در استعارهٔ مکنیه، مشبّهٌبه، حذف و با یکی از لوازم، به آن اشاره می‌شود *(یموت،*

۱۹۸۳: ۲۵۰) استعارهٔ مکنیه باعث تلاش خیال می‌گردد و به شاعر در انتقال عاطفهٔ تأثیرگذار کمک می‌کند. به همین دلیل مورد توجّه جرجانی قرار گرفت و به دلیل اِعمال فکر و نیروی تأمّل، آن را از استعاره تصریحیه رساتر دانسته است *(محمّد شرف، ۱۹۶۵: ۲۷۹)*. وائلی در شعر خود از استعارهٔ مکنیه بیش از استعارهٔ مصرّحه بهره برده و از توانایی این نوع استعاره در انتقال احساسات استفاده کرده است. در ادامه به ذکر نمونه‌هایی از کارکردهای این صنعت در شعر وائلی اشاره می‌شود؛

ب-۲-۱-۲-۱) بیان جاودانگی و فداکاری امام حسین(ع)

فَأدهَشَنِی أنَّ التُّرَابُ مَلَاحِمٌ یُغَرِّدُ فِیهَا فَارِسٌ وَ قَرِیعٌ

(الوائلی، ۲۰۰۵: ۱۲٤)

ترجمه: مرا به وحشت انداخت که خاک، حماسه‌هایی است که سوار کار و آقای قوم در آن نغمه‌سرایی می‌کند.

شاعر در این بیت از جاودانگی و فداکاری الهام گرفته و بر قبور شهدای کربلا گذر می‌کند. پس تشبیه بلیغ «التراب ملاحم» را به کار می‌گیرد؛ زیرا هنگامی که جسد شهدا را لمس نموده، بار معنایی عظیمی دارد. او توانست این معانی را پایداری و تقویّت نماید. آن هم از طریق به کارگیری ابزارهای بیانی مناسب. خاک، ستون اصلی این تصویر را تشکیل می‌دهد و شاعر از آن به‌عنوان ابزار بیان خود استفاده نموده، بدین‌شکل که از آن، استعارهٔ مکنیه «یغرّد فیها فارسٌ و قریعٌ» به وجود آورده است. از «تغرید» برای سوارکار و آقای قوم و از «صلیلها» برای آواز شمشیرهایی که به هم می‌خورند استفاده کرده است. خاک میدان کارزار، استعاره از وقایع جنگ‌هایی است که در آن سوارکار جوانمرد و آقا «القریع» مشارکت داشتند و از واژهٔ «قریع» بهره گرفته است؛ زیرا در میان شهدا، عدّه‌ای سوارکار جوانمرد بودند و عدّه‌ای از بزرگان قوم خود (نظیر؛ حبیب بن مظاهر اسدی و زهیر بن یقین) و آوازخوانی آنان چیزی جز آواز شمشیرهایشان در برخورد با شمشیر دشمنان نبود و صداها، گویی آواز پرندگان است. این آواز خبر از حُسن عاقبت و سرانجامی دارد که هدف هر یک از شهدا بود. شاعر دو مشبّه «فارس و قریع» را ذکر و مشبّهٌبه «البلبل» را حذف نمود و تعمّداً مستعارٌله و مستعارٌمنه را حسّی قرار داد تا بیشتر الهام‌برانگیز باشد و

آن با تداخل مشبّه و مشبّهٌبه انجام می‌پذیرد؛ زیرا «آن‌چه به استعاره قوّت می‌بخشد چنان‌که برخی از نویسندگان معتقدند، تأثیر مبهم پنهان‌شده در واژگان نیست بلکه عبارت است از آمیختگی تصویرهایی که همهٔ استعاره‌ها از آن تشکیل شده‌اند *(مکلیشی، ۱۹۶۳: ۹۵)*.

ب-۲-۱-۲-۲) رثای امام حسین(ع) و یارانش

یکی از ابعاد نگرش احمد وائلی به‌عنوان شاعر اهل بیت(ع)، بیان عظمت فاجعه و به تصویر کشیدن فجایع و مصیبت‌هایی است که در کربلا بر امام حسین(ع) و اهل بیتش(ع) رخ داده است:

۱. الْجِرَاحَـــاتُ وَ الـــدَّمُ وَ الْمَطْلُـــولُ أَيْنَعَـــتْ فَالزَّمَـــانُ مِنْهَـــا خَمِيـــلُ

(الوائلی، ۲۰۰۵: ۱۱۹)

ترجمه: زمانِ آن رسید که میوهٔ زخم‌ها و خونی که انتقامش گرفته نشده، چیده شود. زمانه از این همه میوهٔ آمادهٔ چیدن، به باغی پردرخت تبدیل شده است.

شهادت امام حسین(ع)، فرزندان و یارانش و آنچه بر خانواده و فرزندانش گذشت، جایگاه وسیعی از شعر عربی، اسلامی و جهانی را به خود اختصاص داده است؛ زیرا این اتّفاق تلخ، تأثیر قابل توجّهی بر شعراء داشته است. شاعر به علّت هم‌دردی با آن اتّفاقات، در این مصیبت غرق بوده است. او در برابر این مصیبت، چونان مؤمنی ایستاده تا رنج و اندوه را با صداقت و یقین به تصویر بکشد؛ زیرا این اتّفاق، چیز گذرایی در زندگی وی نبوده، بلکه بخشی از وجودش را فراگرفت است. گویی دلتنگی و اشتیاقی ابدی است که با مرور زمان نه قطع می‌شود و نه از بین می‌رود؛ زیرا وائلی در برابر اتّفاقی بس عظیم‌تر و مردمی قهرمان و فداکارتر قرار گرفته است. به نظر می‌رسد، وائلی در نظر داشته موضوع امام حسین(ع)، چگونگی جلب توجّه‌ها و چگونگی بازنشستن آن زخم و خون‌ها در میدان‌های جنگ در گذر زمان را به تصویر بکشد. اتّفاقاتی که سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل شد و آن هم پس از سعی امویان در پنهان کردن آن، دگربار شروع به درخشندگی و بالندگی کرد؛ نتایجی که آرام‌آرام به بار می‌نشیند و همگان را به شگفتی وامی‌دارد که از طریق بیان آن برای مردم و برانگیختن احساسات آنان و عبرت‌گرفتن آن‌ها

میسّر می‌گردد.

وائلی، این معانی را با استفاده از استعارهٔ مکنیه که سرشار از ویژگی‌های شعری و دلالت‌هایی است که به هماهنگی عبارات کمک نموده، بیان می‌کند. به همین دلیل، زخم‌ها و خون‌های فراوان را به ثمرهٔ درختان تشبیه کرده و اصل سخن یعنی؛ زخم‌ها و خون‌ها مانند میوهٔ درختان به ثمر نشسته است. پس مشبّهٌبه (الثمرات) را حذف و از طریق یکی از لوازم آن (الاینانع) به مشبّهٌبه محذوف اشاره کرده است.

نتیجه

از مجموع آن‌چه در مقالهٔ حاضر آمده است می‌توان نکات زیر را نتیجه گرفت:

– وائلی با نوآوری در فنون بیان و به قصد استفاده از چیرگی و برّندگی آن، سعی در عرضهٔ افکار و رسوخ آن‌ها داشته است؛ وی هیچ‌گاه خود را درگیر استفادهٔ افراطی از محسّنات لفظی و معنوی کلام نکرده و برای تصویرسازی در شعر دینی خود از ابزارها و عناصری مانند: تشبیه و استعاره بهره گرفته است و در این مسیر از غلوّ و اغراق پرهیز نموده است.

– تشبیه جایگاه قابل توجهی در شعر وائلی به خود اختصاص داده است. او از تشبیه برای زیباسازی تصاویر استفاده کرده و در غالب تشبیهات خود، از طبیعت و عناصر دینی الهام گرفته است. این سراینده بعد از تشبیه بلیغ از نظر بسامد، از تشبیهات ضمنی بهره جسته است.

– از دیگر عناصر زیبایی کلام در شعر این سراینده، استعاره است. وائلی در بین انواع استعاره، بیشتر از استعارهٔ مکنیه و استعارهٔ مصرّحه استفاده نموده و به استعارهٔ مکنیه بیش از مصرّحه روی آورده است؛ زیرا این شیوه، سخن شاعر را برای رسیدن به تصویرهای بدیع شعری هموارتر می‌سازد.

– وائلی با سبکی نافذ، محکم و قوی و به مدد بهره گرفتن از سادگی و با استفاده از براهین منطقی متّخذ از قرآن و احادیث، همواره به دفاع از اهل بیت (علیهم‌السّلام) پرداخته است. او توانسته است میان چالش‌های موجود در جهان اسلام و اشعار خود، پیوندی مناسب و امروزی برقرار کند.

– وائلی در شعر دینی‌اش تنها به بهره‌گیری از تصاویر هنری بسنده نمی‌کند، بلکه به

دنبال تبیین فضائل و مناقب اهل بیت(ع)، فراخوانی به پایداری و ایستادگی در برابر استبداد و استعمار و تهذیب اخلاق جامعه نیز بوده است.

– وائلی در اشعار خود، دارای صدق عاطفه است و این امر، کلام او را قدرتمند و مؤثّر نموده است؛ زیرا اشعارش بیان‌گر اعتقاد قلبی و باطنی نسبت به آل رسول الله(ص) است.

– صراحت و شجاعت شاعر در ظلم‌ستیزی و بیان دشواری‌های کنونی جهان اسلام، یادآور شعر شاعران مبارزی هم‌چون کمیت، سیّد حمیری، و دعبل خُزاعی است.

منابع

الف) کتاب‌ها

- قرآن کریم.

۱. ارشیب الد مکلیش، تر. سلمی الخضراء الجیوسی. (۱۹۶۳). **الشعر و التجربه**، مراجعهٔ توفیق صائغ، منشورات دار الیقضهٔ العربیهٔ للتألیف و الترجمهٔ، بیروت– لبنان.

۲. إسماعیل، عزّالدین.(۱۹۷۸). **روح العصر دراسات نقدیه فی الشعر و المسرح و القصه**، دار الرائد العربی، بیروت– لبنان.

۳. بستانی، فؤاد افرام.(۱۴۲۴). **المجانی الحدیثه**، ج۱، بیروت، دار الفقه للطباعهٔ و النشر.

۴. پرین، لارنس. (۱۳۸۳). **درباره شعر**، ترجمه: فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات.

۵. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). **سفر در مه**، تهران: نگاه.

۵. الجرجانی، عبد القاهر،(۱۹۸۲)، **أسرار البلاغهٔ**، صحّحه و علّق علیهٔ محمّد رشید الرضا، دار المعرفهٔ، بیروت– لبنان.

۶. الرّوازق، صادق جعفر. (۲۰۰۴). **امیرالمنابر: الدکتور الشیخ احمد وائلی**، دارالمحجّهٔ البیضاء، الطبعهٔ الأولی.

۷. الزمخشری، جارالله أبو القاسم محمّد بن عمر. (۲۰۰۱). **أساس البلاغهٔ**، دار إحیاء التراث العربی، بیروت– لبنان، ط ۱.

۸. سیّد قطب. (۱۹۵۹). **النقد الأدبی أصوله و مناهجه**، دار الفکر العربی، ط,۳

۹. شفیعی کدکنی، محمّد رضا. (۱۳۸۳). **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: نشر نیل.

۱۰. الطریحی، محمّدسعید. (۲۰۰۶). **امیرالمنبرالحسینی الدکتور الشیخ احمد الوائلی**، المطبعهٔ: سرور، قم: محین، الطبعهالأولی.

۱۱. عبود الفتلاوی، کاظم. (۱۹۹۹). **المنتخب من اعلام الفکر و الأدب**، بیروت: مؤسسهٔ المواهب للطباعهٔ و النشر، الطبعهٔ الأولی.

۱۲. العسکری، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل. (۱۹۸۹). **کتاب الصناعتین الکتابهٔ و الشعر**، ط۲، تح: مفید قمیحهٔ، دار الکتب العالمیهٔ، بیروت– لبنان.

۱۳. عتیق، عبدالعزیز. (۱۹۷۴). علم المعنی، دار النهضهٔ العربیهٔ، بیروت– لبنان.

۱۴. عنوز، کاظم. (۱۳۹۳). **الأداء البیانی فی شعر الشیخ أحمد الوائلی**، قم: بوستان کتاب.

۱۵. غریب، رز. (۱۹۷۸). **النقد الجمالی و أثره فی النقد العربی**، ط ۲، دار الفکر اللبنانی، بیروت.

۱۶. ــــــــــ . (۱۳۷۸). **نقدی بر مبنای زیباشناسی و تأثیر آن در نقد عربی**، ترجمه: نجمه رجایی، مشهد: فردوسی.

۱۷. فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). **بلاغت تصویر**، چ ۲، تهران: سخن.

۱۸. مبارک، زکی. (۱۹۳۶). **الموازنة بین الشعراء أبحاث فی أصول النقد و أسرار البیان**، ط ۲، مطبعة مصطفی ألبابی الحلبی- مصر.

۱۹. مطلوب،احمد، البصیر، کامل حسن. (۱۹۹۰). **البلاغه و التطبیق**، ط۲، د. کامل حسن البصیر، وزارة التعلیم العالی و البحث العلمی.

۲۰. محمّد شرف، حفنی. (۱۹۶۵). **الصورة البیانیة بین النظریة و التطبیق**، ط ۱، دار النهضة مصر للطبع و النشر- مصر.

۲۱. الوائلی، احمد. (۲۰۰۵). **دیوان الوائلی**، قم: الشریف الرضی.

۲۲. الهاشمی، احمد. (۱۳۷۵). **جواهر البلاغه فی المعانی و البیان و البدیع**، دار إحیاء التراث العربی، بیروت- لبنان.

۲۳. هاوکس، ترنس. (۱۳۷۷) **استعاره**، تهران: مرکز.

۲۴. واجدة، مجید الأطرقچی. (۱۹۷۸). **التشبیهات القرآنیة و البیئة العربیة**، منشورات وزارة الثقافة و الفنون- الجمهوریة العراقیة سلسلة دراسات.

۲۵. یموت، غازی. (۱۹۸۳). **علم أسالیب بیان**، ط۱، دار الإصالة للطباعة و النشر و التوضیح.

ب) مقالات

۲۶. سلیمانی، کامران، زینی‌وند، تورج، امیری، جهانگیر. (۱۳۹۳). "**بن‌مایه‌های ادبیات پایداری در شعر دینی احمد وائلی**"، در نشریهٔ ادبیات پایداری، سال ۶، شمارهٔ ۱۱، صص۱۳۱-۱۵۴.

۲۷.مسبوق، سیّد مهدی، قائمی، مرتضی، فرخی‌راد، پروین. (۱۳۹۰). "**بررسی پویایی و حیات صور خیال در شعر متنبّی**"، در فصل‌نامهٔ لسان مبین، سال دوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ چهارم، صص ۱۹۹-۲۱۹.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۹) پاییز ۱۳۹۶، صص ۱۳۳ - ۱۱۵

تحلیل شخصیت محمود در رمان "انگار گفته بودی لیلی" بر اساس آرای کارن هورنای

تهمینه شجاعت‌زاده،[۱] نرگس اسکویی[۲]

چکیده

رمان "انگار گفته بودی لیلی"، رمانی روان‌شناختی با دیدگاهی انتقادی- اجتماعی است. این رمان دارای ذهنیت زنانه و نظام تک‌آوایی است و حضور مردان در آن، فقط از پسِ نگاه زنانه قابل رؤیت است. در میان عناصر روایت‌ساز این رمان، شخصیت‌پردازیِ نقش مهمی به‌عهده دارد و اغلب شخصیت‌ها، نقش‌های جنسیتی شاخصی در ابعاد اجتماعی و فردی ایفا می‌کنند. یکی از جذاب‌ترین شخصیت‌های موجود در رمان، شخصیت محمود است؛ این شخصیت پیچیده و عصبی، در داستان حاضر بسیار هنرمندانه و قوی طراحی و پردازش شده است. تحقیق حاضر به قصد تحلیل روان‌شناختی محمود و بر مبنای نظریات هورنای در موضوع شخصیت عصبی انجام گرفت. نتایج تحقیق، ناظر بر آن است که محمود، رهبر فرقهٔ عرفانی خاص، که با فراگیری دانش روان‌شناختی و با غلبه بر نیروی ذهن و فکر دیگران، افراد را تحت نفوذ ارادهٔ خود درمی‌آورد و سوءاستفاده می‌کند، دارای شخصیت عصبی از نوع کمال‌گرا و خودبزرگ‌ساز است. رشد در شرایط سخت کودکی (خانوادهٔ تک‌والد، فقر، احساس حقارت ناشی از شغل مادر) ریشهٔ اصلی ایجاد اضطراب اساسی، اختلال شخصیتی و تمایلات او به خودِ ایده‌آلی کمال‌گرا و قدرت‌طلب بوده است. او که نقش جنسیتی مرد ـ مجنون را هم در این داستان ایفا می‌کند، تضاد اساسی مابین مهرطلبی و قدرت‌طلبی را در طرحوارهٔ شخصیتی خود به نمایش می‌گذارد.

کلیدواژه‌ها: انگار گفته بودی لیلی، کارن هورنای، سپیده شاملو، عصبیت، شخصیت‌پردازی، خودبزرگ‌بینی.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران.
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران. (نویسنده مسئول)
تاریخ وصول: ۹۶/۰۳/۱۸ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۷/۲۶

مقدمه

آثار هنری مهم و تأثیرگذار روان‌شناختی در ژانرهای گوناگونِ جنایی، اجتماعی-انتقادی و...، اصولاً بر پایهٔ شخصیت‌های استثنایی و اغلب دارای بحران‌ها یا اختلالات عصبی و شخصیتی نگاشته می‌شوند. برای پردازش جامع و اثرگذارِ چنین شخصیت‌هایی، هنرمند نیاز به اطلاعات روان‌شناختی خواهد داشت و توفیق چنین آثاری، بی‌تردید منوط است به هم‌خوانی اوصافِ اشخاص داستان با اطلاعات علمی موثق در زمینه‌های شخصیت‌شناسی و رفتارشناسی. از طرف دیگر، لازمهٔ درک و دریافت اصیل، به‌سامان و همه‌جانبهٔ چنین آثار هنری، در گرو مطالعات و تحلیل‌های روان‌کاوانه، در جهت بازشناخت علل و اسباب چرایی کنش‌ها و روابط اشخاصی است که در این گونه آثار ایفای نقش می‌کنند.

سپیدهٔ شاملو دو «رمان روان‌شناختیِ»[۱] تحسین‌شده،[۲] با عناوین «سرخی من از تو» و «انگار گفته‌بودی لیلی» نگاشته است و در هر دو رمان، ساختار اصلی روایت و پیرنگ داستان را بر مبنای توصیفات روان‌کاوانه از زندگانی کاراکترهایی با اختلال شخصیتی و هویتی (و یا تداعی خاطرات کسانی که با این افراد زندگی می‌کنند) بنا کرده است. او با بهره‌گیری از دانش روان‌شناسی و روان‌کاوی و تلفیق آن با ظرایف زبانی و نشانه‌شناختی و تکنیک‌های داستان‌نویسی مؤثر، با نگرشی که عمیقاً محتوی انتقادات فمینیستی و اجتماعی است، واقعیاتی از زندگی معاصر انسان امروز را به تصویر می‌کشد و ریشه‌یابی می‌کند.

شاملو در هر دو رمان خود، تمهیداتی برای حضور علم روان‌شناسی در طرح داستان فراهم آورده است. در رمان سرخی تو از من، یکی از شخصیت‌های اصلی، پزشک روان‌کاو است و از این‌روی، به‌گونه‌ای مفصل از موضوعات، تکنیک‌ها و حتی بحث‌های آسیب‌شناسی روان‌پزشکی در رمان سخن رفته است. در رمان انگار گفته بودی لیلی، دو کاراکتر اصلی یعنی محمود و مستانه از علم روان‌شناسی و روان‌کاوی بسیار بهره‌مند می‌شوند و در نتیجه نام‌ها و اصطلاحات فراوانی از این علم (فروید، یونگ ناخودآگاه، ذهن، روان، فکرخوانی، خوابگری، رویا و...) در رمان وجود دارد.

در رمان سرخی تو از من، قهرمان داستان از اختلال شخصیتی «تجزیهٔ هویت» (Dissociative Identity Disorder) رنج می‌برد. شاملو در این رمان، به کمک شیوه‌های

روان‌کاوی و روایت سازمان‌یافته، دلایل ایجاد این اختلال، ویژگی‌های مبتلایان به این بیماری و روش‌های درمانی آن تا رسیدن به شخصیت یک‌پارچه را همراه با تحلیل‌های زنانه و نقدهای اجتماعی مطرح ساخته است *(اسکویی، ۱۳۹۲: ۹۷)*. در رمان انگار گفته بودی لیلی، شاملو قصد دارد مفهوم اساطیری عشق را با کمک نمادهای روان‌شناختی و برداشت‌های جامعه‌شناختی، در هر دو جنس زن و مرد به نقد و بررسی بکشد. عنوان این رمان، انگار گفته بودی لیلی، مبیّن جستجوی پایان‌ناپذیر انسان در وادی عشق همراه با حیرت و تردید بسیار است.

عشق از دیرینه‌ترین مفاهیم و مسائل موجود در حیات بشر است و دانشمندان علوم مختلف، سعی نموده‌اند که تعریفی برای عشق بیابند، دلایل ایجادش را مشخص کنند و یا نقش عوامل زمینه‌ای چون تربیت، اجتماع و فرهنگ را در تکوین صور و اطوار عشق تبیین نمایند. احتمالا «ضیافت» (Symposium)، اثر افلاطون که مجموعهٔ سخنرانی‌های حکمای بزرگ یونان، نظیر سقراط، در باب عشق است، نخستین اثر فکری و تحلیلی در باب عشق باشد که کاملاً متأثر از سنت، فرهنگ و فلسفهٔ حاکم بر جامعهٔ مردسالار زمانهٔ افلاطون تدوین شده است *(افلاطون، ۱۳۸۵: ۱۲-۲۰)*. در روان‌شناسی، کسانی چون فروید، یونگ، آدلر، کارن هورنای، لکان و... عشق را از جنبهٔ نیازهای جنسی و جسمی، تمایلات و کشش‌های عاطفی و نیازهای ارتباطی انسان بررسی نموده‌اند.[۳] عشق، در زندگی فردی و اجتماعی انسان نقش مهمی ایفا می‌کند و بسته به خصوصیات شخصیتی و رفتاری افراد مختلف و نیز تحت تأثیرِ شرایط محیطی، اشکال و جلوه‌های متفاوت و نامکرر می‌یابد.

علم روان‌کاوی، در کنار مشخص نمودن تیپ‌های شخصیتی انسان و انواع اختلالات عصبی و هویتی، شکل‌ها و طرزهای غیرمعمول عشق را نیز بازجسته و معرفی نموده‌است. اصطلاحاتی چون عقدهٔ ادیپ (Oedipus Complex)، آنیما و آنیموس (Animus & *Anima*) و اختلالاتی چون مازوخیسم (Sadomasochism)، نارسیسیم (Narcissism) و... همه بیان‌گر توجه بنیادین علم روان‌شناسی به نحوهٔ شکل‌گیری شخصیت انسان از کودکی تا بلوغ عاطفی و جنسی است که نقش اساسی را در بروز کنش‌های عاشقانهٔ انسان برعهده دارد.

رمان انگار گفته بودی لیلی، رمانی روان‌کاوانه و شخصیت‌محور است که با نگاهی به

جریانات بیرونی از یک طرف و تحلیل ناخودآگاه و کنش‌های روانی زندگی افراد از طرف دیگر، نقش عشق را به‌عنوان طرح و پیرنگ اصلی داستان، بنا می‌نهد و با بهره‌گیری از چاشنی انتقادات فمینیستی و اجتماعی، وقایع و شخصیت‌های کمتر مطرح‌شده‌ای از زندگی معاصر، هم‌چون حلقه‌ها و فرقه‌های عرفانی نوظهور را در معرض تماشا و نقد می‌گذارد.

در میان شخصیت‌های اصلی داستان انگار گفته بودی لیلی، کاراکتر محمود، به لحاظ تیپ شخصیتی و اجتماعی، برجسته و متمایز می‌نماید. شخصیت بیمار، سلطه‌جو و خودشیفتهٔ محمود، که خود را تا حد «مراد» و آقای جماعتی افسون‌زده ارتقا داده است، از اثرگذاری قوی در این رمان برخوردار است. این کاراکتر، مابه‌ازای مشابه کمتری در میان ادبیات داستانی و نمایشی معاصر ایران داشته است. شناخت این شخصیت، گام مؤثری در نقد روان‌شناختی رمان انگار گفته بودی لیلی و شناخت شیوهٔ شخصیت‌پردازی در این رمان خواهد بود.

بیان مسئله

شخصیت‌سازی درست و علمی، یکی از تکنیک‌های روایت‌گری در رمان است. این امر در رمان‌های روان‌شناسی، که عادات و رفتارها یا اختلالات عصبی و هویتی شخصیت‌ها، نقش محوری در طرح داستان ایفا می‌کند، اهمیت بیشتری می‌یابد. در رمان انگار گفته بودی لیلی، که روایت‌گر موضوع عشق و تأثیرات آن در زندگی زنان و مردان است، محمود شخصیتی خاص و برجسته دارد. او نماد یک «مجنون» معاصر است که پی «لیلی»ش را می‌گیرد، می‌یابدش، قصد مالکیت او را دارد و در نهایت او را نابود می‌کند. مسئلهٔ اصلی این تحقیق، تجزیه و تحلیل شخصیت محمود در رمان انگار گفته بودی لیلی، با تکیه بر آرای روان‌کاوانهٔ کارن هورنای است.

پیشینه، ضرورت و روش تحقیق

پیشتر، رضایی دشت‌ارژنه (۱۳۸۸) در مقالهٔ «نقد و بررسی داستانی از جیمز تربر بر اساس دیدگاه روان‌شناختی کارن هورنای»، بهنام‌فر (۱۳۹۲) در مقالهٔ «نقد روان‌شناختی دیگر سیاوشی نمانده، بر مبنای نظریهٔ کارن هورنای» و شاکری در مقالهٔ «تحلیل

روان‌شناختی شخصیت‌های سه داستان گدا، خاکسترنشین‌ها و آشغال‌دونی غلامحسین ساعدی، بر مبنای نظریهٔ کارن هورنای» از نظریات هورنای برای تحلیل روان‌شناختی ادبیات داستانی استفاده نموده‌اند. در خصوص رمان انگار گفته بودی لیلی، معصومه محمودی با مقالهٔ «بررسی مولفهٔ زمان در رمان انگار گفته بودی لیلی، بر اساس دیدگاه ژنت» و لیلی صادقی در مقالهٔ «نقدی بر رمان انگار گفته بودی لیلی: روایت عشق، تنهایی و بحران هویت» برخی عناصر روایی این رمان را بررسی نموده‌اند. در صفحات شخصی و پایگاه‌های اینترنتی نیز نوشته‌های پراکنده‌ای در تحلیل این رمان دیده می‌شود. اما، این رمان از جنبهٔ شخصیت‌پردازی که به‌واقع مهم‌ترین عنصر از عناصر داستان‌پردازی این رمان است، تاکنون تحلیل نشده است. برداشت‌های دقیق‌تر از این رمان، مشروط به نقد و تحلیل فرآیند ارتباطی و هویتی اشخاص داستان است که این تحقیق آن را هدف خود قرار داده، بر اساس روش نقد روان‌کاوانه و با تکیه بر آرای کارن هورنای، به این تحلیل پرداخته است.

بحث و بررسی

الف) نگاهی مختصر به رمان انگار گفته بودی لیلی

رمان انگار گفته بودی لیلی، رمانی تک‌آوایی است، با غلبهٔ نگاه و ذهنیت زنانه که در مورد دو امر جاودان از زندگی بشر، یعنی نیاز و تردید توأمان دو جنس در موضوع عشق روایت می‌شود. در این میان، اگرچه مردان، محوریت سلطه در این نظام تک‌آوایی را عهده دارند، اما حضورشان در داستان، به‌سان سایه است و تنها در تک‌گویی‌های ذهنی و یا نقل‌ها و نگرش‌های زنانه از حوادث، احضار و نقد می‌شوند و خود مجال مداخله در بازگویی اتفاقات را نمی‌یابند.

داستان، روایت‌گر مفاهیم عمیق و فطری از دنیای انسان نظیر عشق، تنهایی، بحران هویت و جستجو است. کانون مرکزی رمان، بر مبنای عشق متمرکز شده است. در این رمان، لیلی، نماد عشق اساطیری است و همهٔ زنان می‌خواهند لیلیِ مردان زندگی‌شان باشند و با تردیدِ لیلی بودن یا نبودن خود درگیرند (سایه‌ای از یک زن/ رقیب در زندگی زنان نقش اول داستان، مستانه / شراره وجود دارد). مردان نیز، در پی لیلی اساطیری خود

هستند «محمود دنبال لیلی می‌گرده» *(شاملو، ۱۳۷۹: ۹۶)*. اما این جستجو، جستجویی توأم با سرگردانی و عدم قطعیت است.

«تازه فهمیدم من لیلی نیستم، نمی‌توانم باشم. محمود هم نمی‌تواند لیلی داشته باشد. این بازی مال ما نبود. به درد ما نمی‌خورد. سال‌ها بی‌جهت فکر کردم می‌شود. فکر کردم... لیلی می‌شوم. محمود هم مجنون» *(همان: ۹۳)*.

شاملو، داستان را در هشت فصل، تنظیم کرده است. در این هشت فصل، دو راوی اول شخص (شراره و مستانه) وجود دارد. وقایع داستان از لابه‌لای مرور و تداعی خاطراتِ دو راوی، به شیوهٔ روایت غیرخطی و با برهم زدن توالی زمانی اتفاقات، از ماحصل تداعی‌ها و تعلیق‌ها بیان و قصه به مرور، چون قطعات پازل، کنار هم چیده و کامل می‌شود.

حضور محمود در رمان انگار گفته‌بودی لیلی، هر چند که بر سراسر داستان و زندگی شخصیت‌های آن سایه افکنده است، اما حضور مستقیمی نیست. خواننده، فقط از طریق واگویه‌های ذهنی، تداعی خاطرات، بیان رؤیاها و شرح ماجراها از طریق دو راوی زن (شراره و مستانه) با محمود آشنا می‌شود.

محمود شخصیتی مرموز و خطرناک دارد. او رهبریِ فرقه‌ای خاص (شبه‌عرفان) را عهده‌دار است و مریدان سرسپردهٔ بسیاری، برای جان‌سپاری و هر نوع خدمت‌رسانی غیرعادی، دور و برش را احاطه کرده‌اند. محمود بعد از ازدواج عاشقانه با مستانه، رفتاری آزارگر و مستبدانه نسبت به مستانه در پیش می‌گیرد و او را در خدمت خود و مادرش به بیگاری و بندگی می‌کشاند، در حالی‌که خود، زندگانی آزاد و خارج از عرف دارد. مستانه چند سال بعد، هم‌زمان با شنیدن خبر مرگ مادرش، بندهای نامرئی را که عشق محمود بر روح و جسمش تنیده است، می‌گسلد

«[رؤیا:] محمود اون طورا هم که تو فکر می‌کنی نیست. [مستانه:] نبود شراره. دیر فهمیدم که نبود. وقتی حسابی فرو رفته بودم. مثل یک هروئینی» *(همان: ۹۷)*.

و با جسمی بسیار رنجور (مصروع) و روحی بیمارتر، از خانه (زندان) محمود می‌گریزد. یک ماه بعد، خودش را از پشت‌بام ساختمانی پائین می‌اندازد و به زندگی سراسر رنج خود، پایان می‌دهد.

ب) نظریات شخصیت‌شناسی کارن هورنای

خانم کارن هورنای (Karen Horny) در سال ۱۸۸۵ در هامبورگ آلمان متولد شد. هورنای از ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ در «انستیتوی روان‌کاوی برلین» به تحصیل در روان‌کاوی سنتی پرداخت. او در سال ۱۹۱۹ طبابت خصوصی‌اش را آغاز کرد و به عضویت هیأت علمی این انستیتو درآمد. او مقالات زیادی دربارهٔ مسائل شخصیتی زنان نوشت و در آن‌ها با برخی از مفاهیم فرویدی مخالفت کرد. در سال ۱۹۳۲ به عنوان مدیر وابستهٔ «انستیتوی روان‌کاوی شیکاگو» به آمریکا رفت و ضمن اشتغال به طبابت در انستیتوی روان‌کاوی نیویورک، به تدریس پرداخت، اما نارضایتی فزایندهٔ او از نظریهٔ سنتی فرویدی و نیز انتشار کتابش با عنوان «راه‌های نو در روانکاوی» (New Ways in Psychonanalysis) که فروید را به نقد می‌کشد، او را بر آن داشت که از این گروه جدا شود و مؤسسهٔ روان‌کاوی خود را، با عنوان «مؤسسهٔ روان‌کاوی آمریکا»، تأسیس کند. هورنای در کتاب «شخصیت عصبی زمانهٔ ما» (The Neurotic Personality of our Time)، به عوامل اجتماعی و فرهنگی روان‌شناسی اشاره می‌کند. سایر کتاب‌های او عبارتند از «خودکاوی» (Self-Analysis) و کتاب «عصبیت و رشد آدمی» (Neurosis & Human Growth). هورنای تا زمان فوتش در سال ۱۹۵۲ به تدریس و کار به‌عنوان یک درمان‌گر ادامه داد. کتاب «روانشناسی زن» (Feminine Psycholocy) که مجموعه‌مقالاتی است که بعد از مرگ او منتشر شد، باعث شد مردم علاقهٔ تازه‌ای به آثار او پیدا کنند *(شولتز، ۱۳۸٤: ٥٠٤)*.

هورنای برخلاف فروید، نقش برتر عوامل جنسی را انکار کرده و از اعتبار «نظریهٔ ادیپی» او انتقاد می‌کرد. او مفهوم «لیبیدو» (Libido) و ساختار شخصیت فرویدی را کنار گذاشت. هورنای برخلاف فروید، انسان را محکوم به رنج بردن و ویران‌گری نمی‌دانست. به عقیدهٔ او، بشر استعداد این را دارد که قابلیت‌هایش را رشد دهد و به انسانی شایسته تبدیل شود. او در نظریه‌اش، الگویی از شخصیت را مبتنی بر عوامل اجتماعی معرفی کرد که تأثیر عوامل مادرزادی در آن بسیار اندک بود. هورنای معتقد بود اگر در خانوادهٔ کودک تفاهم، احساس ایمنی، محبت، گرمی و صمیمیت وجود داشته باشد از پیدایش روان‌رنجوری پیشگیری می‌شود *(شکرکن، ۱۳۸۵: ۳۹۰-۳۹۲)*. در ادامه، اصول بنیادین نظریات روان‌کاونهٔ هورنای به‌گونهٔ اجمالی مطرح می‌شود.

ب-۱) اضطراب اساسی (Basic Anxiety)

مفهوم بنیادی نظریهٔ هورنای، «اضطراب اساسی» است که آن را به معنیِ «احساس جدایی و درماندگی کودک در دنیایی که بالقوه خصومت‌گر است» تعریف می‌کنند و شامل احساس درماندگی در برابر جهان بالقوه خصومت‌بار است. در این نظرگاه، جهان ترس‌آفرین است؛ زیرا اعتمادناپذیر، آمیخته با دروغ، قدرنشناس، بی‌انصاف، ستم‌کار و حسرت‌برانگیز است. طبق این مفهوم، کودک می‌ترسد که فردیتش پایمال گردد، آزادی‌اش گرفته شود، از خوشی و شادی او جلوگیری شود «در محیطی که اضطراب بنیادی به‌وجود آید، کودک از استفادهٔ آزادانه از نیروهای خود منع می‌شود، عزت و اعتماد به نفس او از میان می‌رود، از طریق تهدید و منزوی کردن، به‌تدریج ترس به وی القا می‌شود» *(هورنای، ۱۳۸۹: ۷۴-۷۵)*. به عقیدهٔ هورنای، هر چیزی که رابطهٔ مطمئنِ بین کودک و والدین را مختل کند، می‌تواند اضطراب ایجاد کند. بنابراین، اضطراب اساسی، مادرزادی نیست و تحت تأثیر عوامل محیطی و اجتماعی، هم‌چون نگرش سلطه‌گرانه، فقدان حمایت، فقدان محبت و رفتارهای متغیر است. «چنین کودکی یک مقدار کشش‌ها، نگرش‌ها، گرایش‌ها، طرز فکرها و موضع‌های دفاعی در مقابل زندگی، به‌طور کلی در خود می‌پرورد که کشش‌ها و تمایلات و نگرش‌هایی عصبی و بیمارگونه‌اند و کودک نمی‌تواند از روی اراده و اختیار تغییری در آن‌ها ایجاد کند، بلکه به‌حکم ضرورت و از روی اجبار و اضطرار باید به آن‌ها بچسبد» *(هورنای، ۱۳۹٤ب: ٤٤)*.

ب-۲) تمایلات عصبی (Neurotic Claimes)

هورنای ده احتیاج عصبی را در افراد ناسالم، اساس مشکلات آنان می‌داند؛ این احتیاجات عبارتند از: احتیاج شدید به محبت و قدردانی، میل به داشتن شریکی که قبول تمام مسئولیت‌های او را بنماید، محدود بودن وظایف و مسئولیت زندگی، احتیاج شدید به قدرت، تمایل شدید به خودپسندی، احتیاج زیاد به مقام، میل زیاد به پیشرفت؛ میل بی اندازه به استقلال و خودمختاری؛ سوءاستفاده و استثمار دیگران؛ احتیاج به کامل بودن *(هورنای، ۱۳۹٤ الف: ۳۵-۵۰)*.

بنا به عقیدهٔ هورنای، این ده احتیاج، اساس تمام تعارض‌ها و کشمکش‌های روانی است و یا به عبارت دیگر، ناراحتی روانی، نتیجهٔ این احتیاجات عصبی غیرعادی است. هورنای معتقد بود که این ده احتیاج را می‌توان به سه قسمت عمده که عبارتند از: کشش به طرف مردم، کشش فرار از مردم و کشش مخالفت با مردم تقسیم کرد. شخص سالم قادر است که تعادل میان این سه عامل را برقرار کند؛ در صورتی که شخص عصبی، قادر به متعادل نمودن این روابط نیست و اغلب در یکی از آن‌ها راه اغراق و غلو می‌پیماید.

ب.۳) تضاد اساسی (Basice Conflict)

اضطراب اساسی، از رابطهٔ والدین – کودک به وجود می‌آید. هنگامی که این اضطرابِ تولیدشده توسط اجتماع یا محیط ظاهر می‌گردد، کودک، تعدادی از راهبردهای رفتاری را برای مقابله با احساس ناامنی و درماندگی در خود پرورش می‌دهد. «راه‌هایی که کودک برای در امان ماندن از آزار دیگران بدان‌ها متوسل می‌شود، عبارتند از: طریق مهرطلبی (Moving Toward People) و جلب حمایت و محبت دیگران (شخصیت مهرطلب)، پرخاشگری و برتری‌طلبی (Moving Against People) (شخصیت سلطه‌جو) و عزلت‌گزینی (Moving Away from People) و دوری از اشخاص (شخصیت انزواطلب)» *(هورنای، ۱۳۹٤ب: ۱۵)*. اگر هر یک از این راهبردهای رفتاری به صورت بخش تثبیت‌شدهٔ شخصیت او درآید، یک نیاز روان‌رنجوری یا نوروتیک (Neurotic) نامیده می‌شود که در واقع یک شیوهٔ دفاع در برابر اضطراب است. «اگر کودک می‌توانست منحصراً به یکی از سه طریق دفاعی فوق پناه برد، زیاد دچار ناراحتی و عذاب نمی‌شد، ولی مشکل اینجاست که بنا به موقعیت‌های مختلف، از این هر سه تاکتیک و طریق دفاعی استفاده می‌کند و چون این سه طریق با هم تضاد و مغایرت دارند، ناچار از برخورد آن‌ها کشمکش و تضاد شدیدی در وجود بچه ایجاد می‌شود که آن را نیز تضاد اساسی می‌نامیم» *(همان)*.

چون کشمکش ناشی از این تضاد بسیار دردناک و سردرگم‌کننده است، کودک به‌ناچار سعی می‌کند، تنها اجازهٔ بروز و ظهور یکی از روش‌های تدافعی ذکرشده را در رفتار خود، بدهد و به‌تدریج این رفتار تدافعی که ماحصل شرایط و نیز خلق و خوی ذاتی کودک است، به شکل شخصیت ثابت وی درمی‌آید و او را اغلب در یکی از سه موضعِ مهرطلبی،

برتری‌جویانه و یا انزواطلب خواهیم یافت.

ب-۴) خودِ آرمانی (Idealized Self)

انسان وقتی قسمت‌های اساسی روح خود، یعنی "خودواقعیش" را سرکوب و محو نماید و از رشد بازدارد، به مقدار زیادی با خودش بیگانه و ناآشنا می‌ماند. البته این جریان به مرور و بدون آگاهی صریح خود شخص صورت می‌گیرد، چنین شخصی رفته‌رفته، در وجود خود، ایده‌آلی می‌سازد که سعی دارد همیشه به آن برسد. تصویر ایده‌آلی که شخص نوروتیک از خود دارد، به عقیدهٔ هورنای، نه‌تنها تصور باطل و بی‌جایی است، بلکه این تصویر روز به روز بزرگ‌تر شده و باعث از بین رفتن تمام انرژی شخص و ممانعت از به‌کار افتادن آن به‌طریق مثبت می‌گردد.

به‌تدریج، شخصیت عصبی، نسبت به آنچه واقعاً می‌خواهد یا نمی‌خواهد، نسبت به آنچه دوست دارد، یا دوست ندارد، نسبت به اعتقاداتش، به احساساتش منگ و بی‌توجه می‌شود. دید روشنی نسبت به هیچ چیز خود ندارد. بدون این‌که خودش متوجه باشد، در عالم خیال زندگی می‌کند و چندان علاقه‌ای به زندگی حقیقی خود ندارد، زیرا از آن دور است. در عوضِ پیشرفت واقعی، هر چه بیشتر و بیشتر «خود تصوری»اش را آرایش می‌دهد و بزرگ می‌کند. نمی‌تواند درباره زندگی خود تصمیمی بگیرد، زیرا نمی‌داند واقعاً چه چیزی می‌خواهد تا بتواند درباره‌اش تصمیم بگیرد. اگر مشکلی به او روی آورد نمی‌تواند واقعیت آن مشکل را درک کند، زیرا به‌طورکلی با امور واقعی زندگی بیگانه است» *(هورنای، ۱۳۸۹: ۹٤)*.

پ) تحلیل شخصیت محمود بر اساس آرای هورنای

پ-۱) اضطراب اساسی محمود: رشد در خانوادهٔ تک‌والد

چنان‌که پیشتر گفته شد، کارن هورنای، اساس تمامی اختلالات رفتاری و هویتی انسان در بزرگ‌سالی را، در اضطراب‌ها و نیازهای دوران کودکی افراد می‌جوید. از دیدگاه این رویکرد، محیط کودکی در شکل‌گیری اختلال شخصیتی نقش شایانی دارد. پس برای بازجست بیماری‌ها و تنش‌های رفتاری، رجوع به گذشته و کنکاش در مصائب و

محدودیت‌های محیطی و عاطفی کودک، امری ضروری چه از حیث شناخت شخصیت و چه از لحاظ کمک به وی در بهره‌گیری از روش‌های روان‌کاوی، جهت بهبود می‌باشد.

معضل بزرگ در دوران کودکی محمود، بزرگ شدن در محیط خانوادگی تک‌والد، به سرپرستی مادر است. هر چند در این رمان، جزئیات بیشتری از علل فقدان پدر در این خانواده و زمان از دست رفتنش، ذکر نمی‌شود، اما مطابق تحقیقات پژوهش‌گرانِ روان‌شناس و جامعه‌شناس، بزرگ شدن در خانواده‌های تک‌والد، به خودی خود، می‌تواند زمینه‌ساز فراوانیِ اضطراب‌های اساسی برای کودک و بروز تمایلات عصبی و اختلالات روانی و شخصیتی بسیاری برای او باشد. «تحقیقات بسیار زیاد سال‌های اخیر در مورد خانواده‌های تک‌والدی، نشان می‌دهد که اثرات این پدیده می‌تواند بسیار پایدار و مدت‌دار باشد. پس از تعدیل سایر عوامل و متغیرها مشخص گردید بچه‌هایی که تنها با یک والد زندگی می‌کنند، نسبت به بچه‌هایی که با دو والد زندگی می‌کنند، دو برابر بیشتر مبتلا به بیماری‌های روحی و روانی هستند» *(بختیاری، ۱۳۸۳: ۲٤٤)*.

محمود در خانوادهٔ تک‌والد بزرگ شده است. مادر محمود، با کارگری در خانهٔ مردم، هزینهٔ زندگی خود و فرزندش را تأمین می‌نموده است:

«فهمیدم تا قبل از فرقه، آن‌ها هیچی نداشتند، حتی همین زیرزمین را. خرج زندگی‌شان را خانم‌جان از راه کارگری تأمین می‌کرده» *(شاملو، ۱۳۷۹: ۱۰٦)*.

بنابراین اصلی‌ترین ارکانی که از شرایط زندگی محمود در کودکی می‌دانیم زندگی کردن در شرایط سخت عاطفی و اقتصادی است. «اغلب کودکانی که در خانواده‌های مادرسرپرست زندگی می‌کنند، ناگزیرند که به لحاظ عدم حضور پدر، با چالش‌های مالی و درگیری‌های آن مواجه شوند. این‌گونه کودکان، غالباً اُفت از زندگی نرمال و استاندارد یا درگیری با فقر شدید را تجربه می‌کنند. این شرایط نتیجه فقدان درآمد کافی و هم‌چنین عدم حضور پدر در خانواده است» *(بختیاری، ۱۳۸۳: ۲٤٥)*. نبود پدر و بزرگ شدن در خانوادهٔ مادرسرپرست، به‌تنهایی قادر است که عاملی برای ایجاد اختلالات روانی و پرخاشگری در پسران باشد. «بیلر بیان می‌کند که پرخاشگری پسران در خانواده‌های بدون پدر، بیشتر است و علت آن ناتوانی مادر به‌عنوان سرپرست خانواده در پرورش حالات مردانه در پسران است. براد (۱۹۹۰) امر کردن بیش از حد پسران را موجب ایجاد حالت پرخاشگری

در آن‌ها می‌داند. به اعتقاد وی حضور پدران موجب کاهش تمایلات پرخاشگری در پسران می‌شود» *(همان)*.

شرایطی که محمود در آن رشد می‌یابد، جز نبود پدر و محبت و حمایتش، شامل فقر و نیز تأمین مخارج زندگی از طریق کارگری مادر در خانه‌ها می‌شود. این شرایط، یکی از مهم‌ترین عوامل ایجاد سرخوردگی و احساس حقارت و خشم شدید مخصوصاً در پسران نوجوان است. فرزندان از کار کردن والدین، مخصوصاً مادر خود، در خانه‌های مردم بسیار رنج می‌برند. این شرایط، زمینه‌ساز خشونت و ایجاد تمایلات عصبی، نظیر میل به پنهان‌کاری، خیال‌بافی، تلاش برای تغییر وضعیت معیشتی خانواده به هر طریقی و نیز فرورفتن در نقش‌های خیالی، علی‌الخصوص نقش افراد مالدار و قدرتمند است.

پ-۲) خودِ آرمانی محمود: شخصیت کمال‌طلب و خودبزرگ‌ساز

هم‌چنان‌که پیشتر در ضمن مرور آرای هورنای مطرح شد، شخصیت عصبی، از آن‌جا که شرایط حاضر و آن‌چه بر خودِ واقعیش می‌رود را، نمی‌پسندد، به‌ناچار در ذهنیت خود، از خود، شخصیتی انتزاعی می‌سازد و او را بر خود واقعی‌اش ترجیح می‌دهد و در روابط خود نیز به آن خودِ ایده‌آلی‌اش اجازهٔ تجلی می‌دهد. در این ذهنیت، شخص به دنبال جبران افراطی طرح‌واره‌های محرومیت هیجانی و احساس نقص/شرم است و فعالانه تلاش می‌کند از احساسات بنیادی شرم و بی‌اعتمادی که با ذهنیت دیگرش، یعنی ذهنیت کودک تنها مرتبط هستند اجتناب کند. در واقع این احساسات، ناشی از نیازهای برآورده‌نشده پذیرش و علاقهٔ نامشروط در کودکی هستند. بدین‌ترتیب کودک، تاکتیک‌های انزواطلبی و محبت‌طلبی را واپس می‌زند تا به تصور آرمانی از خود، که شیفتهٔ آن است و خارج از حقانیت و استحقاقش بدان مباهات می‌کند، برسد.

خودبزرگ‌سازی، ذهنیت غالب شخصیت محمود است. در این ذهنیت، بیمار، رفتارها و احساساتی مانند استحقاق، طلب‌کاری، کنترل‌کنندگی، توجه‌خواهی، تأییدخواهی، خرده‌گیری و سوءاستفاده از دیگران از خود نشان می‌دهد. ذهنیت کمال‌جو و قدرت‌طلب در شخصیت محمود تا آن حد شدت یافته است که او برای ارضای تمایلات عصبی خود نظیر چیرگی بر دیگران، حس برتری‌جویی و نیز استثمار و بهره‌کشی از دیگران در بالاترین حد ممکن،

به شیوه‌های عجیب و کمتر متداول، چون ایجاد قدرت تسلط بر فکر و نیز قدرت ذهن‌خوانی دیگران، در خود روی آورد:

«من به‌عنوان یه آدم تونستم یه جایگاهی برای خودم بسازم، یه مقام. حالا چرا به این جایگاه احتیاج داشتم، بماند» *(شاملو، ۱۳۷۹: ۱۰٤)*.

بدیهی است این اعمال، ناشی از نیازهای روانی وی در جبران عزت نفس آزرده و ارضای حس قدرت‌طلبی اوست.

محمود بیشتر وقت خود را صرف مراقبه و مطالعهٔ کتاب‌های روان‌شناسی، مدتیشن (Meditation) و ذن (Zen) می‌کند؛ برای آن‌که با ماهیت ذهن و تسلط بر آن آشنا شود و بتواند از راه خواندن افکار دیگران، زمام اختیار آن‌ها را در دست بگیرد و نیات خود را عملی کند. او با مفاهیم روان‌کاوی چون ناخودآگاه، هیپنوتیزم (Hypnotism) و... آشناست و از این علم در جهت رونق بازار حرفه‌ای خود سود می‌برد. از راه تواناییِ در اختیار گرفتن نیروی ذهن خود و دیگران است که محمود توانسته است خود را تا مقام سروری بالا ببرد. او که اعمالش در خفا، بیان‌گر عدم اعتقادش به مسائل مذهبی و اخلاقی است، از راه استیلا بر فکر ظاهربین دیگران، خود را در حد انسان کامل، پیر و مرشد راه برای مریدانش –که پیوسته هم بر تعدادشان افزوده می‌شود– بالا برده است. مریدان تمام نیازهای محمود را برآورده می‌کنند. محمود حتی اجازهٔ تملک همسران مریدان خود را می‌یابد. آوازهٔ محمود تا خارج از مرزهای کشور هم رسیده است و مریدانی از سایر کشورها برای کسب فیض از محضرش و برخورداری از کمالات روحی و نیز رسیدن به درجهٔ آرامش و خلوص، به حضورش می‌رسند و پیشکشی‌های ارزشمندی را به او تقدیم می‌کنند. محمود درآمدهای کلانی که از طریق همین مریدان فدایی به‌دست می‌آورد، در بانک‌های خارجی سرمایه‌گذاری می‌کند *(همان: ۱۰۷)* و روز به روز بر قدرت و مکنت و شأن و شوکتش، یعنی تمام چیزهایی که در کودکی از آن محروم بوده است، افزوده می‌شود.

محمود هم به جهت شخصیتی و برای ارضای تمایلات عصبی خود و هم برای ادامهٔ نفوذ خود بر مریدانش و کسب درآمد، نیاز دارد که مقام کمال خود را در نظر آنان اثبات نماید و معجزه و کراماتی از خود به تماشا بگذارد تا مریدانش او را بیش از پیش باور داشته باشند. لذا در جلسات فرقه، از دو عنصر برای زدودن عقل و ادراک مریدانش بهره

می‌برد که اولی الکل و دومی هیپنوتیزم است. او پس از استفاده از این دو عامل، وانمود می‌کند که حاضران در مجلس را، حال سُکر و بی‌خودی عارفانه دریافته است و آن‌گاه که آنان مستانه پای می‌کوبند و دست می‌افشانند و می‌اندیشند که در حال سماع هستند، محمود را در حال نشان دادن یکی از کراماتش، برخاستن از زمین و نشستن در هوا، می‌بینند *(همان: ۸۴-۸۸)* بعدها، سیاوش، پسر علی و شراره و برادرزادهٔ مستانه، از طریق یکی از هم‌کلاسی‌هایش که مرید محمود شده است، به یکی از جلسات فرقه نفوذ می‌کند و با تهیهٔ فیلم از این مجلس، نشان می‌دهد که چگونه محمود با زایل کردن قوهٔ ادراک مریدانش با الکل و خواب مصنوعی در این جلسات، آنان را می‌فریبد و تظاهر به کرامت نشستن در هوا می‌نماید. هم‌چنین محمود برای ترفیع درجهٔ خود در نگاه مریدانش، به مستانه آموخته است تا در پاسخ به این پرسش که «محمود چه می‌خورند؟» بگوید «کرامت و کتمان» *(همان، ۱۰۸)*.

البته قصد شاملو، از پرداختن به شخصیت محمود، تنها بیان پاره‌ای از مشکلات اجتماعی نظیر ریاکاری و سوءاستفاده از باور و اعتقاد مردمان ساده‌دل توسط افراد قدرت‌طلب نیست. بلکه اصلی‌ترین نقشی که محمود با بحران شخصیتی خود باید در داستان طرح نماید، ایفای نقش جنسیتی در مقام یک مرد–عاشق است. محمود در عشق و زناشویی هم شخصیت قدرت‌طلب و خودکامه از خود بروز می‌دهد. تسلط محمود بر همسرش مستانه، که نماد زیبایی و جذابیت و یکی از نامزدهای احتمالی مقام «لیلی» بودن در این داستان است، با تمرکز محمود بر فکر مستانه و در اختیار گرفتن اراده و ذهن او میسر می‌شود.

«می‌دانستم محمود نخواهد پرسید چه کار می‌کنم. لازم نبود بپرسد. سال‌هاست تمام افکارم را می‌خواند» *(همان: ٦٢)*.

مستانه قبل از محمود، سال‌ها در بند عشقی دیگر – پسرک هم‌کلاسی دوران کودکی– گرفتار بوده است. «گشتاسپ»، علی‌رغم عشق فراوان به مستانه، به‌جهت نداشتن شغل و درآمد مناسب، تمایلی به ازدواج نشان نمی‌دهد و مستانه خسته از انتظار طولانی و رنجور از غم فقدان برادر، برای گسستن بندهای این عشق نافرجام، قصد خروج از وطن را دارد. اما سفرش به ترکیه، که قرار است با رفتن به کشورهای دیگر طولانی و به سفری

بی‌بازگشت تبدیل شود، بسیار زود با برگشتن وی به ایران تمام می‌شود. مستانه در این زمان، بسیار تنهاست و هم‌صحبتی ندارد. شراره، علی را فقط مال خود می‌داند و حاضر نیست از احساس مستانه در سوگ برادر چیزی بشنود *(همان: ۶۹-۷۰)*. مادر مشاعر خود را از دست داده است و پدر نیز طاقت شنیدن کلامی در مورد علی ندارد. درست در همین زمان است که محمود با مراجعه به محل کار مستانه –آژانس مسافرتی– او را می‌یابد و ادعا می‌کند که سال‌ها قبل که با علی هم‌بند بوده‌اند، از طریق علی، با مفهوم «لیلی» آشنا شده، با دیدن عکسی از مستانه، لیلی خود را شناخته است:

«گفته بود سال‌ها خوابم را می‌دیده» *(همان: ۸٤)*.

«سال‌هاست از فکر داشتن من مست مدام است» *(همان: ۸۷)*.

«او چنان حرف‌های عاشقانه‌ای می‌زد که گشتاسب توی خواب هم نمی‌دید. می‌دانستم مردی که دستم را می‌بوسد و پیش پایم زانو می‌زند، کسی است که خیلی‌ها آرزوی بوسیدن دستش را دارند. آرزوی یک نگاه و خلوت با او را» *(همان: ۹۵)*.

هم‌چنین محمود مدعی می‌شود که برای یافتن مستانه، بسیار مجاهده کرده، ریاضت و محرومیت کشیده است.

«من تو رو دوست دارم. به‌خاطر تو خیلی کارا کردم. خیلی سختی کشیدم. تو نمی‌دونی توی اون ده‌کوره‌های ترکیه چی کشیدم تا تونستم شاگردی بکنم. واسه تو بوده» *(همان: ۱۰۳)*.

محمود از همان ابتدا به‌وسیلهٔ خوانش فکر مستانه، به‌درستی درمی‌یابد که برای نفوذ در فکر و احساس مستانه، باید مرور شخصیت و خاطرات علی را مستمسک سازد و با این نقشه به‌سادگی اختیار مستانه را در دست می‌گیرد.

«ماجرایی می‌خواست آغاز شود. ماجرایی که یاد و نام علی را با خودش داشت» *(همان، ۷۰)*.

او را مطیع خواسته‌های خود می‌سازد. به‌نحوی که مستانه باوجود درک نادرستی اخلاقی و عقیدتیِ محمود، با پای خود به قربانگاه می‌رود و با میل خود در دام محمود پای می‌نهد *(همان: ۱۰۰)*.

پ–۳) تضاد اساسی در رفتار محمود

رفتار محمود با مستانه پس از ازدواج، نمونهٔ عالی تضاد اساسی در شخصیت و تمایلات اوست. در رفتارهای او نیازهای مهرطلبی و قدرت‌جویی، توامان تظاهر می‌کند. او از مستانه انتظار دارد که برای سروری او، یک «خانم» تمام عیار باشد *(همان: ٦٥)*. رعایت حجاب کامل، صحبت نکردن با مردان، سکوت کامل در مجالس فرقه، منع کردن او از رفت و آمد با آشنایان و اقوام، اجازه نداشتن برای صحبت با تلفن، زدودن هر گونه زیب و آرایش از وی حتی کوتاه کردن موهای او که جلوهٔ کاملی از زیبایی زنانه است، قفل کردن در خانه به روی او *(همان: ۱۰۷)* و انتظار اطاعت محض از او داشتن، تماماً ماحصل رفتاری است که از شخصیت عصبی و قدرت‌طلب محمود می‌سزد.

«وقتی سوار هواپیما شدیم، به مهماندار گفتم برایم آب بیاورد. محمود با آرنج کوبید توی پهلویم. چون توی چشم‌های مهماندار نگاه کرده بودم» *(همان: ۱۰۲)*.

همان‌گونه که در الگوی شخصیت عصبی هورنای ترسیم شده است، این افراد بسیار استثمارگر و سودجو هستند. محمود از جهت مالی هم مستانه را استثمار می‌کند:

«پول درمی‌آورد. برای من هیچ وقت یک شاخه گل نرگس نخرید... تازه هر چی داشتم هم از من می‌گرفت» *(همان: ۱۰۷)*.

محمود تاب کوچک‌ترین اعتراض و تمرد مستانه را از دستورات و قوانینی که خودش و مادرش در منزل وضع کرده‌اند، ندارد و در ازای کوچک‌ترین خطایی، او را به‌سختی تنبیه می‌کند (شلاق). محمود که در ارتباط با مستانه، از یک‌سو چهره‌ای بسیار مستبد و منفعت‌طلب از خود به‌نمایش می‌گذارد، از طرف دیگر، به جهت عشق نیازمندانه‌اش به مستانه، به‌شدت مراقب او است. مهرطلبی سرشار محمود نسبت به مستانه سبب می‌شود تا پس از هر بار شلاق زدن او، به‌پای مستانه بیفتد و مجنونانه او را بنوازد و بستاید:

«محمود موهایم را نوازش می‌کرد. می‌گفت آرام باشم. فقط یک مدت کوتاه صبر کنم. چرا خودم را به او نمی‌سپارم؟ مگر از من چه می‌خواست؟» *(همان: ۱۰۸)*.

نتیجه

شاملو در رمان "انگار گفته بودی لیلی" برای طرح اندیشه‌های انتقادی-اجتماعی خود و نیز به نمایش گذاشتن جلوه‌هایی تازه از کهن‌الگوی عشق و اسطوره‌های لیلی و مجنون، به سراغ طرح‌واره‌های شخصیتی متفاوتی از زنان و مردان رفته است. در این مقاله، طرح‌وارهٔ شخصیتی یکی از نقش‌های محوری و اصلی مردانه، شخصیت محمود، بر مبنای آرای کارن هورنای در موضوع شخصیت عصبی بررسی شد. مطابق الگوهای شخصیتی ارائه‌شده در نظریات هورنای، محمود تمام رفتارها و تمایلات شخصیت سلطه‌گر و قدرت‌طلب را بروز می‌دهد. وی کودکی سختی را در خانوادهٔ مادروالد و فقیر از سر گذرانده است که موجبات اضطراب اساسی را برای او فراهم آورده و تمایلات عصبی چون احتیاج شدید به محبت و قدردانی، میل به داشتن شریکی که قبول تمام مسئولیت‌های او را بنماید، احتیاج شدید به قدرت، تمایل شدید به خودپسندی، احتیاج زیاد به مقام، میل زیاد به پیشرفت، سوءاستفاده و استثمار دیگران و احتیاج به کامل بودن را در وجود او نهادینه ساخته است. او برای ارضای این تمایلات، از قدرتِ در اختیار گرفتن ذهن و فکر دیگران بهره‌مند می‌شود و در تعاملات اجتماعی در مقام پیشوای یک فرقه ظاهر می‌شود و از مریدان خود بهره‌جویی می‌کند. محمود، نقش جنسیتی و همسری (مرد - مجنون) خود را نیز با همین الگوی شخصیتی سلطه‌جو و استثمارگر ایفا می‌کند. او که در عین حال، به‌عنوان نمونه‌ای از شخصیت مردانه، ایفاگر نقش همسر و عاشق نیز در داستان هست، تضاد اساسی بین دو الگوی شخصیتی مهرطلب و سلطه‌جو را به خوبی به نمایش گذاشته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. رمان روان‌شناختی: رمانی است که در آن به حالت‌ها و عواطف پیچیدهٔ ذهنی و ویژگی‌های درون شخصیتی توجه شود. از این‌رو در رمان‌های روان‌شناختی به آنچه رخ می‌دهد اکتفا نمی‌شود، بلکه بیشتر به چرایی و شرح و بسط علت‌ها و چرایی اعمال و کنش‌ها و واکنش‌های افراد می‌پردازد. زندگی عاطفی شخصیت‌های رمان بیش از معمول مورد اهمیت قرار می‌گیرد و به «انگیزه‌های اعمال و رفتاری که از شخصیت‌ها سر می‌زند، توجه بسیاری دارد» *(میرصادقی، ۱۳۸۷: ٤٣٣)*. می‌توان گفت رمان روان‌شناختی، تفسیر زندگی نامریی انسان است و عمر اینگونه رمان از صد سال بیشتر تجاوز نمی‌کند، اما با پیشرفت روان‌شناسی جدید رشد و گسترش چشمگیری یافته است. از مصداق‌های معتبر این نوع رمان می‌توان به رمان‌های تولستوی و داستایوسکی اشاره کرد. از جمله داستان‌های ایرانی می‌توان به «خواب زمستانی» اثر گلی ترقی و «آداب زیارت» نوشتهٔ تقی مدرسی اشاره کرد.

۲. سپیده شاملو به جز رمان **سرخی تو از من** دو کتاب دیگر نیز با نشر مرکز دارد :**انگار گفته بودی لیلی** نخستین بار در سال ۱۳۷۹منتشر شد. این رمان جایزه ی بنیاد هوشنگ گلشیری برای بهترین رمان اول سال ۱۳۷۹ را از آن خود کرد. از رمان **سرخی تو از من** توسط هیئت داوران جایزه ی ادبی روزی روزگاری (در سال ۱۳۸۵) و نیز در پنجمین جایزه ادبی اصفهان (در سال ۱۳۸۶) تقدیر شده است.

۳. عشق لفظی است که واجد تعدد معنای خاصی است و به کشش و وابستگی عاطفی و جسمی نسبت به فردی دیگر دلالت دارد و دارای صور گوناگونی است (عشق مادری، عشق برادرانه، عشق جنسی...). ولی نزد فروید به معنای رابطه‌ای ناآگاه نسبت به غیر است. فروید آن را گاه لیبیدو (عشق جنسی) و گاه انتخاب مطلوب و یا رانش (اِروس Eros) می‌خواند *(اسون، ١٣٨٦: ٤٥)*.

۴. از جملهٔ مؤثرترین و پردامنه‌ترین این مباحث که ناظر بر ترادف عشق و اعتیاد است، می‌توان به نظریات استانتون پیل، روان‌شناس امور اجتماعی در کتاب عشق و اعتیاد اشاره کرد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اسون، پل لوران. (۱۳۸۶). **واژگان فروید**، چ ۳، ترجمهٔ کرامت موللی، تهران: نی.

۲. افلاطون. (۱۳۸۵). **ضیافت یا سخن در خصوص عشق**، پیشگفتار از محمدعلی فروغی، ترجمهٔ محمدابراهیم امینی‌فرد، تهران: جامی.

۳. شاملو، سپیده (۱۳۷۹) **انگار گفته‌بودی لیلی**، چ ۸، تهران: مرکز.

۴. _____ . (۱۳۸۵). **سرخی من از تو**، تهران: مرکز.

۵. شکرکن، حسین. (۱۳۸۵). **مکتب‌های روان‌شناسی و نقد آن**، چ ۵. تهران: سمت.
۶. شولتز، دوان پی و شولتز، سیدنی الن. (۱۳۸۴). **تاریخ روان‌شناسی نوین**، چ ۳، ترجمهٔ علی‌اکبر سیف و همکاران، تهران: دوران.
۷. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۷). **راهنمای داستان‌نویسی**، تهران: سخن.
۸. هورنای، کارن. (۱۳۸۹). **راه‌های نو در روان‌کاوی**، ترجمهٔ اکبر تبریزی، تهران: بهجت.
۹. ــــــــــــ . (۱۳۹۳). **روان‌شناسی زن**، ترجمهٔ ابوذر کرمی، تهران: دانژه.
۱۰. ــــــــــــ . (۱۳۹۳). **تضادهای درونی ما**، ترجمهٔ محمد جعفر مصفا، چ ۱۰، تهران: بهجت.
۱۱. ــــــــــــ . (۱۳۹۴ الف). **خودکاوی**، ترجمهٔ محمد جعفر مصفا، چ ۸، تهران: بهجت.
۱۲. ــــــــــــ . (۱۳۹۴ب). **عصبیت و رشد آدمی**، ترجمهٔ محمدجعفر مصفا، چ ۲۱، تهران: بهجت.

ب) مقالات

۱۳. اسکویی، نرگس. (۱۳۹۲). "**تجزیهٔ هویت در رمان سرخی تو از من**". در فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۹، صص ۱۱۹-۱۴۴.
۱۴. بختیاری، فاطمه. (۱۳۸۳). "**غرب و پدیدهٔ خانواده‌های تک‌والدی**". در مجلهٔ راهبردی مطالعات زنان، شمارهٔ ۲۴، صص ۲۳۴-۲۳۷.
۱۵. صادقی، لیلی. (۱۳۸۰). "**نقدی بر رمان انگار گفته بودی لیلی: روایت عشق تنهایی و بحران**". در روزنامهٔ جام‌جم آنلاین، (دوشنبه، ۳۰ مهر، ۱۳۸۰). www1.jamejamonlione.ir.
۱۶. محمودی، معصومه. (۱۳۹۱). "**بررسی مؤلفه‌های زمان در رمان انگار گفته بودی لیلی بر اساس دیدگاه ژنت**". در مجموعهٔ مقالات ششمین همایش پژوهش‌های ادبی، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۹) پاییز ۱۳۹۶، صص ۱۵۶ – ۱۳۵

مؤلفه‌های پایداری در آینهٔ شعر شهید عبدالرحیم محمود

سیّد فضل‌الله میرقادری،[۱] داود نجاتی،[۲] عفت مردانی[۳]

چکیده

عبدالرحیم محمود، از پیش‌گامان ادبیات مقاومت فلسطین است که پژواک مبارزه، پایداری و صلح‌طلبی در اشعارش طنین‌افکن شده است. این پژوهش، با روش توصیفی– تحلیلی به نقد درون‌مایه‌های پایداری در اشعار شاعر می‌پردازد و جنبه‌های هنری و شگردهای ادبی به‌کاررفته در آن‌ها را تصویر می‌نماید. نتایج برآمده از پژوهش گویای این است که عبدالرحیم محمود، کوشیده است از رهگذر تصویرپردازی‌های هنرمندانه و تکرارهای شاعرانه، عِرق میهن‌دوستی و روحیهٔ دفاع از سرزمین را که سنگ بنای پایداری است، به شکل قابل توجهی به مخاطب خود انتقال دهد. شعر محمود، با صراحت بیان و کلام ساده و صمیمی خود، طرحی نو در ادبیات مقاومت فلسطین درافکنده است. از مهم‌ترین مؤلفه‌های پایداری در اشعار شاعر می‌توان به: استعمارستیزی، تلاش در جهت بیداری، توصیف شهادت و رشادت رزمندگان، توصیف خفقان حاکم بر جامعه، آزادی‌خواهی و صلح‌طلبی اشاره نمود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات پایداری، فلسطین، آزادی‌خواهی، عبدالرحیم محمود.

---

۱. استادیار دانشگاه شیراز. (نویسنده مسئول) sfmirghaderi@gmail.com
۲. دانشجوی دکتری دانشگاه اصفهان.
۳. دانشجوی دکتری دانشگاه اصفهان.
تاریخ وصول: ۹۶/۰۳/۰۳ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۷/۱۹

مقدمه

ادبیات، به‌عنوان یکی از اشکال بی‌همتای بیداری اجتماعی، نقشی مهم و اساسی در سازمان‌دهی و تشویق ملّت‌ها و انسان‌هایی دارد که برای رهایی مبارزه می‌کنند. علاوه بر این، نباید وظیفهٔ زیبایی‌شناختی ادبیات را از یاد برد که نقش سازنده‌ای در شکل‌دهی به زندگی و پدیدار کردن زیبایی‌های آن دارد. چراکه ادبیات، «آیینه‌ای است که تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در هر دوره در آن منعکس است» *(نجفی، ۱۳۵٦: ٥٤)*. یکی از انواع ادبی که علاوه بر بُعد زیباشناسی، دارای رسالت و کارکردی ژرف در طبیعت هنری خود نیز هست؛ ادبیات پایداری است. به همین دلیل ادیب پایداری، مرواریدهای ادبی خود را در قالب شعر یا نثر با تزریق رایحهٔ روحی و فکری خویش در سروده‌های ملی قرار داده و باعث شکل‌گیری آن در تار و پود قلب مردم و استقرار آن در دل‌ها می‌گردد. از این‌رو، ادبیات پایداری «به مجموعه آثاری اطلاق می‌شود که از زشتی‌ها و فجایع بیداد داخلی، یا تجاوزگر بیرونی، در همهٔ حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی، با زبانی ادیبانه سخن می‌گوید؛ برخی از این آثار پیش از رخ نمودن فاجعه، برخی در زمان جنگ و یا پس از گذشت آن، به نگارش تاریخ آن می‌پردازد» *(شکری، ۱۹۷۹: ۱۱-۱۰)*. ادبیات پایداری را می‌توان به فریاد رسای ملّت‌های مظلوم و ستم‌دیده تعبیر کرد، فریادی که از عمق جان ادیب برخاسته و ندای خاموش ملّت‌های ستم‌دیده را به گوش جهانیان می‌رساند. «ادبیات مقاومت، مقابله با همهٔ اشکال استعمار و ظلم است که در آن، سخن در جایگاه سلاح و تفنگ قرار می‌گیرد و این در حالی است که تأثیر سلاح و تفنگ محدود به عرصهٔ جنگ است؛ اما تأثیر سخن ادبیات مقاومت، پیوسته ادامه دارد» *(الحسین، ۱۹۷۲: ۱۲)*.

مقاومت را باید یکی از عناصر وجودی انسان دانست؛ زیرا که از بدو حیات، نزاع بین انسان و عوامل محیطی برای حفظ بقا وجود داشته است. بنابراین، نمی‌توان پیدایش پدیدهٔ مقاومت و پایداری را به زمان خاصی محدود کرد؛ بلکه در همهٔ ادوار زندگی انسان در اشکال مختلف نمود پیدا کرده است. در این میان، گروهی مسئلهٔ انتفاضهٔ فلسطین و تجاوز اسرائیل را نقطهٔ آغاز ادبیات پایداری می‌دانند. «با عنایت به طبیعت منطقه خاورمیانه و با توجه به اتفاقات جدید فراوانی که به‌خاطر اشغال اسرائیل و تجاوزات پی در پی و سرکوب

بیش از نیم قرن اتفاق افتاد، نوعی جدید از شعر در ادبیات عرب پدید آمد که به‌خاطر مقاومت در برابر ظلم و استبداد، شعر مقاومت نام گرفت و نقش زیادی در بر افروختن آتش انتفاضه که رژیم صهیونیستی را به لرزه انداخت، داشت» *(جنتی‌فرد و دیگران، ۱٤۲۵: ۱۲۲)*.

هنگامی که فاجعهٔ فلسطین در سال ۱۹۴۸ رخ داد، یک دگرگونی ریشه‌ای در جامعهٔ عرب به جای نهاد. «پس از آن فاجعه، ادبیات عرب در فلسطین چشمه‌ای باارزش در جریانی بود که نیمهٔ نخست این قرن را فراگرفت» *(کنفانی، ۱۳٦۲: ۱٤)*. در این گستره، شعر پیشاهنگ بود و شاعران از رهگذر زبان شعر، که قدرت انتشار و انتقال از زبانی به زبان دیگر را فراهم می‌نمود به بیان اندیشه‌ها و آرمان‌های خویش پرداختند. این‌چنین، شعر پیشتاز رساندن پیام مقاومت و پایداری گردید و از آن پس، شاعران احساس‌های عاطفی خود را پس از اشغال فلسطین، در حوزهٔ ادبیات پایداری به تصویر کشیدند تا از رهگذر بیان شاعرانه، با زهرخند تلخی که تا بن استخوان، زخم‌زن است، وضعیت خلق ستم‌دیده‌ای را به تصویر کشاند. به طوری که می‌توان گفت «نبض شعر عرب، امروز با مسئلهٔ فلسطین می‌تپد. شاید نتوان شاعری یافت که در کشورهای عربی شعر بگوید و موضوع بخشی از شعرهایش را فلسطین تشکیل ندهد» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۵۰)*. این روند، رفته‌رفته گسترش یافت تا جایی که بدون تردید می‌توان ادعا کرد که «اشغال فلسطین، نقش محوری را در شش دههٔ اخیر در ایجاد این نوع ادبی در ادبیات عرب بازی کرده است» *(محسنی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱٤۸)*.

این قضیه، در میان شاعران و نویسندگان فلسطینی فعال‌تر و پویاتر دنبال می‌شود و هریک از منظری، پایداری و پایمردی قوم رنج‌کشیده و ستم‌دیدهٔ خود را به تصویر می‌کشند. این پژوهش، با روش توصیفی – تحلیلی به بررسی بن‌مایه‌های پایداری در اشعار عبدالرحیم محمود، شاعر معاصر فلسطینی می‌پردازد و ضمن استخراج مضامین پایداری در اشعار شاعر، ادبیات او را از منظر زیباشناختی، نقد و بررسی می‌کند.

بیان مسئله

عبدالرحیم محمود از شاعران شهید معاصر فلسطینی است که با درک مشکلات جامعهٔ

خود و ترسیم جنایات صهیونیستی سعی دارد وجدان جامعه را تحریک و روحیهٔ مقاومت را برانگیزد. این پژوهش، به بررسی مؤلفه‌های پایداری در اشعار شاعر می‌پردازد. از این‌رو، ابتدا اشعار بر اساس درون‌مایه‌های پایداری، تفکیک و دسته‌بندی گردید؛ سپس با روش توصیفی ـ تحلیلی، معانی و مضامین آن به بوتهٔ نقد کشانیده شد. سؤال‌هایی که پژوهش حاضر در صدد پاسخ‌گویی به آن است؛ عبارتند از:

۱. مؤلفه‌های پایداری در اشعار عبدالرحیم محمود کدام است؟

۲. شاعر از چه تکنیک‌های هنری برای انتقال این مؤلفه‌ها به مخاطب استفاده کرده است؟

پیشینهٔ تحقیق

از آنجا که شعر مقاومت نقش بارزی در بیداری روحیهٔ مبارزه‌طلبی بازی کرده؛ همواره کانون توجّه پژوهش‌گران بوده است. مقولهٔ ادبیات پایداری با نام فلسطین گره خورده است؛ به گونه‌ای که ادبیات پایداری، قضیهٔ فلسطین و انتفاضه را در ذهن تداعی می‌کند. از این‌رو، ادبیات فلسطین در صدر پژوهش‌های مرتبط با ادب پایداری قرار می‌گیرد. عبدالرحیم محمود، از جمله شاعران فلسطینی است که علاوه بر حضور در جبهه‌های جهاد علیه ظلم، با سلاح شعر به میدان مبارزه گام می‌نهد و قلبش، هر لحظه برای میهن و مردمش می‌تپد. از این‌رو، شعر او نمونهٔ والایی از ادبیات مقاومت به شمار می‌آید. در زمینهٔ شعر محمود، پژوهش‌هایی به صورت پایان‌نامه به نگارش درآمده است؛ که در زیر به آن‌ها اشاره می‌شود:

- «الصیغ الصرفیهٔ و دلالاتها فی دیوان عبدالرحیم محمود» (۲۰۱۱م) پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد دانشگاه الأزهر (غزه)، نوشتهٔ «حنان جمیل عابد» که در آن دلالت‌های صرفی دیوان شاعر مورد نقد واقع شده است.
- «الوطنیات فی دیوانی عبدالرحیم محمود و عبدالکریم الکرمی» (۱۳۹۰ش) پایانامهٔ کارشناسی‌ارشد دانشگاه اصفهان، نوشتهٔ «زهرا خسروی» با راهنمایی حمید احمدیان، که جلوه‌های وطن‌پرستی و میهن‌دوستی را در اشعار به تصویر کشیده است.
- «بررسی حوزه‌های معنایی در دیوان عبدالرحیم محمود» (۱۳۹۳ش) پایان‌نامهٔ

کارشناسی‌ارشد دانشگاه لرستان، نوشتهٔ معصومه فصاحت با راهنمایی دکتر محمود میرزایی الحسینی، که نقد و تحلیل شیوه‌ها و شبکه‌های معنایی در دیوان شاعر پرداخته است.

امّا از آنجا که بُعد پایداری در ادبیات محمود مورد توجه و بررسی پژوهش‌گران واقع نشده است؛ این مقاله در پی آن است تا بن‌مایه‌های ادبیات پایداری را در شعر شاعر و تعهدش به قضیهٔ فلسطین را مورد تحلیل و بررسی قرار دهد.

ضرورت و اهمیت تحقیق

عبدالرحیم محمود، یکی از شاعران برجستهٔ معاصر عرصهٔ شعر پایداری در ادبیات فلسطین است که نقشی حیاتی و تعیین‌کننده در بیداری مردم و مبارزه با استکبار ایفا نموده است. محمود «با درک مشکلات جامعه و انعکاس آن در شعر خود، سعی دارد وجدان جامعه را تحریک و چهرهٔ واقعی صهیونیسم را برملا سازد» *(فصاحت، ۱۳۹۳: ۱۳)*. او با استفادهٔ هنرمندانه از مؤلفه‌های پایداری، توانست برگ زرینی در ادبیات مقاومت عربی بر جای گذارد. صراحت بیان و لحن ساده و صمیمی و کلام شیوا و پویای محمود در موفقیت او در این عرصه، بسیار قابل تأمّل است. این مقاله در صدد واکاوی بن‌مایه‌های ادبیات پایداری در اشعار این شاعر فلسطینی است.

بحث و بررسی

الف) نگاهی به زندگی شاعر

عبدالرحیم محمود در سال ۱۹۱۳ در روستای «عَنَبتَا» از توابع فلسطین در خانواده‌ای فقیه و دانشمند دیده به جهان گشود *(محمّد حسن شراب، ۲۰۰۰: ۵٤۹)*. پس از اتمام تحصیلات، به‌عنوان مدرس دانشکدهٔ «النجاح» مشغول به فعالیّت شد. در آنجا بر مسلک استادش، ابراهیم طوقان، به آموزش ارزش‌های ملی و برافروختن آتش انقلاب در نهاد دانشجویانش همت گماشت *(قمیحه، ۱۹۸٦: ٦٥)*. محمود، سرانجام به سپاه مجاهدین به رهبری شهید ابوکمال پیوست و به درجهٔ رفیع شهادت نائل گشت *(جمیل عابد، ۲۰۱۱: ۷)*.

از عبدالرحیم محمود به‌خاطر آوارگی شاعر و اهتمام بیش از حد شاعر به مقولهٔ پایداری در برابر ظلم و ستم متجاوزان صهیونیست، در طول زندگی شاعر، اثری به چاپ

نرسید و اشعار او در روزنامه‌ها و مجلات انتشار می‌یافت. تا جایی که دیوان شاعر پس از شهادت ایشان به زیور طبع آراسته شده است. اسلوب شاعر در شعرهایش، بسیار ساده و روان است، امّا در عین حال معانی و مفاهیم عمیقی را در حوزهٔ ادبیات پایداری در خود جای داده است. محمود با احساس غنی شاعرانه و قدرت بیان خود توانست مفاهیم والای انسانی و مضامین ژرف مقاومت را در اشعارش بیافریند.

ب) جلوه‌های پایداری در اشعار عبدالرحیم محمود

ب-۱) استعمارستیزی

در سدهٔ اخیر، استعمارگران غربی تلاش می‌کنند تا با تهاجم فرهنگی، ملّت‌های دیگر را به زانو درآورند. هجوم استعمارگران به منابع فرهنگی و مادی دیگر ملل بازتاب‌های فراوانی داشته است. در این میان، نقش شاعران و نویسندگان به مراتب چشمگیرتر از دیگران بوده است. عبدالرحیم محمود، به عنوان شاعر مقاومت فلسطین، مبارزه با استعمار و استعمارگران را از مهم‌ترین محورهای شعری خود قرار می‌دهد. وی فرهنگ غرب را هم‌چون گازهای حامل بیماری‌های مسری می‌داند که در مشرق سرایت می‌کند و این نکته را نیز یادآوری می‌کند که نباید از حیلهٔ استعمارگران غربی غافل شد؛ زیرا که جنگ امروز، جنگ سلاح و کشتار نیست؛ بلکه در فضایی آرام و ظاهراً بدون جنگ و خونریزی ادامه دارد:

لِلغَـــرب عـــاداتٌ كَغـــازَاتٍ سَـــرَت فـــی الشَـــرقِ مَســـری الـــدَّاء بالأَجسَـــامِ
لاتَـــأمَنُوا المســـتَعمِرِينَ فَكَـــم لَهُـــم حَـــــربٌ وَجهُهَـــــا بِسَـــــــلامِ

(محمود، ۱۹۹۸: ٤٦)

ترجمه: غرب عادت‌هایی دارد که هم‌چون گازهایی (بیماری‌زا) در شرق سرایت کرده است. به استعمارگران اعتماد نکنید که چه‌بسا جنگ آن‌ها نقاب آرامش و صلح بر چهره دارد.

شاعر از ابتدا، با تشبیه فرهنگ غرب به گازهای ناقل بیماری، ایدئولوژی استعمارستیزانهٔ خود را نمایان می‌سازد و با لحنی پرخاشجویانه، اندیشه‌های انقلابی و عصیان‌گر خویش را به رشته می‌کشد. تصویرسازی در بیت اوّل نیز یکسره در خدمت

دیدگاه استعمارستیز شاعر به کار گرفته شده است. از این‌رو، ایماژ شکل‌گرفته بر پایهٔ تشبیه «انتشار فرهنگ و عادات غرب در شرق» به «سرایت درد در بدن»، ایماژی تازه و بدیع است. هم‌چنین، استفاده از فعل نهی «لا تأمنوا: اعتماد نکنید» با دلالت ضمنی تمنا و استرحام، کارکرد قابل توجهی در جلب اهتمام و توجهٔ مخاطب ایفا می‌کند و دامنهٔ آشنایی او با شیوه‌های جنگ نرم استعمار را گسترده‌تر و عمیق‌تر می‌نماید.

از دیدگاه محمود، جنگ امروز دشمن، جنگ نرم است و دشمن قصد دارد با به سلطه کشیدن فرهنگ و اصالت ملّت‌های ضعیف، بدون جنگ و خونریزی، پیروز میدان گردد. وی حربهٔ دشمن در این جنگ فرهنگی را، حمله به زبان عربی معرفی می‌کند. به اعتقاد شاعر، بنیان و کیان یک ملّت، زبان آنان است و مردمی که وطن و زبانشان در امان باشد، از کشته شدن ابایی ندارند:

حَـــربٌ عَلَـــى لُغَـــةِ الـــبلادِ وَأهلِـــها لَيسَـــت تَشُـــنُّ بِمَـــدفَعٍ وَحُسَـــامِ
وَالشَّـــعبُ إن سَـــلُمت لَـــهُ أوطَانُـــه وَلِسَـــانُه لَـــم يخـــشَ قَطـــعَ الحُسَـــامِ

(همان: ٤٦)

ترجمه: جنگی علیه زبان مردم یک سرزمین که با شمشیر و سلاح در نمی‌گیرد. یک ملّت اگر وطن و زبانش ایمن باشد؛ از کشته شدن بیم ندارد.

در این بند، لحن تند و تیز، انقلابی و صریح شاعر در مبارزه با استعمار، نه‌تنها فروکش نکرده؛ بلکه پُرشورتر و پُرحرارت‌تر در جریان است. شاعر، پاشنهٔ آشیل یک ملّت را زبان آن قوم برمی‌شمارد، که پیوسته تیرهای دشمنان به سوی آن روانه است و جنگ استعمار غرب را هجوم به فرهنگ مشرق‌زمین می‌داند. استفاده از واژهٔ «حرب» به صورت نکره، به شمول‌پذیری و فراگیر بودن دامنهٔ جنگ و بکارگیری حربه‌های گوناگون از سوی دشمن استعمارگر اشاره دارد و بدین‌گونه شاعر، مانیفست (بیانیهٔ) استعمارستیزی خود را به امضا می‌رساند.

محمود در پایان، مجد و بزرگی عرب را مرهون زبان عربی می‌داند و اعلام می‌دارد که اگر عرب‌ها بخواهند بنیان خود را برافراشته دارند؛ زبان عربی پایه و اساس آن است:

لَـــن يســـتَعيدَ العَـــربُ سَـــالِفَ مَجـــدِهِم و لَسَـــانُهُم غـــرضٌ لِرَمـــى سِـــهَامِ
أن يرفَعُـــوا مـــا انقَـــضَّ مِـــن بُنيـــانِهِم فَالضَّـــادُ أوَّلُ حَـــائطٍ وَدعَـــامِ

(همان: ٤٧)

ترجمه: عرب‌ها مجد و بزرگی پیشین خود را باز نخواهند جست؛ مادامی‌که زبانشان آماج تیر دشمن قرار دارد. اگر (عرب‌ها) بخواهند بنیان ویران‌شدهٔ خویش را بازسازی کنند، بی شک زبان عربی اوّلین دیوار و اساس آن است.

کابرد فعل نفی «لن یستعید: باز نخواهند جست» در ابتدای بیت، با دلالت ضمنی بر تحریک و تحریض مخاطب، مهم‌ترین بخش بار عاطفی این بند را به عهده دارد و تصویرسازی در تشبیه زبان عربی به سنگ اوّل بنای عظمت و بزرگی قوم عرب، به کمال می‌رسد. «الضاد» کنایه از زبان عربی است و اعراب را «ناطقین به ضاد» می‌خوانند، زیرا معتقدند که تلفظ حرف ضاد، سخت‌ترین تلفظ‌ها برای اعاجم است. شاعر مدعی است که اگر زبان عربی از تیررس دشمنان در امان باشد، گزند و آسیبی بر پیکرهٔ جامعهٔ عرب وارد نخواهد شد و آن‌ها قادر خواهند بود بزرگی و شکوه تمدن‌های پیشین خود را دوباره احیا و بازسازی نمایند.

ب-۲) تلاش در جهت بیداری

محمود در اشعار خود در پی آن است تا اذهان عموم را از غفلت‌زدگی برهاند و تأکید می‌کند که حق، تنها با نبرد و مبارزه است که به صاحبش باز می‌گردد. آنگاه با یادآوری این مطلب که اکنون وقت آن فرا رسیده است که فریاد و نعره برآورد؛ دیواره‌های سکوت و ملاطفت را در هم می‌شکند:

الحَـــــقُّ لَیـــــسَ برَاجِـــــعٍ لِذَویـــــهِ إلّـــــا بالحـــــرَابِ
الصَّـــــرخَةُ النَّکـــــرَاءُ تُجـــــدی لا التَّلَطُّـــــفُ وَالعِتَـــــابِ

(همان: ۳۳)

ترجمه: حق، تنها با جنگ به صاحبانش باز می‌گردد. فریاد و نعرهٔ نفرت‌انگیز (بلند) سود می‌رساند؛ نه ملاطفت و سرزنش.

در این بند، تلاش شاعر در راستای آگاه‌سازی و بیدار نمودن هم‌وطنان خود، لحنی تعلیمی و اندرزوار یافته است، که این لحن تعلیمی وی، بر ایدئولوژی و نگرش حق‌مدارانهٔ او دلالت دارد. این نگرش شاعر، کلام را به سمت اندیشهٔ محض سوق داده؛ به گونه‌ای که زبان شاعر، تنها به یاری قافیه‌پردازی، از سخن اندیشمندانهٔ عادی متمایز می‌شود. شاعر

صراحتاً بیان می‌کند که تنها راه بازپس‌گیری حقوق، ورود به میدان پیکار و کارزار است. از این‌رو، دیگر سکوت پُردرد را جایز نمی‌شمارد و با نعره‌ای هولناک، تمام نفرت خود را از بی‌عدالتی، فریادی ممتد سر می‌دهد و غریو حق‌طلبی خویش را به فریاد حق‌جویان تاریخ پیوند می‌دهد.

شاعر با خطاب قرار دادن ملّت عظیم خود، مجد و بزرگی آنان را می‌ستاید و قوم خود را بر پایداری در راه مبارزه تا رسیدن به پیروزی تشویق می‌کند:

یـــا أیهَـــا الشَّـــعبُ العَظیـــمُ أجـــدتَ لِلمَجـــدِ الطِّـــلاب
أشـــهَرتَ سَـــیفاً قَبـــلَ نَصـــرٍ لا تَعُـــدهُ إلَـــی القِـــرَاب
وَإذا أُعیـــدَ فَأنـــتَ مَیـــتٌ لا یوَاریـــکَ التـــُّراب

(همان: ۳٤)

ترجمه: ای ملّت بزرگ! تو در طلب مجد، نکو عمل کردی / شمشیری را که آهیخته ساخته‌ای، قبل از پیروزی به غلاف بازنگردان / اگر بازگردانیده شود؛ مرده‌ای هستی که خاک تو را نمی‌پوشاند.

این بند از شعر نیز، علاوه بر لحن اندرزگونهٔ خود، با مخاطب ساختن «أیها الشعب العظیم: ای ملّت بزرگ»، انعکاس‌دهندهٔ امید شاعر است به ثمربخشی مبارزات مردم و فریاد یقین او به راهی که انتخاب نموده است. انتخاب دو فعل ماضی «أجدت: نکو عمل کردی» و «أشهرت: آهیخته‌ای»، دلالت بر تحقق آمادگی و بیداری قوم شاعر دارد. فعل نهی «لا تعده: آن را بازنگردان»، با دلالت ضمنی آگاه‌سازی و تمنا، عاطفهٔ مخاطب را می‌شوراند و از او می‌خواهد که هرگز دست از مبارزه برندارد. گزارهٔ خبری شاعر در بیت سوم، با جملهٔ اسمیهٔ «أنت میت: تو مرده‌ای هستی»، گزاره‌ای برجسته است که وضعیتی دردناک را در فضاسازی مهیبی با جملهٔ وصفیهٔ «لا یواریک التراب: خاک تو را نمی‌پوشاند» به تصویر می‌کشد. شاعر از ملّت خود درخواست می‌کند که پیوسته بیدار باشند و هرگز دست از مبارزه نکشند، زیرا در غیر آن صورت، وضعیت آن‌ها به مرده‌ای مانند است که خاک نیز جنازهٔ آن‌ها را نمی‌پوشاند.

از این‌رو، شاعر، نسل جوان را مخاطب می‌سازد و آن‌ها را تنها فداییان راه حق معرفی می‌کند که با مناعت طبع خود، ظلم و ستم دشمن را برنمی‌تابند و از آنان می‌خواهد که بپا

خیزند و آتش جنگ را بیافروزند:

وَمَـا أهـلُ الفِـدَاءِ سِـوَى شَـبَاب أبـی لا یقـیمُ عَلَـی اضطِهَـادِ
وَمَـن لِلحَـرب إن هَاجَـت لَظَاهـا وَمَـن إلّـاکُمُ قَـدحُ الزِّنَـاد
فَسیـروا لِلنِّضَـالِ الحَـقِ تَصـبُّ عَلَـی العِـدَی فـی کُـلِّ وَادِ

(همان: ٤٥)

ترجمه: فداییان کسانی نیستند جز جوانان بلندطبع که ظلم را برنمی‌تابند / و چون آتش جنگ شعله‌ور گردد؛ تنها شما به منزلهٔ سنگ آتش‌زنه در آن جنگ هستید / در پیکار حق، هم‌چون آتشی باشید که از هر سو بر دشمن فرو می‌ریزد.

تصویر فداکاری‌های ایثارگران راستین، بسیار زیبا و دلنشین صورت پذیرفته است و از همان آغاز، واژگان ابیات را در همسنگی با درون‌مایهٔ حماسی شعر قرار می‌دهد. لحن فاخر و حماسه‌گون شاعر در تشبیه آن‌ها به « قدح الزناد: سنگ آتش‌زنه»، و استفادهٔ بجا از اسلوب «استثنا» در دو بیت اوّل، در جهت توصیف و پرورش قهرمانی اسطوره‌ای در حماسه‌ای وطنی، ویژگی خاصی را به شعر بخشیده است. کاربرد استفهام در راستای تنبیه و هوشیارسازی مخاطب و تهییج عواطف او به کار رفته است. در نهایت، در بیت سوم، واژهٔ «سیروا: راه بروید» در وجه امری، با قاطعیت دستوری و خطابی خود، در خدمت اختصار، کوتاه کردن و فشرده‌سازی زمان به کار گرفته شده است و نوعی تعجیل را به ذهن مخاطب رهنمون می‌کند، گویی شاعر از مخاطب خویش می‌خواهد که در مسیر پایمردی و دفاع از حقانیت، هیچ تعللی را جایز نشمارد و بی‌درنگ، پا در رکاب ستیز با معاندین حق قرار دهد.

محمود به‌عنوان یک شاعر متعهد پایداری، در شرایطی که ستم بیداد می‌کند؛ سکوت را جایز نمی‌داند و از هموطنانش می‌خواهد که از خواب غفلت برخیزند و با تمام قوا در برابر ظلم و ستم بپا خیزند:

بَنـی وَطَنـی أفیقُـوا مِـن رقَـادٍ فَمَـا بَعـدَ التَعَسُّـفِ مِـن رقَـادِ
قِفُـوا فـی وَجـهِ أی کـانَ صَـفّا حَدیـداً لا یـؤولُ إلَـی انفِـرَادِ

(همان: ٤٦)

ترجمه: هموطنانم! از خواب برخیزید که بعد از ظلم و تجاوز خواب جایز نیست / با صفی پولادین و متحد در مقابل هر (نیروی بازدارنده‌ای) بایستید.

استفاده از ندای «بنی وطنی: هموطنانم» و هم‌چنین کاربرد دو فعل امر «أفیقوا: از خواب برخیزید» و «قفوا: بایستید» با دلالت ضمنی تمنا و استرحام، مهم‌ترین بخش عاطفهٔ شعر را بر دوش می‌کشد. نماد «الرقاد: خواب»، دامنهٔ معانی ضمنی را گسترش داده و تأویل‌های اجتماعی «غفلت‌زدگی»، «سکوت در مقابل ظلم» و ... را افزایش می‌دهد. به سر بردن تمامی آحاد مردم در ساحت نمادین «خواب»، علاوه بر بیان حس و گسترهٔ تنهاماندگی و یأس‌زدگی شاعر در مبارزه علیه ظلم و بیداد، نمادی از بی‌تفاوتی و بی‌توجهی انسان‌ها در جامعه‌ایست که زیر چکمهٔ استبداد به سر می‌برد. در بیت دوم، شاعر در قالب گزاره‌ای انشایی امری، با لحنی حماسی بر مهابت و مبارزه‌جویی خود تصریح و تأکید می‌کند و این روحیهٔ شجاعت‌طلبی را به مخاطب خود نیز تسرّی می‌دهد.

شاعر سعی دارد تا در کنار بیدار ساختن مردم و دعوت به مبارزه، نور امید را در دل‌هایشان زنده نگه دارد. وی هم‌چنین، بر اتحاد و یکدلی در مبارزه تأکید می‌کند و از ملّت خود می‌خواهد که در برابر همهٔ ناملایمت‌ها و سختی‌ها دوشادوش یکدیگر باشند و ترس به خود راه ندهند؛ هرچند تمام دنیا در برابرشان قد علم کنند:

وَلا تَجمُـــوا إذَا اربَـــدَت سَـــمَاءٌ وَلاتَهِنُـــوا إذَا ثـــارَت بَـــوَادی
وَلا تَقِفُـــوا إذَا الـــدُّنیا تَصَـــدَّت لَکُـــم وَتَکَـــاتَفُوا فـــی کُـــلِّ نَـــادِ

(همان: ٤٦)

ترجمه: اگر آسمان تیره و گرفته شود؛ شما عبوس نشوید، و اگر صحراها بپاخیزند، سست نشوید / اگر دنیا هم در برابر شما قد علم کنند، شما (از حرکت) نایستید و در همه جا دوشادوش یکدیگر باشید.

در این دو بیت، پایداری زندگی و امید در وجود شاعر به تصویر کشیده شده است که علیرغم این فضای تیره و مرگبار، به مقاومت مغرورانه و سرافراز خود ادامه می‌دهند. عناصر طبیعت در این دو بیت، در خدمت ساخت و پرداخت تصاویر دلنشین نیستند؛ بلکه در تلاش‌اند که از همان ابتدا، نمادهای موجود در خود را به نمایش گذارند. ایستادگی و پایمردی در برابر دو عنصر طبیعت: «آسمان» و «صحرا (زمین)»، که نماد سربلندی هستند، در ساختن این تصویر بسیار قابل تأمّل است. شاعر با برشمردن این دو عنصر از طبیعت، تمامیتی را در نظر دارد که در صدد است تا به مخاطب خود بگوید که اگر تمام دنیا در

مقابل تو ایستادند که حقی را از تو ضایع گردانند؛ در برابر آن‌ها پایدار باش. معنایی که با آوردن لفظ صریح «دنیا» در بیت دوم، بی‌پرده بیان می‌شود.

در ادامه، محمود بار دیگر بر این نکته تأکید می‌کند که تنها راه نجات از ظلم و ستم، جنگیدن است و هر که از اسارت گله‌مند و ناخرسند است؛ باید شمشیر به دست گیرد و به میدان مبارزه درآید:

مَـــن دَجَـــا بِـــالظُّلمِ لَیلُـــه فَلینُـــرهُ بِالحِـــرَاب
مَـــن شَـــکَا قَیـــداً فَحَلُّـــه عِنـــدَ أطـــرَافِ العضَـــاب

(همان: ۵۲)

ترجمه: هر که شبش با ظلم تیره و تار است، باید که با جنگ و نبرد آن را نورانی سازد / هر که از بند و اسارت شکایت دارد؛ باید که آن را با تیزی و برندگی (شمشیر و سرنیزه‌ها) بگشاید.

در این بند، شاعر، دل‌گرفته از رخوت و خواب‌زدگی اجتماع، در پیِ یافتن راهی است که بیداری و آگاهی را به جامعه بازگرداند. گویی صدای شاعر در این قطعه، صدای سوژهٔ تک‌افتاده و عرف‌ستیزی است که تاریکی بیداد و ستم را برنمی‌تابد و نمی‌تواند در برابر این انبوه هول و خفقان چشم فرو بندد. از این‌رو، قید و بند اسارت را از پاهای خود می‌افکند و تاریکی‌های جانسوز اطرافش را با شمشیر نبرد به روشنایی‌ای دل‌افروز تبدیل می‌کند.

ب-۳) توصیف شهادت و رشادت رزمندگان

یکی از والاترین و زیباترین مفاهیم مورد توجه در شعر مقاومت، شهادت‌طلبی و توصیف رشادت و دلیرمردی‌های رزمندگان است. شاعر پایداری، مبارزان راه آزادی و رزمندگانی را که در میدان نبرد جان باخته‌اند؛ نماد عظمت و افتخار می‌داند و شهیدان راه حق را الهام‌بخش قصاید خود معرفی می‌کند و هیچ معنا و مفهومی را بالاتر از آنچه شهید در بر دارد، نمی‌بیند و شعر خود را در برابر عظمت و خلق و خوی پاک شهید بسیار کم و ناچیز می‌پندارد:

أ إذَا أنشَـــدتُ یوفیـــکَ نَشـــیدی حَقَّـــک الوَاجِـــبَ یـــا خَیـــرَ شَهیـــدِ
أی لَفـــظٍ یسِـــعُ المَعنَـــی الَّـــذی مِنـــکَ أستَوحِیهِ یـــا وَحـــیَ قَصـــیدی

لا یحـــیطُ الشِّـــعرُ فیمَـــا فِیـــکَ مِـــن خُلُـــقٍ زاکٍ وَمِـــن عَـــزمٍ شَدیـــدِ
(همان:۳۹)

ترجمه: ای بهترین شهید! اگر من در وصف تو شعر بسرایم؛ آیا این شعر من حق تو را ادا خواهد کرد؟! / ای الهام‌بخش قصیده من! چه لفظی می‌تواند معنایی را که من از تو الهام گرفتم در برداشته باشد؟! / این شعر، یارای احاطه بر خلق و خوی پاک و عزم شدیدی که در توست ندارد.

در این بند، شاعر به یاری استفهام انکاری (پرسشی که برای تأیید نشدن آمده)، ضمن توصیف رفعت مقام شهیدان، دم زدن از چنین جایگاهی را ورای طاقت شعر و شاعری می‌بیند، هرچند تمام واژگان عالم به استمداد طلبیده شوند. مفهومی که در بیت آخر، در هیأت تقریری دالّ بر ناتوانی و عجز شاعر از وصف محامد شهید، به سوی مخاطب پرتاب می‌شود.

محمود، مقام شهادت را بسیار والا می‌داند، به گونه‌ای که گویی تمام جوانمردی‌ها در وجود شهید به کمال رسیده است و شاعر به این دین و مجد غبطه می‌خورد:

کَملَـــت فِیـــکَ المـــرُوءاتُ فَلَـــم تَبـــقَ مِنهَـــا زائِـــداً لِلمُســـتَزیدِ
حَســـرَتا للـــدّینِ وَالمجـــدِ الـــذی قَـــد أُصـــیبَا فِیـــکَ بـــالرُّکنِ الوَطیـــدِ
(همان:۳۹)

ترجمه: جوانمردی‌ها در (وجود) تو، کامل شده است. پس، از آن (جوانمردی‌ها)، (چیزی) اضافه نمانده است/ دریغا، بر دین و بزرگواری‌ای که در وجود تو، یک اساس محکم شده‌اند.

این بند از شعر، به بیان احساس ستایش شاعر نسبت به شهید به‌عنوان قهرمان حماسی اختصاص دارد. شاعر از رهگذر شگرد هنری اطناب، جملهٔ «کملت فیک المروءات» را با جملهٔ «فلم تبق منها زائداً للمستزید» مورد تأکید قرار می‌دهد تا روند تثبیت معنا در روح و روان مخاطب، کامل‌تر صورت می‌پذیرد.

از جمله شعرهایی که محمود در بیان فخر شهادت و در رثای فرماندهٔ منطقه نابلس، شهید عبدالرحیم حاج محمد ملقب به «أبوکمال»، در جنگ فلسطین سروده، شعر زیر است. وی ایشان را در رشادت و شجاعت، بی‌همتا می‌بیند و ادعا می‌کند که بعد از شهادت وی،

میدان‌های نبرد از شیرمردان تهی شده است و دیگر کسی را یارای جنگیدن نیست:

أیهَـــا القَائِـــــدُ لِـــــمَ خَلفتنَـــــا وَلِـــمَ وَلَّیـــتَ تَصریـــفَ الجُنـــوُدِ
أقفَـــرَ المیـــدَانُ مِـــن فَرســـانِهِ وَخَلَـــا مِـــن أهلِـــه غَـــابُ الأُسُـــودِ

(همان: ٤٠)

ترجمه: ای فرمانده! چرا ما را رها کردی و ادارهٔ امور مربوط به سپاه را بر عهده نگرفتی / (بعد از تو) میدان جنگ از سوارکاران و شیرمردان بیشه جنگ تهی شده است.

در ادامه، بار دیگر شاعر به مرگ آزادمردان اشاره می‌کند که هرگز به مرگ طبیعی نمی‌میرند، بلکه مرگ پهلوانان پیوسته در میدان جنگ و کارزار است:

أیهَـــا القَائِـــدُ هَـــذی مَیتَـــةُ طَالَمَـــا رَجَّیتَهَـــا مُنـــذُ بَعیـــد
مَصـــرَعُ الأبطَـــالِ مَـــا بَـــینَ الحَدیـــدِ فـــی المیـــادینَ وَرُفَّـــاتِ البَنُـــود

(همان: ٤٠)

ترجمه: ای فرمانده! این همان مرگی است که از مدت‌ها قبل در آرزویش بودی / مرگ پهلوانان در میان میدان‌های نبرد و در میانه‌های سپاهیان و زیر پرچم‌های جنگ است.

ممتاز کردن «فرماندهٔ» مورد نظر در این مرثیه با کمک توصیف او به این‌که نمی‌توان برای ایشان جانشینی انتخاب نمود؛ به‌منظور پی نهادن یک بنای اسطوره‌ای بر گرد شخصیت والای ایشان، صورت پذیرفته است. از طرف دیگر، افزودن صفت ممتاز دیگری به وی در بیت دوم و وصف او به این‌که پس از وی صحنه‌های کارزار از سوارکاران بی‌بدیل و شیرمردان، تهی گشته است؛ علاوه بر شاخص نمودن شخصیت فرمانده «أبوکمال»، در تقویت محور اسطوره‌سازی در تصویر شجاعت‌ها و رشادت‌های ایشان نیز قابل تأمّل است.

شاعر بر معنای ابیات گذشته تأکید می‌کند و مرگ فرمانده را با شرافت می‌داند و این نکته را یادآوری می‌کند که شخص آزاده، هرگز ننگ و عار را برنمی‌تابد و مرگ در نظر وی از زیستن با ننگ و عار بهتر و برتر است:

مُـــتَّ فـــی الحَـــربِ شَـــریفاً لَـــم تَطِـــق رَبَقَـــةَ الأســـــرِ وَلا ذُلَّ البَعیـــــد
هکَـــذَا العَـــارُ مریـــــرٌ وَردُهُ وَالـــرَّدَی لِلحُـــرِّ مَعسُـــولُ الـــوُرُود

(همان: ٤٠)

ترجمه: در جنگ، با شرافت جان دادی، و اسارت و خواری بردگی را برنتافتی / این چنین است. ورود به (آبشخور) ننگ و عار، تلخ است و مرگ برای شخص آزاده، شیرین و گوار است.

ب-۴) توصیف خفقان حاکم بر جامعه

محمود در قالبی نمادین به توصیف جامعه ظلمت‌زده می‌پردازد و جنایات مستکبران و استعمارگران را به تصویر می‌کشد؛ او آنان را حیواناتی وحشی می‌داند که از انسانیت به دور هستند و با پنجه‌های خود مردم بی‌گناه و مظلوم را می‌درند و هر که در بین این وحوش زندگی کند؛ باید که طبع خشن و جنگ‌جویی داشته باشد:

إن لَـــم تَكُـــن ذِئبـــاً تُخـــافُ فرتَـــــكَ أظفَـــــارُ الـــــذِئَاب
مَـــن عَـــاشَ مَـــا بَـــينَ الوُحُـــوشِ يكُـــــن لَـــــهُ ظُفـــــرٌ وَنَـــــاب

(همان: ٣٤)

ترجمه: اگر گرگ نباشی که از تو بترسند، یقین بدان که پنجه‌های گرگ‌ها تو را می‌درد / هر که در بین درندگان زندگی می‌کند؛ باید که چنگ و دندان داشته باشد.

از نظر شاعر، متناسب با شرایط موجود در جامعه، قانون جنگل: «بخور تا خورده نشوی» باید حاکم باشد. «وحوش» مترادف با وحشی‌گری است و نماد عاملان کشتار مردم، استعمارگران و غارت‌گران سرزمین شاعر است. ساخت تصویر نمادین در این دو بیت به‌گونه‌ای است که به طور کامل، بر نابه‌سامانی اوضاع دلالت دارد و بازتاب یأس فروخورده و امید به‌پایان‌رسیدهٔ شاعر، از وجود انسانیت در جامعه‌ایست که یاغیان استعمارگران در آن به تاخت و تاز مشغول هستند. انتخاب واژگان «ذئب: گرگ»، «أظفار الذئاب: پنجه‌های گرگ‌ها»، «الوحوش: درندگان»، «ظفر: چنگال» و «ناب: دندان» یکسره در خدمت توصیف این یأس سیاه و عمیق است. به بیان دیگر، این قطعه از شعر، تمثیلی از فضای سیاه و اندوهبار استبداد صهیونیستی است که نمادهای به کار رفته در آن، معانی ضمنی آن را به سمت تفسیرها و تأویل‌های سیاسی – اجتماعی سوق می‌دهند. از این‌رو، در محور جایگزینی برای نمادهای «الذئب» و «الوحوش» می‌توان جانشین‌های انسانی مانند «انسان‌های ظالم» و «صهیونیست‌ها» در نظر گرفت.

نمادگرایی، برجسته‌ترین مصداق تأثر از فضای استبداد است. شاعر در تعبیری دیگر از اوضاع نابه‌سامان جامعه، از رهگذر نمادپردازی، هموطنانش را سوار بر یک کشتی می‌بیند که در حال غرق شدن است و در خواب گران به سر می‌برند. ناخدای کشتی، اوهام و خیالات است و این مردم، سر از خواب خویش بر نخواهند داشت؛ تا کشتی غرق شود و جز تخته‌پاره‌های شکسته، چیزی بر جای نماند:

مَـرَّت بِنَـا الأَيـامُ لَـم نَسـلُک بهَـا جَـدَدَ الصَّـوَاب وَمَـرَّتِ الأَعـوَامُ
والـزَّورَقُ التَّوهَـانُ سَـارَ مُحَيـرا فَـوقَ الخِضَّـمِ دَليلُـه الأَوهَـامُ
وَالرَّاكِبُـوهُ أَسـلَمُوهُ لِقَـادَةٍ لَـم يعلَمُـوا عِلـمَ السَّـدَادِ...وَنَامُوا
وَأَرَاهُـمُ لَـن يسـتَفيقُوا ضِـلَّةً إِلَّـا وَزَورَقُهُـم لَقـى وَحُطَـامُ
وَتَخَاصَـمَ القُـوّادُ بَـينَ مَشـرِقٍ وَمغـربٍ وتَقَطَّعَـت أَرحَـامُ

(همان: ۳۶)

ترجمه: روزگاری بر ما گذشت که به مانند آن را به خود ندیده بودیم و سال‌ها سپری شد / قایق بی‌رمق و خسته که ناخدایش اوهام و خیالات است؛ بر پهنای دریا سرگردان شد / مسافران این قایق، هدایتش را به دست ناخدایی سپرده‌اند که علم یقینی بدان ندارند ... و خود در خواب سنگین فرو رفته‌اند / آن‌ها را می‌بینم که سر از خواب غفلت بر نمی‌دارند؛ مگر آن هنگام که قایقشان، تخته‌پاره‌هایی شکسته شود / فرماندهان میان مشرق و مغرب سرزمین در جنگ و نزاع هستند و ارتباطات و دوستی‌ها گسسته است.

«شب» از واژه‌های سمبلیک در میان شاعران عرصهٔ پایداری است که نقش مهمی در تصویرسازی‌های شاعرانه دارد. شب در شعر محمود، نماد اوضاع خفقان‌آور و آگاهی‌ستیز می‌شود. گاه دیو شب آن‌چنان زمانهٔ محمود و به دنبال آن، اشعار او را تسخیر نموده که دیگر تصاویر شعری شاعر، در حاشیهٔ تصویر شب، جایگاه واقعی خود را نمایان می‌سازد. مفاهیم ظلم، خفقان و حتی امیدواری و آمال شاعر نیز همسو با مفهوم محوری شب، ایفای نقش می‌نمایند:

ذاکَ أَنّ الظَّلُـومَ يكـرِهُ فَجـرَ الحَـ ـقَ كَـيلا يـزُولَ لَيـلَ الفُجُـورِ

(همان: ٤١)

ترجمه: شخص ظالم از طلوع سپیدهٔ پیروزی بیزار است که مبادا شب ظلم و ستم به

پایان برسد.

شاعر زمانهٔ خود را غرق در شبی تاریک می‌بیند که سیاهی ظلم نیز بر آن سایه افکنده است؛ شبی دیجور و هولناک، که علاوه بر ترسیم فضای رعب‌انگیز و وهم‌افزا در ذهن و خیال مخاطب، عمقِ سکوت، سکون، بیداد، اختناق و استبداد موجود و حاکم بر فضا را نیز ناخواسته بر او دیکته می‌کند. واژگان «الظلوم»، «یکره» و «کیلا یزول» نشانه‌هایی هستند که بر اوضاع بستهٔ اجتماعی و ابعاد سیاسی شعر تأکید دارند.

شاعر در جای دیگر در توصیف شرایط عمومی جامعه از شب استفاده می‌کند و این حقیقت نشان‌دهنده آن است که عنصر شب با سیاهی و تاریکی خود، زمینهٔ ذهنی شاعر را اشغال کرده است:

لَمَّـــا اکفَهَـــرَّت أوجَـــهُ اللیـــالی وَسَـــادَ فـــی النَّـــاسِ عمَـــی الضّـــلالِ
وَحَکَـــمَ القَیصَـــرُ فـــی البَرایـــا حُکومَـــةً لَیسَـــت عَلَـــی مِثـــالِ

(همان: ۱۲۲)

ترجمه: چون چهرهٔ شب تیره و تار گشت و غفلت و گمراهی بر مردم حاکم شد / و قیصر در میان مردم حکمرانی می‌کند، حکومتی که ایده‌آل نیست.

در این بند، شاعر از بیداد سیاسی و اجتماعی و خفقان فکری و فرهنگی حاکم بر جامعهٔ خویش به شبی هولناک تعبیر می‌کند تا از این رهگذر، ضمن بخشیدن معنا و شخصیتی جدید به شب، آن را نماد اختناق جامعهٔ بیدادگر زمانهٔ خویش قرار دهد. از این‌رو، شب در شعر محمود، نماد ظلم، تیرگی، خفقان و خلأ آزادی روزگار شاعر است که خود نشانه‌ای است، دال بر تداوم بی‌زوال شبی که همواره بر محیط حاکم است، تا حضور قاطع و بی‌تخفیف شبی این‌گونه تاریک، فضای تلخ و غمباری را برای خواننده تداعی نماید.

باری، سمبل شب، نماد حاکمیت و ابرام استبداد و ظلم و ستم پایان‌ناپذیر آن بر جامعهٔ شاعر است:

لَیلَـــةٌ هَبَّـــت بهـــا ریـــحُ الخُزامَـــی فَســـرت رَاحـــاً بـــأروَاح النَّـــدامَی
نَقَلَـــت بُشـــرَی بفَجـــرٍ طَالَمـــا قَـــد تَمَنَّتـــه الـــدَّیاجیرُ القُـــدَامَی
حُلـــمٌ لاَبَـــت عَلیـــه أنفُـــسٌ مُلِئَـــت جَهـــلاً وَظُلـــماً

كَـــم تَمنّـــاهُ الحَيـــاری فـــی الـــدُّجی وَتَمَنّـــــاهُ ضِعَـــــــافٌ وَيتـــــامَی

(همان:۱۲۰)

ترجمه: شبی که رایحه اسطوخودوس بر آن وزیدن گرفت (در معنای کنایی: بخت با او یار شد) و جامی از جام‌های شراب ندیمان گردید / مژدهٔ طلوع سپیده‌ای را داد که چه بسا تاریکی‌های کهن در تمنای آن بودند / آرزویی که جانانی در طلبش بودند که با ظلم و جهل و تاریکی خو گرفته بودند / چه بسیار افراد پریشان‌خاطر و درمانده در تاریکی و ضعیفان و یتیمانی که در تمنایش بودند.

طلوع سپیده پس از ظلمت قیرین شبانگاهی این‌چنین تاریک، خود نشان‌گر این مطلب است که در شعر و تفکر محمود، شب تیره هرچه هست؛ آخر از تنگه‌های سحرگه گذر می‌کند. این‌چنین، پیکار و ستیز محمود با این شب دهشتناک طولانی ادامه می‌یابد. شاعر بارها از آن شبِ قیرینِ لنگان‌گذر، آن حاکمیتِ بیداد، خفقان، جور، هول و استبداد، پاشنهٔ آشیل می‌سازد و تیرهای امید، آرزو و خواسته‌هایش را در قالب نارضایتی‌ها و فریادهای اعتراض به سوی آن روانه می‌کند، تا در واپسین نبرد، با خنجر سپیدهٔ صبح، آن‌همه سیاهی و تاریکی فرو می‌میرد و خسرو خاور از پیِ آن علم بر کوهساران می‌زند؛ تا درخشش پیروزی روشنی بر تاریکی، بسان فروزش صبحی دل‌انگیز همه‌جا را روشن سازد.

ب-۵) آزادی‌خواهی و صلح‌طلبی

روحیهٔ آزادی‌خواهی و صلح‌طلبی، یکی از گسترده‌ترین مفاهیمی است که ذهن شاعر پایداری را به خود مشغول کرده است. عبدالرحیم محمود نیز بانگ آزادی‌خواهی و فریاد صلح‌جویی خویش را بلند سر می‌دهد و قوم خود را میراث‌دار امت پیامبر(ص) می‌داند که از جانب خداوند متعال، رسالت یافته‌اند تا پیام آزادی سردهند:

قَـــومُ طَـــه بَـــينَ الخَلائِـــق قَـــومٌ قَـــد أعـــدُّوا لِكُـــلِّ أمـــرٍ خَطيـــرِ

قَـــومُ حُريـــةٍ أعَـــدَّهُم أللـــــ ـــهُ لِيتلُـــــو رِسَـــــالَةَ التَّحريـــــرِ

(همان:٤١)

ترجمه: قوم پیامبر، قومی هستند که برای هر کار مهم و خطیری آماده گردیده‌اند / قوم آزاده‌ای که خداوند آن‌ها را آماده ساخته است تا پیام آزادی را تلاوت کنند.

تکرار سه‌گانهٔ واژهٔ «قوم»، علاوه بر بیان عظمت و بزرگی آن‌ها، روحیهٔ آزاده‌خواهی آنان را نیز تأکید و تقویت می‌نماید. چنین تکراری، علاوه بر شکل بخشیدن به موسیقی مطلوبی به شعر، فضایی جدید از معانی مقابل مخاطب را در ذهن و خیال او ترسیم می‌نماید و از این رهگذر، موجب تشویق و تحریک او به پیگیری روند تداوم معنا می‌گردد.

شاعر تلاش خود در جهت بیدار ساختن امت خویش و دعوت به مبارزه علیه ظلم را تنها احقاق حقوق پایمال‌شده و دفاع از آزادی می‌داند؛ نه ریختن خون‌ها و ستاندن جان‌ها:

نَحـــنُ لَـــم نَحمـــلِ السُّـــيُوفَ لِهَـــدر بَـــل لإحقـــاقِ ضَـــائعٍ مَهـــدُورِ
نَحـــنُ لَـــم نَحمـــلِ المشَـــاعِلِ لِلحَـــر قِ وَلكِـــن لِلهُـــدى وَالتَّنويـــرِ

(همان:۴۲)

ترجمه: ما شمشیرها را برای هدر دادن (خون‌ها) حمل نکرده‌ایم، بلکه در پی احقاق حقوق پایمال‌شده هستیم / ما مشعل‌ها را برای آتش زدن بر دوش نکشیده‌ایم، بلکه قصدمان هدایت و روشنگری است.

در این دو بیت، شاعر با صراحت بیان، هدف از پایداری مردمانش را احقاق حقوق پایمال‌شده‌شان برمی‌شمارد که در مسیر جاودانه‌سازی یک حماسه، شکل گرفته است. به کارگیری شگرد تکرار در جملهٔ «نحن لم نحمل: ما حمل نکرده‌ایم»، علاوه بر تقویت موسیقی زبان، در محور عمودی، بر معنای مورد نظر شاعر: «ایثار آگاهانه» نیز ایجاد تأکید می‌کند. شاعر در بیت اوّل، ابتدا «حمل کردن» را برای «شمشیرها» برمی‌گزیند تا پایداری و صلح‌جویی مردمانش را در مسیر حق در لحنی فاخر و حماسی به تصویر کشد، سپس با انتخاب این فعل برای «مشعل‌ها»، خوی آزادگی و هدایت محوری هم‌وطنانش را برای مخاطب خود ترسیم می‌نماید.

محمود در یکی از سروده‌های حماسی خود، که واژگان و حتی طنین موسیقی آن روح مقاومت و شهادت را برمی‌انگیزد، از امت مؤمن و انقلابی خود می‌خواهد که بخاطر جور و ستم حاکمان ظلم‌پیشه ناامید نشوند و به مبارزه و استقامت خود ادامه دهند:

أُمَّتَـــي إن تَجـــر عَلَيـــكِ الزَّعَامَـــا تُ فَـــلا تَيأسَـــي ذَريهَـــا وَسِـــيري
كُنـــتِ خَيـــرَ الوُجُـــودِ قَـــد شَـــهَدَ اللـــ ـهُ وَأَحـــرَى الأَنَـــامَ فـــي أن تَصـــيري
القَـــديمُ الجَميـــلُ ريـــشُ جَنَاحَيـــك فَرّقـــي فـــي العَالَميـــن وَطِيـــري

أُمَّتـــی رَتِّلـــی السَّـــلامَ عَلَـــی الأَر ضِ وَغَنّـــی أُنشُـــودَةَ التَّحریـــرِ
(همان:٤٤)

ترجمه: امت من، اگر رهبران به شما ظلم کردند، ناامید نشوید و آن‌ها را وانهید و به راه خود ادامه دهید / یقیناً خداوند شهادت داده است که شما بهترین بندگان و آزاده‌ترین مردمان هستید / بال‌های (قدیمی و زیبای) خود را در جهان بگشا و پرواز کن (بسان روزگاران قدیم نیکو بال بگشا و پرواز کن) / امت من! آهنگ صلح بر زمین بخوان و سرود آزادی را زمزمه کن.

لحن عاطفی کلام با تکرار واژهٔ «أمتی» در ابتدای بیت اوّل و چهارم، که نوعی معنای استعطاف را به همراه دارد، در نمایش «آزادگی ملّت شاعر» و تقویت فضای پرامید حاکم بر شعر، به شکلی موفق به کار گرفته شده است. این نمایش عظمت «آزادگی»، با آوردن دو ترکیب «خیر الوجود: برترین آفریدگان» و «أحری الأنام: آزاده‌ترین مردمان» گسترده‌تر شده؛ به اوج زیبایی هنری خویش می‌رسد. علاوه بر این، تصویرسازی قدرتمند شاعر در بیت سوم، در تشبیه امت خود به پرنده‌ای تیزبال که بال‌های قدیمی و شکوهمند خود را بر فراز جهان گسترانیده، هیبتی دوچندان بر جنبهٔ ازلیت و ابدیت «آزادگی» آنان بخشیده است.

نتیجه

بررسی بن‌مایه‌های ادبیات پایداری در اشعار عبدالرحیم محمود، مبیّن حقایقی چند است:

۱. عبدالرحیم محمود، یکی از مهم‌ترین شاعرانی است که با صراحت بیان و کلام حماسی، ساده و صمیمی خود، طرحی نو در ادبیات مقاومت فلسطین درافکنده است.

۲. از مهم‌ترین تکنیک‌های زیباشناختی و بیانی که شاعر در راستای ترسیم ایماژهای بدیع برای تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب از آن‌ها سود جسته است، می‌توان به تشبیه، کنایه، استعاره، اسلوب استثنا و شگرد هنری استفهام انکاری اشاره نمود. استفاده از افعال نهی با دلالت ضمنی تمنا و استرحام، انتخاب بجای افعال ماضی با دلالت قطعیت، کارکرد قابل توجهی در جلب اهتمام و توجه مخاطب ایفا می‌کند. استفادهٔ فراوان از نمادپردازی، به‌عنوان

برجسته‌ترین مصداق تأثر از فضای استبداد و هم‌چنین بکارگیری بجا از اسلوب تکرار، علاوه بر شکل بخشیدن به موسیقی مطلوب شعر، فضایی جدید از معانی را در ذهن و خیال مخاطب ترسیم می‌نماید و از این رهگذر، موجب تشویق و تحریک او به پیگیری روند تداوم معنا در اشعار عبدالرحیم محمود گردیده است.

۳. هرچند، گاهی شاعر برای اثرگذاری بیشتر بر مخاطبش، کلام خود را با استفاده از نمادهایی چون «شب»، «گرگ»، «وحوش» و ... مطرح می‌کند؛ امّا این سمبل‌گرایی، به هیچ روی، تأثیری بر شفافیت و قاطعیت بیان شاعر بر جای نمی‌گذارد و او بی‌پرده، ایدئولوژی استعمارستیزانهٔ خویش را پی می‌افکند.

۴. ادبیات مقاومت محمود، روحیهٔ استقامت، پایداری و جهاد را به مخاطب شعرهایش تزریق می‌کند و نهال امیدواری را در گلستان ذهن و روان او می‌کارد. مؤلفه‌های پایداری در اشعار وی صرفاً ارائهٔ مفاهیمی کلیشه‌ای نیست، بلکه شاعر به عقایدش، جامهٔ عمل پوشانده و خود به بالاترین مقام، یعنی شهادت نائل شده است.

۵. او به ترویج مهم‌ترین مؤلفه‌های پایداری، از جمله: استعمارستیزی، تلاش در جهت بیداری، توصیف شهادت و رشادت رزمندگان، توصیف خفقان حاکم بر جامعه، آزادی‌خواهی و صلح‌طلبی می‌پردازد. از دیدگاه محمود، اساسی‌ترین رمز در پیروزی هر مقاومتی، رعایت اتحاد و یکپارچگی آحاد مردم است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. جنتی‌فرد، محمد و معصومی، محمدحسن. (۱۴۲۵ق). **تاریخ الأدب العربی الحدیث**. چ ۱. قم: ندای سروش.

۲. الحسین، قصی. (۱۹۷۲م). **الموت و الحیاة فی شعر المقاومة**. چ ۱. دار الرائد العربی.

۳.شکری، غالی. (۱۹۷۹). **أدب المقاومه**، بیروت: دار الآفاق الجدیده.

۴. شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۰). **شعر معاصر عرب**. چ۲. تهران: سخن.

۵. کنفانی، غسان (۱۳۶۲). **ادبیات مقاوت در فلسطین اشغال شده**، ترجمهٔ موسی اسوار، تهران: صدا و سیما.

۶. محمّدحسن شراب، محمّد. (۲۰۰۰). **مُعجم بلدان فلسطین**. ط ۲. الأردن: الأهلیة للنشر والتوزیع.

۷. محمود، عبدالرحیم. (۱۹۸۸). **الأعمال الکامله للشاعر الشهید عبدالرحیم محمود**، تحقیق و تقدیم عزالدین المناصره. الطبعه الأولی. دمشق: دار الجلیل.

۸. نجفی، ابوالحسن. (۱۳۵۶). **وظیفهٔ ادبیات**. تهران: کتاب زمان.

ب) مقاله

۹. محسنی‌نیا، ناصر. "**مبانی ادبیات مقاومت معاصر ایران و عرب**". در نشریهٔ ادبیات پایداری. شمارهٔ اوّل (پاییز)، صص ۱۵۸– ۱۴۳.

ج) پایان نامه‌ها

۱۰. جمیل عابد، حنان. (۲۰۱۱). "**الصیغ الصرفیةُ ودِلالاتُها فی دیوان عبدالرحیم محمود**". متطلب تکمیلی لنیل درجه الماجستیر فی العلوم اللغویه، به راهنمایی، جامعه الأزهر، غزه.

۱۱. خسروی فارسانی، زهرا. (۱۳۹۰). "**الوطنیات فی دیوانی عبدالرحیم محمود و عبدالکریم الکرمی**". پایان نامهٔ ارشد به راهنمایی حمید احمدیان، دانشگاه اصفهان.

۱۲. فصاحت، معصومه. (۱۳۹۳). "**بررسی حوزه‌های معنایی در دیوان عبدالرحیم محمود**". پایان نامهٔ ارشد به راهنمایی محمود میرزایی الحسینی، دانشگاه لرستان.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۹) پاییز ۱۳۹۶، صص ۱۷۰ – ۱۵۷

نقد تصحیح غزلیات ابن یمین فریومدی

اکرم هراتیان[۱]

چکیده

ابن یمین فریومدی از شاعران معروف تاریخ ادبیات فارسی در نیمهٔ دوم قرن هفتم و نیمهٔ اول قرن هشتم هجری است. آنچه امروز از شعر او در اختیار ماست؛ مجموعه‌ای چندهزار بیتی در قالب‌های مختلف شعری که بخش مهمی از آن غزلیات است. از چندین دهه پیش که حسینعلی باستانی‌راد دیوان ابن یمین را تصحیح و منتشر کرد، تنها مرجع محققان برای شعر ابن یمین، همین دیوان مصحَّح وی بوده است که پس از مقابلهٔ این تصحیح با دیگر نسخه‌های خطی به دست آمده، تعداد زیادی ابیات از اغلاط پیراسته و چندصد بیت دیگر؛ به‌ویژه در غزلیات به متن افزوده خواهد شد. در این مقاله بخش غزلیات دیوان ابن یمین را با نسخه‌هایی که مورد مراجعهٔ مصحّح پیشین نبوده است، مقابله کرده‌ایم و ضبط یا ضبط‌های جدید را با توجه به قرینه‌هایی که در آن، بیت یا غزل یا احتمالاً در اشعار ابن یمین یافت می‌شود، سنجیده‌ایم.

کلیدواژه‌ها: قرن هشتم، دیوان اشعار، تصحیح، ابن یمین فریومدی، غزلیات.

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد خوراسگان، دانشگاه آزاد اسلامی، خوراسگان، ایران.
تاریخ وصول: ۹۶/۰۴/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۷/۲۶

مقدمه

ابن یمین فریومدی از شاعران معروف نیمهٔ دوم قرن هفتم و نیمهٔ اول قرن هشتم هجری است. نام و لقب و شهرت ابن یمین آن‌گونه که خود، در مقدمه منثوری که بر دیوان اشعارش نوشته است: «محمود بن یمین المستوفی الفریومدی» است *(ابن یمین، ۱۳۶۳: مقدمه: ۱)* و در تذکره‌ها به صورت محمود و امیرمحمود *(دولتشاه، ۱۳۸۲: ۲۷۳، ۲۷۵؛ آذر بیگدلی، ۱۳۳۶: بخش نخست، ۳۷)*، امیر فخرالدین محمود بن امیر یمین‌الدین مستوفی *(خوافی، ۱۳۸۶: ۲/ ۹٦٤-۹٦٥)*، امیر محمود بن یمین‌الدین *(امین‌احمد رازی، ۱۳۸۹: ۲/ ۸۱۱؛ هدایت، ۱۳۳۹: ۱/٤)*، قطب‌الدین امیر محمود المشهور به ابن یمین *(اوحدی بلیانی، ۱۳۸۷: ۳۸۹/۱)* ثبت شده است. تخلّص وی آن‌گونه که در اشعارش به وفور تکرار شده است، «ابن یمین» است.

تذکره‌نویسان تعداد ابیات دیوان ابن یمین را متفاوت ثبت کرده‌اند. برای نمونه صاحب عرفات العاشقین، کلّیات او را قریب به بیست‌هزار بیت *(اوحدی بلیانی. ج۱، ۱۳۸۷: ۳۸۹)* و مجمع الفصحا، دوهزار بیت *(هدایت، ج٤. ۱۳۳۹: ۱)* دانسته است. به نظر می‌رسد، مفقود شدن دیوان ابن یمین، در جنگ زاوه[۱] تا حدّی اشعار او را از دسترس تذکره‌نویسان دور کرده است *(واله داغستانی. ج۱، ۱۳۹۱: ٦۸)* و این اختلاف زیاد در شمارهٔ ابیات دیوان او، از همین جا ناشی شده است.

تا کنون مجموعه‌هایی از دیوان ابن یمین منتشر شده است: «نخستین بار که اشعار ابن یمین را انتشار داده‌اند، در سال ۱۸۵۲ میلادی خاورشناس نامی اطریشی، شِلختا وِسْهِرد، ۱۶۴ قطعه او را با ترجمهٔ آلمانی در وینه بدین عنوان Schlehta–Wesehrd, IBN Yamins Bruchtsucke, Vienna, 1852 انتشار داده است. سپس مجموعه‌ای از مقطّعات او، در ۲۱۶ صحیفه کوچک پنج صفحه‌ای در ۱۸۶۵ میلادی در کلکته به چاپ سربی بدین عنوان: "کتاب قطعات ابن یمین من تصنیفات ابن یمین فریومدی رح، باعانت جماعه اشاعه علوم، در مطبعه مظهر العجایب واقع محله تالتلا من محلات شهر کلکته حلیه طبع پوشید، سنه ۱۸۶۵ع» *(ابن یمین، ۱۳۱۸: مقدمه، ص ب- پ؛ همچنین رک: عارف نوشاهی. ج۳، ۱۳۹۱: ۱۵۸۰)*. منتخبی دیگر از اشعار ابن یمین با عنوان "دیوان قطعات و رباعیات ابن یمین" در سال ۱۹۶۲ میلادی در کراچی در دانشگاه گورنمنت بنون، در ۲۸۴ صفحه و

چاپی دیگر بدون تاریخ در بهوپال در مطبعه دارالاقبال در ۱۴۴صفحه به چاپ رسیده است *(عارف نوشاهی. ج ۳، ۱۳۹۱: ۱۵۸)*. در سال ۱۳۱۸ سعید نفیسی مجموعه‌ای از مقطّعات و مثنویات و رباعیات ابن یمین را با مقابلهٔ سه نسخهٔ قدیم و جدید و یک نسخهٔ کامل، متعلّق به مجلس شورا منتشر کرد *(ابن یمین، ۱۳۱۸: پ)*.

آخرین چاپی که از دیوان ابن یمین منتشر شده است، در سال ۱۳۴۴ش به تصحیحِ حسینعلی باستانی‌راد از انتشارات کتابخانه سنایی است. این دیوان در مجموع، مشتمل بر ۱۴۰۷۴ بیت شعر، مشتمل برقصیده (۳۹۷۸ بیت)، غزل (۲۵۲۳ بیت)، قطعه (۴۷۰۲ بیت) رباعی (۱۳۴۲ بیت)، مثنوی (۸۲۴ بیت) و ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مخمّس، ملمّع، قطعات عربی، چیستان و مسمّط (در مجموع ۷۰۵ بیت) است.

بحث و بررسی

با آن‌که پنجاه‌ودو سال از آخرین تصحیح و چاپ دیوان ابن یمین به اهتمام حسینعلی باستانی‌راد می‌گذرد، این تصحیح تنها مرجعِ موثّقِ اشعار او محسوب می‌شود و تحقیقاتی که با تکیه بر آن صورت گرفته نیز اندک است. از طرفی در اغلب این تحقیقات یا به محتوای شعر ابن یمین پرداخته‌اند و یا در حواشی زندگانی شاعر و گاه‌گاهی روزگارش سخن گفته‌اند و آن‌چه مستقیماً به متنِ اشعار او و صورتِ صحیحِ ثبت و ضبط آن مربوط باشد، تقریباً هیچ است.

باستانی‌راد در مقدّمه دیوان ابن یمین، معرّفی مختصری از چهار نسخه که در دسترس داشته، ارائه داده؛ امّا با دلائلی غیرقابل قبول، سه نسخه دیگر (رک: ادامه مطلب) را از دایره تصحیح کنار گذاشته است: «به‌واسطهٔ آن‌که قافیه اشعار مردّف به حروف تهجّی نبود و اشعار نیز درهم و مخلوط بود. به این معنی که قصیده و غزل و قطعه و رباعی مجزّا نبود و برای یافتن یک شعر همهٔ دیوان را می‌بایست، مرور نمود و مضافاً این‌که صفحات شماره نداشت و در صحافی هم اوراق کتاب جابه‌جا شده بود؛ لذا به استفاده‌ای که منظور داشتم، موفّق نگردیدم» *(ابن یمین، ۱۳۱۸: نو)*.

این نسخه که باستانی‌راد از آن سخن گفته است، نسخه‌ای است از کتابخانهٔ مجلس که در میان چهار نسخهٔ کاملِ دیوان ابن یمین، بهترین نسخه است و بدون در نظر گرفتن آن،

تصحیح اشعار ابن یمین، کاری عبث خواهد بود؛ زیرا سه نسخه دیگر، به‌ویژه نسخهٔ اساس باستانی‌راد؛ یعنی نسخهٔ دانشگاه تهران در برخی از ضبط‌ها آنقدر دچار تصحیف و تحریف شده است که رسیدن به صورت صحیح اشعار ممکن نیست. مصحّح در حین تصحیح، ضبط‌هایی را در متن چاپی آورده است که در نسخهٔ اساس نشانی از آن نیست و آن‌ها را در سه نسخهٔ دیگر می‌توان یافت. این نشان می‌دهد که وی در برخی از موارد که بیت را دشوار یا ضبط را فاسد تشخیص داده است، ضبط نسخهٔ اساسِ خود را رها کرده و ضبط‌های دیگر نسخه‌ها را وارد متن چاپی کرده است. برخی از ضبط‌ها نیز هیچ پشتوانه‌ای ندارند و مصحّح بر اساس دریافت خود از معنی شعر، کلماتی را به متن افزوده است. این در حالی است که مصحّح، به غیر از بخش قطعات که با چاپ سعید نفیسی مقابله شده، هیچ نسخه‌بدلی ارائه نداده است. در صورتی که اگر این نسخه‌ها در مدار تصحیح قرار می‌گرفت؛ هم ابیات، صورت بهتر و صحیح‌تری می‌یافت و هم تعداد قابل ملاحظه‌ای بیت که معنی سایر ابیات را کامل می‌کند، به غزلیات افزوده می‌شد.

جدول زیر نشان می‌دهد که مقابلهٔ تصحیح باستانی‌راد با نسخه‌هایی که او به آن‌ها بی‌توجه بوده است، چه تفاوتی در تعداد غزل‌ها و به تناسب آن، در شمارهٔ ابیات ایجاد خواهد کرد:

چاپ باستانی‌راد	۳۲۴ غزل	۲۵۲۳ بیت
تصحیح جدید	۳۹۶ غزل	۳۳۸۱ بیت
تفاوت	۷۲ غزل	۸۵۸ بیت

الف) معرفی نسخه‌ها

بیاض تاج‌الدّین احمد وزیر که به تاریخ ۷۸۲ق در شیراز کتابت شده است، قدیم‌ترین نسخه تاریخ‌داری است که حاوی۲۴ قطعه از ابن یمین است *(بیاض تاج‌الدّین احمد وزیر، ۱۳۵۳: ۲۴۳– ۲۵۶)*. نسخه‌ای دیگر که اصل آن در کتابخانه قونیه نگهداری می‌شود و عکسی از آن به شماره ۳۲۱/۸ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران موجود است، دربردارنده ۳۱۳ قطعه از اوست. این نسخه تاریخ ندارد؛ اما در میان مجموعه‌ای با همان خط قرار گرفته که تاریخ انجام یکی از رساله‌های آن «فی یوم الخمیس فی تاریخ سنه ثمان و اربعین

و ثمانمائه [۸۴۸] است. از مجموعِ چهل نسخه خطیِ شناخته‌شده اشعار ابن یمین *(درایتی، ۱۳۸۹: ۱۴/۵-۱۶)* چهار نسخه، مجموعهٔ کاملی از دیوان شعر اوست و بقیه منتخباتی از اشعارِ او؛ بویژه قطعات است. این چهار نسخه کامل به ترتیب اهمیت عبارتند از:

الف-۱) نسخه کتابخانه مجلس (۱) «اساس»

عکسی از این نسخه به شماره ۱۵۲۳۹ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی محفوظ است. به احتمال زیاد در قرن نهم استنساخ شده و در میان سه نسخه دیگر از دیوانِ ابن یمین، قدیم‌ترین و صحیح‌ترین نسخه‌هاست. ضبط‌های دقیق و صحیحی در این نسخه هست که در سایر نسخه‌ها وجود ندارد و ابیاتی هم افزون بر سایر نسخه‌ها دارد که با وجود آن‌ها، معنای بقیه ابیات در محور عمودی کامل می‌شود. ذبیح‌الله صفا در هنگام معرفیِ ابن یمین، این نسخه را «قابل توجه» دانسته است *(صفا، ۱۳۶۸: ۹۵۷)*.

الف-۲) نسخهٔ دانشگاه تهران/ «ت»

این نسخه، اساسِ چاپ باستانی‌راد بوده است. اشعار ابن یمین در این نسخه در حاشیه غزلیات امیرخسرو دهلوی نوشته شده است. نسخه، مجدول و مذهّب بوده و نشانِ طلاکاری در حاشیهٔ نسخه هنوز نمودار است. کاتب در بسیاری از موارد سهوهایی دارد. این نسخه هرچند تاریخ‌دار است (به تاریخ۹۲۱ به کتابت درویش محمّد) به‌تنهایی ملاک مناسبی برای چاپ اشعار ابن یمین نیست، اگر چه گاهی ضبط‌هایش بر دیگر نسخه‌ها ارجح است. اصل این نسخه به شماره ۷۳۸۸ در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران محفوظ است.

الف-۳) نسخه کتابخانه کاخ گلستان/ «س»

از نسخه‌های قابل اعتنای دیوان ابن یمین است که به شماره دفتر ۳۵۳ در کتابخانه کاخ گلستان محفوظ است، به خط زین‌العابدین ابن جمال‌الدّین کاردگر. تاریخ ندارد و شامل دیباچهٔ منثور، قصاید، مقطّعات، تواریخ، غزلیات و مخمّس است. دارای ۳۸۷ صفحه و هر صفحه ۱۸ سطر در متن و۱۶ نیم‌سطر در حاشیه کتابت دارد *(آتابای. ج۱، ۲۵۳۵: ٤-۷)*.

الف–۴) نسخهٔ کتابخانه مجلس(۲) «ج»

متأخرّترین نسخه کاملِ دیوان ابن یمین است و از روی نسخهٔ کاخ گلستان استنساخ شده و کاتب عیناً نام کاتبِ نسخهٔ کاخ گلستان را در آخر خطبه دیوان آورده است. هیچ جدول و نشانه‌ای ندارد و در حواشی آن حدس‌هایی به خط علامه دهخدا درباره صورتِ صحیحِ برخی از ضبط‌ها نوشته شده است. در بخش غزلیات تفاوت‌هایی با نسخه کاخ گلستان دارد؛ به این صورت که برخی غزلیات در آن آمده است که از ابن یمین نیست. علامه دهخدا مدتی این نسخه را در اختیار داشته است و در مدخل «ابن یمین» در لغت‌نامه، توضیحی جالب توجه درباره آن داده است: «نسخه دیگری که نگارنده با حدس و قیاس تصحیح کرده در کتابخانهٔ مجلس ملّی هست؛ لکن غزلیات با غزل‌های ابن یمین دیگری که مردی صوفی‌مشرب؛ ولی عامی بَحْت بوده ممزوج است و من در حاشیه هر یک غزل‌های اصلی و الحاقی را معلوم کردم» *(دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل ابن یمین)*. این نسخه به شماره ۴۱۶۵ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی محفوظ است.

الف–۵) نسخهٔ کتابخانه مجلس (ل)

این نسخه مجموعه‌ای به نسبت کامل از غزلیات و تعداد قابل توجهی رباعی و یک مخمّس است که در کتابخانه مجلس شورای اسلامی به شماره ۲۳۰۶۸ نگهداری می‌شود. تاریخ ندارد؛ اما حاوی ضبط‌هایی است که گاهی بر همهٔ نسخه‌ها ارجحیت دارد. آنچه به صورت عکسی در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران با شماره‌های ۳۸۸۶ و ۳۸۸۷ موجود است، در اصل، عکسی از همین نسخه است و تفاوتی با آن ندارند.

ب) نقد تصحیح غزلیات

از مقابلهٔ نسخه‌های معرفی‌شده با چاپ باستانی‌راد به موارد فراوانی می‌توان رسید که ضبط‌های نسخه او که همان نسخهٔ «ت» باشد، دقیق نیست و به کمک نسخه‌های دیگر می‌توان به ضبط صحیح رسید. بنابراین نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس را به شماره ۱۵۲۳۹ با توجه به ضبط‌های دقیق آن به‌عنوان اساس، انتخاب کرده‌ایم و نسخه‌های ت و س و ج، را به

ترتیب با نسخهٔ چاپی باستانی‌راد سنجیده‌ایم. در بیشتر موارد، ضبط‌های نسخهٔ اساس با ضبط‌های نسخه‌های س و ج تأیید می‌شود که برآورد ما آن است که نسخه «اساس» و «س» و «ج» به یک دسته از نسخه‌ها مربوط‌اند و به احتمال زیاد، از روی یک «مادرْنسخه» استنساخ شده‌اند و نسخهٔ «ت» که اساس باستانی‌راد در چاپ دیوان ابن یمین بوده است، در ردهٔ دیگری از نسخه‌ها قرار دارد.

کاتب نسخه باستانی‌راد برخی از ابیات غزلیات را حذف کرده است یا از نسخه‌ای استنساخ کرده که خود، فاقد این ابیات بوده است. این مطلب از آنجا اهمیت دارد که محور عمودی برخی از غزلیات در نسخهٔ چاپی انسجام ندارد و معنا و مفهوم دقیقی از بیت‌ها و ارتباط عمودی آن‌ها نمی‌توان به دست آورد. برای نمونه بیت‌هایی که در غزل زیر در داخل قلاب [ ] نهاده شده‌اند، در چاپ باستانی وجود ندارند.

من عاشق و رند و می پرستم　　سرمست صبوحی الستم
[با اهل طرب درست عهدم　　خود توبه ز بهر آن شکستم]
[ای غرّه به هوشیاری خویش　　بگذر ز نصیحتم که مستم]
[تا من در حب جاه در دل　　چون ابن یمین بکلّ نبستم]
از بند جهان نگشتم آزاد　　وز منّت این و آن نرستم
دل از سر نام و ننگ برخاست　　تا من به مراد دل نشستم
بس حیله و بس بهانه جستم　　تا از در تنگ توبه جستم
چون ابن یمین بسا که گویم　　زین‌گونه که رند و می پرستم
کز پای در آمدم ز مستی　　ای دوست بیا بگیر دستم

(ص۲۷۰)

در ادامه به نمونه‌هایی از بیت‌های غزلیات ابن یمین خواهیم پرداخت که پس از مقابلهٔ آن‌ها با نسخه‌های دیگر به ضبط‌های بهتری می‌توان دست یافت:

۱. گرچه در بحر غم او به کنار افتادیم　　لیک شادیم که امید کنارست هنوز

(ص۱۸٤)

تکرار «کنار» سهو کاتب است. این غزل در نسخه س و ج نیست. در نسخه اساس و ل به جای «کنار» در مصراع اول «میان» آمده است. برای شاعر مطلوب است که در میان

دریای غم عشق او (معشوق) باشد و این غم او را شادمان نگه دارد به امید این‌که سرانجام به کنار (آغوش) یار برسد (با ایهام تناسب در کلمه «کنار»).

۲. بیاض غمزه روی و سواد طرّه شب ز روی و موی نمود آن نگار شیرین لب
(ص۱۸۶)

«بیاض غمزه روی» تعبیر غریبی است. در نسخه‌های اساس و س و ج و ل، به جای آن آمده است «بیاض غرّه روز» و این صورت به قرینه لفّ و نشری که در مصرع دوم ایجاد می‌شود، صحیح است.

۳. چون چنگ سرفکنده به پیشم به غم مدام کز جور دور کیسه تهی کرد چون رباب
(ص۱۸۷)

این غزل در دو نسخهٔ س و ج نیست. اما در نسخهٔ اساس و ل، مصراع اول به صورت «چون چنگ سر به پیش درافکنده‌ام ز غم» آمده است. مشکل معنایی بیت آن است که به لحاظ دستوری در مصراع دوم نهاد معلوم نیست؟ در نسخه اساس و ل به جای «کز»، «کم» آمده است و در اصل صورت صحیح بیت این گونه است:

چون چنگ سر به پیش درافکنده‌ام ز غم کِم جورِ دور کیسه تهی کرد چون رباب

معنی مصراع: که جور دور (روزگار) کیسه‌ام را چون رباب تهی کرد.

۴.در خم چوگان زلف او دل سرگشته را همچو گوی افتاده بینم دایم اندر تاب تاب
(ص۱۸۷)

«تاب‌تاب» در فرهنگ‌های لغت به معنی «پرتوافکن» و «نورافشاننده» آمده است *(دهخدا ذیل تاب تاب)* و در این بیت هیچ تناسبی با معنای بیت ندارد و به قرینهٔ «چوگان» و «گوی» باید، «طاب‌طاب» باشد که صورتی دیگر از «طبطاب» است؛ یعنی «آن چوب که گوی بر آن اندازند» یا تخته گوی‌بازی» *(همان: ذیل طبطاب و طاب‌طاب)*. این کلمه در متون دیگر نیز به صورت «طاب طاب» به کار رفته است: «و به گذشته شدن او توان گفت که سواری و چوگان و طاب‌طاب و دیگر آداب این کار مدروس شد» *(بیهقی، ۱۳۷٤: ٦۱۹)*.

۵. بر رخ او قطره‌های خوی چو شبنم بر گلست
هر زمانی چون گلی و چون گلابی دیگرست
(ص۱۹۹)

اگر بتوان ربط معنایی دقیقی بین مصراع اول و دوم پیدا کرد باز هم این بیت شعر، بسیار

ابتدایی و نازل است. در نسخه اساس به‌صورت «هر زمانی در گلی و در گلابی دیگرست»، ضبط شده که باز هم مشکلی از معنای بیت نمی‌گشاید. در نسخهٔ س، ج و ل «یا چو بر آب روان هر یک حبابی دیگرست»، آمده است. اشکال کار از آنجا بوده است که در نسخه‌ها بعد از این بیت، بیت دیگری به این صورت آمده:

خاطرم ز اندیشه گلبرگ رویش زیر خوی هر زمانی در گلی و در گلابی دیگرست

و کاتب نسخه باستانی‌راد این مصراع را در عوض حذف مصراع «یا چو بر آب روان هریک حبابی دیگرست» جایگزین کرده است. صورت صحیح این دو بیت چنین است:

بر رخ او قطره‌های خوی چو شبنم بر گلست

یا چو بر آب روان هر یک حبابی دیگرست

خاطرم زاندیشه گلبرگ رویش زیر خوی

هر زمانی در گلی و در گلابی دیگرست

***

۶. در غم عارض خورشیدوشت جان و دلم گرچه از زلف تو آویخته دام بلاست

گر نجات دل این خسته ز غم می‌طلبی نظری کن که اشارات تو قانون شفاست

(ص۲۰۲)

سخن بر سر مصرع دوم بیت اول است که بعد از آن باید جواب شرط آن گفته شده باشد اما چنین نیست. در این بیت باز هم ضبط فاسد نسخهٔ باستانی‌راد خود را نشان می‌دهد. کاتب نسخه به جای مصرع «ذرّه‌ای مانده و آن نیز معلّق به هواست» که در نسخه‌های س، ج و ل آمده است. این مصرع را نوشته است که متعلّق به چند بیت پایین‌تر از این غزل است:

طمع از دانه خالت نبرد مرغ دلم گر چه از زلف تو آویخته دام بلاست

***

۷.جان به شکرانه فدا می‌کنم اندر قدمت گر رسد از لبت آن چیز که کام دل ماست

(ص۲۰۸)

«آن چیز» که در نسخهٔ چاپی آمده است، معنای دقیقی ندارد. در نسخه اساس باستانی‌راد: «خپر»، نسخهٔ س: «خیز» و در نسخه ج و ل: «چیز» ضبط شده که هیچ‌کدام

از این ضبط‌ها معنای دقیقی به بیت نمی‌دهد؛ صورت صحیح «خیر» است. ابن یمین «خیر» را در دو معنای خود به کار برده است تا ایهامی لطیف بسازد: الف) خیر: جواب منفی و معادل نه، ب) خیر و خوبی.

۸. چون نوعروس فکر تو آید به جلوه‌گاه آن لحظه یـا ز غایـت اخـلاص یـا ز داد
(ص۲۳۳)

ضبط‌های هیچ‌کدام از نسخه‌ها مشکل مصراع دوم را حل نمی‌کند: اساس و ل: «ما رعایت»، س و ج: «و غایت». به نظر می رسد، مصرع دوم باید چنین باشد: «آن لحظه ما و آیت اخلاص و ان یکاد»

۹. به زیر خطّ، رخ خوب ترا چنان دیـدم که آتشسـت بـر او آب مشـک نـاب زده
(ص۲۸۷)

در این بیت تشبیهی مرکب به کار رفته است. به این صورت که رخ خوب معشوق در زیر خط، مانند آتشی است که در زیر مشک ناب باشد. به این اعتبار باید روی خوب ارتباطی با آتش که در سرخی به آن مثل می‌زنند، داشته باشد. در نسخهٔ اساس، س، ج و ل، مصراع اول به این صورت ضبط شده است و همین درست است: «به زیر خط، رخ گلرنگ او چنان دیدم».

۱۰. منم کـه مـردم چشـم خیـال پیمـایم که تا خیال تو دیـده دلـش ز خـواب زده
(ص۲۸۸)

تکرار «خیال» در یک معنا در یک بیت چندان پذیرفتنی نیست. به جای خیال در مصراع دوم در نسخه اساس و س، ج و ل «فراق» ضبط شده است.

۱۱.گر کنم دعوی عشقت صنما هست مرا بر دلـم چشـم گهربـار بـرین‌حـال گـواه
(ص ۲۸۹)

معنای دقیقی برای مصراع دوم نمی‌توان متصور شد. ربط بین دل و چشم گهربار در این بیت دشوار است: «بر دلم چشم گهربار گواه است که من ادعای عشق ترا دارم(؟) در سه نسخهٔ اساس ما و س و ج به جای «بر دلم» که ضبط نسخهٔ باستانی‌راد است، «مردم» ثبت شده که صورت صحیح است. معنی بیت: مردم (مردمک) چشم گهربار (اشکبار و به اعتبار سرخی شبیه گوهر) بر این ادعای من که عاشق تو هستم گواه است.

۱۲. ماییم و روانی و غمت آمـده بـر لـب سودیست از آن مایه و زیـن‌گونـه زیـانی

گر سر رود اندر سر سودات چه باکست گر حکم کنی بر تو فشانیم روانی
(ص۲۹۰)

این غزل در دو نسخه س و ج نیست و در نسخهٔ باستانی‌راد به همین صورت ضبط شده است. در نسخهٔ اساس ما و ل، مصراع‌های دوم جابه‌جا هستند و صورت صحیح همین است:

ماییم و روانی ز غمت آمده بر لب گر حکم کنی بر تو فشانیم روانی
گر سر رود اندر سر سودات چه باکست سودیست از آن مایه و زین‌گونه زیانی

***

۱۳. ای دل چو هوای دلبرت هست زین پس برِ ما عفاف منمای
(ص۲۹۱)

«برِ ما» در مصراع دوم، در نسخه‌های س، ج و ل «بریا» (به‌ریا= ریاکارانه) آمده است.

۱۴. شدم چو ذرّه‌ئی در غم از آندم که بر خورشید انور خط کشیدی
(ص۲۹۶)

در اساس ما و س و ج مصراع به این صورت ضبط شده است: «شدم چون ذرّه بی‌آرام از آن دم».

۱۵.تا بر سریر حُسن تویی ماه‌چهره‌ای هستم ز عشق تو در شهر شهره‌ئی
(ص۲۹۸)

«سریر حُسن» فقط در نسخهٔ باستانی‌راد «ت» آمده است که هرچند بی‌اشکال به نظر می‌رسد؛ اما در نسخه‌های اساس ما و س و ج و ل، به صورت «سپهر حسن» ضبط شده که ارجح است به قرینهٔ «ماه». ابن یمین باز هم «سپهر حُسن» را به کار برده است:

زهی ملک لطافت راوجودت نازنین شاهی جمال[۲] عالم آرایت سپهر حسن را ماهی
(ص۳۰۶)

***

۱۶.ساقی قدحی می که درو هست صفایی به زان مطلب نزد خرد راهنمایی
(ص۳۰۷)

«می» زایل‌کنندهٔ خرد است و در اینجا ابن یمین آن را راهنمایی‌کننده به خرد دانسته است. با توجه به کل این غزل که سراسر آن توصیف شراب است؛ می‌توان دریافت که

مصرع دوم بیت بالا توجیهی ندارد. این غزل در نسخه‌های س و ج نیامده است، اما در نسخهٔ اساس ما و ل به این صورت ضبط شده است: «به زان مطَلَب سوی طرب راه‌نمایی».

۱۷. ور چشم دلفریب تو داری بـدی مـرا بـازار سـحر جـادوی بابـل شکسـتمی
(ص۳۰۸)

مصراع اول به چه معنی است؟ در چاپ باستانی‌راد به همین صورت ثبت شده است؛ اما در نسخهٔ اساس او به جای «بدی»، «بود» ضبط شده است که آن هم بیت را اصلاح نمی‌کند. این غزل در س و ج نیست؛ اما در نسخهٔ اساس ما و ل، این مصرع به صورت «ور چشم دلفریب تو دادی مدد مرا» ضبط شده است.

۱۸.چند از رسته دندان چـو عقـد گهـرت صدفش جوهر فـردی شـده یعنـی دهنـی
(ص۳۰۹)

مصراع اول با مصراع دوم ربط دستوری ندارد. این غزل در س و ج نیست؛ اما در نسخهٔ اساس ما و ل به جای «چند از»، «حبّذا» (= زهی، نیکا، خوشا) است.

نتیجه

دیوان ابن یمین فریومدی که پنجاه‌ودو سال پیش به اهتمام حسینعلی باستانی‌راد به چاپ رسیده است و از آن زمان تا کنون تنها مرجع موثق محققان بوده است، اشکالات فراوان دارد. با آن‌که وی کوشیده است، متنی صحیح از شعر ابن یمین ارائه کند؛ اما اعتنای او به یک نسخه از نسخه‌های موجود از دیوان، سبب شده است که بسیاری از اشعار ابن یمین به‌ویژه در غزلیات وارد دیوان چاپی نشود. با مقابلهٔ نسخه‌های دیوان که مصحح پیشین به آن توجه نداشته است، تعداد ۷۲ غزل و در مجموع ۸۵۸ بیت به اشعار ابن یمین افزوده خواهد شد که با وجود آن‌ها ارتباط برخی غزلیات در محور عمودی منسجم‌تر و بسیاری از ضبط‌های فاسد رفع می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. «جنگ زاوه اگر چه از وقایع کوچک تاریخ ایران است؛ ولی در تاریخ ادبیات فارسی به یک غایت اهمیت پیدا کرده. چه شاعر مشهور امیر محمود بن یمین فریومدی در جزء اتباع امیر وجیه‌الدّین مسعود در این جنگ حضور داشته و دیوان شعر او در حین جنگ به غارت رفته و مفقود شده و ابن یمین در تأسف بر فقدان آن و مدح ملک حسین کرت و التماس تفحّص احوال دیوان خود ابیاتی منظوم ساخته است» *(اقبال آشتیانی،۱۳۸۴: ۴۷۱)*. برای تفضیل جنگ زاوه رک: حافظ ابرو، ج۱/ ۱۳۹ط-۱۴۵؛ خوافی، ۱۳۸۶: ج۲/ ص۹۲۸، میرخواند۴/ ۶۸۲، ۵/ ۶۱۴؛ دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲: ۲۸۱؛ خوافی، ج۲/ ۹۲۸-۹۲۹. در مقدمه‌ای که بر کلیات خود نوشته به این موضوع پرداخته است.

۲. در نسخه چاپی باستانی‌راد «جهان» است که با توجه به نسخه اساس و ل، آن را به این صورتِ صحیح تغییر دادیم.

منابع

۱. آتابای، بدری. (۲۵۳۵). **فهرست دیوان‌های خطی کتابخانه سلطنتی**، ج ۱، تهران: چاپخانه زیبا.

۲. آذر بیگدلی، لطفعلی خان بن آقاخان. (۱۳۳۶). **آتشکده، بخش نخست**. به تصحیح و تحشیه و تعلیق حسن سادات ناصری، تهران: امیرکبیر.

۳. ابن‌یمین فریومدی، محمود بن یمین‌الدّین. (۱۳۴۴). **دیوان**. به تصحیح و اهتمام حسینعلی باستانی‌راد، تهران: انتشارات کتابخانه سنایی.

۴. ــــــــــــــ . (۱۳۱۸). **دیوان قطعات و رباعیات**. با تصحیح و مقدمه سعید نفیسی، تهران: کتابفروشی مروج، چاپخانه شرکت مطبوعات.

۵. اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۸۴). **تاریخ مغول**، تهران: امیرکبیر.

۶. امین احمد رازی. (۱۳۸۹). **تذکره هفت اقلیم**. تصحیح تعلیقات و حواشی سیدمحمدرضا طاهری «حسرت»، تهران: سروش.

۷. اوحدی بلیانی، تقی‌الدین محمد بن محمد. (۱۳۸۹). **عرفات العاشقین و عرصات العارفین**، تصحیح ذبیح‌الله صاحبکاری و آمنه فخر احمد، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب و کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

۸. بیاض تاج‌الدّین احمد وزیر. (۱۳۵۳). (چاپ عکسی) زیر نظر ایرج افشار و مرتضی تیموری، انتشارات دانشگاه اصفهان.

۹. بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۷۴). **تاریخ بیهقی**، تصحیح علی‌اکبر فیاض، تهران: علمی.

۱۰. خوافی، احمدبن محمد. (۱۳۸۶). **مجمل فصیحی**. تصحیح سید محسن ناجی نصرآبادی، تهران: اساطیر.
۱۱. درایتی، مصطفی. (۱۳۸۹). **فهرستواره دست‌نوشته‌های ایران** (دنا)، تهران: کتابخانه موزه و مرکزاسناد مجلس شورای اسلامی.
۱۲. دولتشاه، دولتشاه بن بختیشاه. (۱۳۸۲). **تذکره‌الشعرا**. به اهتمام و تصحیح ادوارد براون، تهران: اساطیر.
۱۳. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). **لغت‌نامه**، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۱۴. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۸). **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد سوم، بخش دوم، تهران: فردوس.
۱۵. عارف نوشاهی، رضاالله شاه. (۱۳۹۱). **کتابشناسی آثار فارسی چاپ شده در شبه قاره**، تهران: میراث مکتوب.
۱۶. واله داغستانی، علیقلی بن محمد علی. (۱۳۹۱). **تذکره ریاض الشعرا**، تصحیح مقدمه و فهرست‌ها از ابوالقاسم رادفر و گیتا اشیدری، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۷. هدایت، رضاقلی بن محمدهادی. (۱۳۳۹). **مجمع الفصحا**، ج۴، به کوشش مظاهر مصفّا، تهران: امیرکبیر.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۹) پاییز ۱۳۹۶، صص ۱۹۵ - ۱۷۱

بررسی ساختار قصه‌های پریان کودکان

با تکیه بر چند افسانهٔ مشهور

رقیه همتی[۱]

چکیده

در این جستار با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی چهار قصه از افسانه‌های ایرانی که شهرت فراوان و شخصیت کودکانه دارند، پرداخته‌ایم و تعداد و توالی خویشکاری آن‌ها را با الگوی ساختاری پراپ مقایسه کرده‌ایم. نتیجهٔ به دست آمده، نشان می‌دهد که علی‌رغم وجود نکات مشابه در خویشکاری‌ها، توالی آن‌ها تفاوت چشمگیری با الگوی ساختاری پراپ دارد؛ علاوه بر آن بررسی این جنبه از قصه‌های پریان به دریافت قدمت روایت‌های مختلف از یک قصه و نیز قدمت آن نسبت به سایر قصه‌های مشابه نیز تعیین می‌شود. چنان که قصهٔ "گل خندان" با دارا بودن بیشتر خویشکاری‌ها و نیز رعایت توالی آن‌ها، قدیمی‌تر از سه قصهٔ دیگر به نظر می‌رسد و در مرتبهٔ بعدی قصهٔ "دختر نارنج و ترنج" قرار می‌گیرد و دو قصهٔ "ماه‌پیشونی" و "نمکی و دیو بدجنس" دارای روایت جدیدتر و متفاوت‌تری هستند.

کلیدواژه‌ها: افسانه‌های پریان، ریخت‌شناسی، پراپ، الگوی ساختاری، دیرینگی روایت.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور. hemmatiro@gmail.com
تاریخ وصول: ۹۶/۰۴/۱۷ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۷/۲۶

مقدمه

قصه‌های پریان از جمله قصه‌های عامیانه‌ای هستند که سینه به سینه نقل شده و از گذشته‌های دور، در طی سفر مکانی و زمانی به دست نسل‌های بعدی رسیده‌اند. توجه به این نوع قصه‌ها از قرن نوزدهم آغاز شد. برادران گریم (ویلهلم و یاکوب) قصه‌های عامیانهٔ آلمانی را از روی روایات شفاهی آن‌ها گرد آوردند. بررسی و تحلیل ساختار این قصه‌ها توسط فرمالیست روسی، ولادیمیر پراپ به شکل علمی و بی‌سابقه صورت گرفت. پژوهش‌گران پیش از پراپ قصه‌ها را بر اساس درون‌مایه و مضمون داستان‌ها مورد بررسی قرار می‌دادند، ولی او در کتاب "ریخت‌شناسی قصه‌های پریان" این نوع قصه‌ها را بر اساس اجزای سازندهٔ آن‌ها و روابط متقابل این سازه‌ها با یکدیگر و با کل قصه تحلیل کرد. «می‌توان گفت که بررسی ساختاری داستان، به‌رغم میراثی که از ارسطو تا به امروز به جا مانده، تقریباً از کاری که ولادیمیر پراپ روی حکایات پریان روسی انجام داد، شروع شده است» *(اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۱)*.

«پراپ برای تجزیه و تحلیل قصه‌ها و بررسی روابط متقابل واحدها و الگوی ساختمانی، برای کوچک‌ترین واحد ساختاری اهمیت بسیاری قایل شد و کوچک‌ترین واحد ساختاری قصه را خویشکاری نامید. «خویشکاری یعنی عمل شخصیتی از اشخاص قصه که از نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد، تعریف می‌شود» *(پراپ، ۱۳٦۸: ۵۳)*.

«مواد مورد مطالعهٔ ریخت‌شناسی قصه‌ها، همان اجزای سازا و روابط متقابل آن‌ها با هم و با کل ساختار است. اولین گام در این زمینه تعیین و شناخت واحدهای ساختاری و چگونگی ترکیب آن‌هاست و دانش مورد نیاز در آن نیز در درجهٔ اول، زبان‌شناسی ساختاری است» *(قافله‌باشی، ۱۳۸٦: ۱۷)*. پراپ، در الگوی خود، با دید زبان‌شناختی به دنبال کلیدهای روایت می‌گردد و در این راستا بیش از یکصدوپانزده داستان عامیانهٔ روسی را می‌خواند و بر اساس آن‌ها سی‌ویک کارکرد (function) را بیرون می‌کشد. او ادعا می‌کند که فرمولی جامع و کلی مطرح کرده است و داستانی نیست که از این سی‌ویک کارکرد بیرون باشد، ولی در عین حال ممکن است همهٔ این سی‌ویک کارکرد در یک داستان نباشد *(ساداتی، ۱۳۸۷: ۵۷)*.

خویشکاری‌های قهرمانان در الگوی ساختاری پراپ با نمادهای خاصی تعریف شده‌اند که در ذیل به آن‌ها اشاره می‌شود:

۱- صحنهٔ آغازین: α
۲- غیبت: β
۳- نهی: γ
۴- نقض نهی: δ
۵- خبرگیری: ε
۶- خبردهی: ζ
۷- فریب‌دهی: η
۸- هم‌دستی: θ
۹- شرارت: A
۱۰- نیاز: a
۱۱- میانجیگری، رویداد ربط‌دهنده: B
۱۲- مقابلهٔ آغازین: C
۱۳- عزیمت: ↑
۱۴- نخستین خویشکاری بخشنده: D
۱۵- واکنش قهرمان: E
۱۶- تدارک یا دریافت شی جادو: F
۱۷- انتقال مکانی میان دو سرزمین، راهنمایی: G
۱۸- کشمکش: H
۱۹- پیروزی: I
۲۰- التیام بدبختی آغاز قصه: K
۲۱- بازگشت: ↓
۲۲- تعقیب، دنبال کردن: pr
۲۳- رهایی: Rs
۲۴- ادعاهای بی‌پایه: L
۲۵- کار دشوار: M
۲۶- حل مساله: N
۲۷- شناختن: Q
۲۸- رسوایی: EX
۲۹- تغییر شکل: T
۳۰- مجازات: U
۳۱- عروسی: W*

پراپ برای هر کدام از سی‌ویک خویشکاری، زیرمجموعه‌هایی را تعریف می‌کند که نشان می‌دهد خویشکاری ممکن است به شکل‌های مختلف انجام پذیرد *(پراپ، ۱۳۶۸: ۵۹-۱۳۵)*.

نگارندهٔ این مقاله، طی یک طرح پژوهشی، با مطالعهٔ ساختار ریخت‌شناسی بیش از پانزده قصه از قصه‌های پریان کودکان ایران که روایت‌های مختلفی از آن‌ها در دست است، به نتایج قابل تأملی، چه از منظر توالی و تعداد خویشکاری‌ها و چه از جهت قدمت و

دیرینگی انواع روایت قصه‌ها دست یافته است. می‌توان گفت هر چه از قدمت روایت یک قصه در یک منطقهٔ خاص کاسته می‌شود، این خویشکاری‌ها در هم ادغام می‌شوند، تقلیل می‌یابند و گاه به شکل فاحشی توالی آن‌ها از بین می‌رود. البته در این مجال اندک به عنوان نمونه به بررسی چهار قصه از انبوه روایت‌های مناطق مختلف که به شکل مکتوب به عنوان افسانهٔ کودکان جمع‌آوری شده است، می‌پردازیم و در انتها نکات افتراق و اشتراک و نیز میزان تطبیق این قصه‌ها را با الگوی پراپ نشان می‌دهیم. شایان ذکر است «الگوی نهایی قصه‌ها» و «توزیع خویشکاری شخصیت‌های قصه‌ها» به ترتیب در جدول شمارهٔ (ب – ۱) و (پ – ۱) نشان داده شده است.

این قصه‌ها بر اساس طبقه‌بندی اولریش مارزلف عبارتند از:

نمکی و دیو به شمارهٔ A ۳۱۱ *، گل خندان به شمارهٔ ۴۰۳، نارنج و ترنج به شمارهٔ ۴۰۸، ماه پیشونی شمارهٔ ۴۸۰.

پیشینه و سؤالات تحقیق

در تلاش برای یافتن پیشینهٔ پژوهش به این نتیجه رسیدیم که در زمینه ریخت‌شناسی قصه‌ها مقالات و پایان‌نامه‌ای ارزشمندی نوشته شده است که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

«ریخت‌شناسی هزارویک شب» از محبوبه خراسانی (۱۳۸۳)، «ریخت‌شناسی داستان شیخ صنعان» از فاطمه مجیدی (۱۳۸۴)، «بررسی و نقد توالی خویشکاری‌های قهرمان در نظریهٔ ریخت‌شناسیک پراپ» از خاور قربانی و کیوان گورک (۱۳۹۰)، «ریخت‌شناسی قصهٔ قلعهٔ ذات‌الصور در مثنوی طبق نظریهٔ ولادیمیر پراپ» از مسعود روحانی و سبیکه اسفندیار (۱۳۸۹) و پگاه خدیش در پایان‌نامهٔ دورهٔ دکتری خود به راهنمایی علی‌محمد حق‌شناس در دانشگاه تهران، با عنوان "ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی" (۱۳۸۴) به نتایج ارزنده‌ای در زمینهٔ تعمیم الگوی پراپ بر افسانه‌های جادویی ایرانی دست یافت؛ وی از جمله به عدم توالی یکسان کارکردها در افسانه‌های ایرانی، نیز هم‌پوشانی نقش‌ها و شخصیت‌ها و تفاوت‌های کارکردی میان افسانه‌هایی که جنس حرکتی آن‌ها با هم متفاوت است و هم‌چنین به نقش مذهب در ایجاد کارکردهای قصه اشاره می‌کند *(حق‌شناس و*

خدیش، ۱۳۸۷: ۳۸).

توجه به قصه‌ها و افسانه‌های عامیانه کودکان موضوعی است که کمتر مورد توجه پژوهش‌گران قرار گرفته است. روایت‌های مختلف افسانه‌هایی هم‌چون "نمکی و دیو بدجنس" و "ماه پیشونی" و... را بارها خوانده و شنیده‌ایم بدون این‌که به نکات تشابه و تفاوت آن‌ها از نظر ساختاری توجهی داشته باشیم. لذا این جستار می‌کوشد با رویکردی متفاوت از آنچه تاکنون در مورد قصه‌های ایرانی مد نظر بوده است، با بررسی چهار قصه از قصه‌های پریان ایرانی که قهرمان اصلی آن‌ها کودکان هستند، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، به پرسش‌های اساسی زیر، پاسخ قانع‌کننده‌ای بدهد؛ از جمله این‌که:

- توالی خویشکاری‌های الگوی ساختاری پراپ با ساختار این چهار قصه به چه میزان قابل تطبیق است؟

- آیا در هر چهار قصه تمام خویشکاری‌ها به شکل ثابت وجود دارند، یا نوع دیگری از خویشکاری را به آن می‌توان اضافه و یا کم کرد یا خویشکاری‌ها قابل ادغام شدن یا بسط دادن هستند؟

- کدام خویشکاری‌ها به شکل کامل در هر چهار قصه تکرار می‌شوند و کدام یک اصلاً در قصه‌های ایرانی وجود ندارد و آیا خویشکاری جدیدی در آن قصه می‌توان یافت؟

- و این‌که آیا وجود تمام خویشکاری‌ها در یک قصه، دلیلی بر قدمت روایت آن قصه نسبت به سایر قصه‌ها می‌تواند باشد یا خیر؟

الف) خلاصهٔ داستان‌ها

الف-۱) دختر ماه‌پیشونی

شهربانو دختر خانوادهٔ ثروتمندی است که در مکتب پیش ملاباجی درس می‌خواند و مادر خود را با شرارت ملاباجی در کوزهٔ سرکه می‌اندازد. ملاباجی با نیرنگ زن‌بابای او می‌شود و شروع به آزار و اذیت شهربانو می‌کند. شهربانو با راهنمایی دیو چاه در صحرا تمام نقشه‌های ملاباجی را نقش بر آب می‌کند و سرانجام هنگام برگشتن از عروسی، پسر پادشاه او را می‌بیند و با به دست آوردن لنگهٔ کفش او سرانجام با او ازدواج می‌کند و ملاباجی به سزای عمل خود می‌رسد.

الف-۲) نمکی و دیو بدجنس

نمکی با مادرش در خانه‌ای زندگی می‌کنند که هفت در دارد. روزی نمکی یادش می‌رود که یکی از درها را ببندد و دیو به خانهٔ آن‌ها راه پیدا می‌کند و او را به قصر خودش در آسمان می‌برد. نمکی با برداشتن دسته‌کلید دیو و شکستن شیشهٔ عمر دیو، تمام زندانیان را آزاد می‌کند و خودش در شکل نمدی در داخل صندوقی به آب رودخانه انداخته می‌شود و سرانجام توسط شاهزاده از آب بیرون کشیده می‌شود و به ازدواج او درمی‌آید.

الف-۳) گل خندان

دو برادر در روستایی زندگی می‌کنند و با هم قرار می‌گذارند که وقتی فرزندانشان به دنیا آمدند آن‌ها را به ازدواج هم دربیاورند. برادرِ ندار روستا را ترک می‌کند و زنش دختری به دنیا می‌آورد که صاحب قدرت‌های جادویی است. پسر عمو در پی جستجوی او قصد ازدواج با او را دارد، ولی خاله‌اش با انداختن گل خندان در چاه، دختر زشتش را به جای گل خندان جا می‌زند. پیرمرد بوته‌چین او را پیدا می‌کند و پس از ماجراهایی دوباره پسرعمو، گل خندان را شناخته و با او ازدواج می‌کند و خاله و دختر خاله را به سزای عملشان می‌رساند.

الف-۴) دختر نارنج و ترنج

شاهزاده با انداختن سنگ بر کاسهٔ پیرزن دچار نفرین او شده و عاشق دختر نارنج و ترنج می‌شود و با بریدن آخرین نارنجی که به‌سختی به دست آورده بود، صاحب او می‌شود؛ ولی کنیز سیاه او را با نیرنگ کشته و با شاهزاده ازدواج می‌کند. درختی از خون دختر نارنج و ترنج می‌روید و پیرزنی از شاخهٔ آن درخت، دوک درست می‌کند و دختر نارنج و ترنج از آن بیرون می‌آید و از طرف دیگر شاهزاده افسرده می‌شود و وقتی که دختر نارنج و ترنج موقع مداوای او، سرگذشت خود را به آینه‌ای می‌گفت، توسط وی شناخته می‌شود و کنیز سیاه به سزای عملش می‌رسد.

ب) تحلیل تطبیقی ساختار ریخت‌شناختی قصه‌ها

اغلب قصه‌ها و افسانه‌های ایران با عبارت "یکی بود یکی نبود، غیر از خدا هیچ کس نبود" شروع می‌شوند و قصه‌های پریان هم از این قاعده مستثنی نیستند. صحنهٔ آغازین قصه بی‌هیچ توصیف و صحنه‌سازی شروع می‌شود. به گفتهٔ پراپ «هر قصه معمولا با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود» *(پراپ، ۱۳٦۸: ٦۰)* این، قانونِ اول یا همان عنصر ثابت در الگوی ریخت‌شناسیک پراپ می‌باشد که بسیار مهم تلقی شده است. «یکی از موضوعات مهمی که در مباحث ریخت‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد، توجه به چگونگی آغاز شدن قصه است. هر قصه علی‌القاعده با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود» *(بهنام، ۱۳۸۹: ۱۳۵)*. در قصه‌های مورد بررسی این تحقیق نیز به‌روشنی به آن پرداخته شده است. نشانهٔ این عنصر a است.

در قصهٔ "نمکی و دیو بدجنس" زنی بود که با تنها دخترش در اتاقی زندگی می‌کرد که هشت در داشت *(سلامی، ۱۳۹۱: ۳۵)*.

"دختر ماه‌پیشانی" عنوان قصهٔ بعدی است که با صحنهٔ آغازین شروع می‌شود: «سال‌ها پیش زن و مردی با هم زندگی می‌کردند که دختر زیبا و خوبی به نام شهربانو داشتند و....» *(همان: ۷)*.

در قصهٔ "گل خندان": «در روستایی دو برادر با هم زندگی می‌کردند که یکی از آن‌ها دارا و دیگری ندار بود و...» *(همان، ۱۳۸۹الف: ۲۱)*.

به همین ترتیب، در قصهٔ "دختر نارنج و ترنج" «پادشاهی بود که چهل زن داشت و بچه‌ای نداشت، نذر کرد که اگر بچه‌دار شود حوضی پر از عسل کند و به فقرا هدیه کند....» *(همان، ۱۳۸۹ب: ۹۳)*.

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود صحنهٔ آغازین در هر یک از قصه‌ها وجود دارد و هیچ‌گونه تخطّی از این قانون صورت نگرفته است. هر چند که خود پراپ آن را خویشکاری به حساب نمی‌آورد.

پس از صحنهٔ آغازین، خویشکاری‌های قصه شروع می‌شود که هر کدام با تعریف خاص و نیز نشانه‌ای قراردادی نشان داده شده‌اند و در قصه‌های پریان کودکان ایران نیز قابل بررسی و تطبیق است.

ب–۱) یکی از اعضای خانواده از خانه غیبت می‌کند. تعریف: غیبت. نشانه: β. *(پراپ، ۱۳۶۸: ۶۰)*. غیبت در هر یک از قصه‌های بررسی شده، به شکلی متفاوت اتفاق می‌افتد.

ب–۱–۱) در قصه‌های "نارنج و ترنج"، "دختر ماه‌پیشونی" و "نمکی و دیو بدجنس" این خویشکاری وجود ندارد.

ب–۱–۲) در قصهٔ "گل خندان"، «برادرِ ندار برای تهیهٔ غذا» *(سلامی، ۱۳۸۹: ۲۲)* از خانه خارج می‌شود. β۱ نشانه‌ای است که برای تعریف این مورد به کار رفته است.

قابل ذکر است که شماره‌هایی که بعد از نشانه‌ها آمده‌اند، نمایان‌گر گونه‌های مختلف از یک خویشکاری هستند که پراپ آن‌ها را متذکر شده است.

فقدان این خویشکاری در سه قصهٔ مذکور حاکی از این امر است که همیشه تمام خویشکاری‌ها در همهٔ قصه‌ها حضور ندارند و احیاناً در طی سفر زمانی و مکانی این خویشکاری از متن قصه حذف شده است و این خود می‌تواند دلیلی بر قدمت قصهٔ "گل خندان" نسبت به سه مورد مذکور باشد. چون تنها در این قصه شاهد این خویشکاری هستیم. همان‌طوری که ملاحظه می‌شود، در قصه‌های ایرانی، غیبت باعث حرکت داستان نمی‌شود، بلکه مشکل دیگری باعث به وجود آمدن حوادث و یا همان خویشکاری‌های بعدی قصه می‌شود. در قصهٔ "نارنج و ترنج" پسر پادشاه با انداختن سنگ بر کاسهٔ پیرزنی که برای بردن عسل نذری پادشاه آمده است، نفرین شده و به عشق دختر نارنج و ترنج گرفتار می‌شود و حرکت داستان با همان پیداییِ عشق، شروع می‌شود. دختر ماه‌پیشونی ندانسته با حرف ملاباجی، مادر خود را در کوزهٔ سرکه می‌اندازد و حرکت داستان از همان‌جا شروع می‌شود. نمکی نیز با نبستن یک در از هشت در اتاقشان گرفتار دیو بدجنس می‌شود. در هیچ‌کدام از این سه قصه، شاهد خویشکاری غیبت به آن مفهومی که مد نظر پراپ بوده، نیستیم.

ب–۲) قهرمان قصه، از کاری نهی می‌شود. تعریف: نهی. نشانه: γ . *(پراپ، ۱۳۶۸: ۶۱)*

ب–۲–۱) در قصهٔ "نمکی و دیو بدجنس" در همان ابتدای ماجرا، شاهد این خویشکاری هستیم. مادر نمکی او را از بازگذاشتنِ در، بازمی‌دارد؛ ولی نمکی یادش می‌رود که یکی از درها را ببندد. γ۱

ب–۲–۲) در قصهٔ "نارنج و ترنج"، مادر شاهزاده، وی را از رفتن به دنبال دختر نارنج

و ترنج بر حذر می‌دارد. γ۲

ب-۲-۳) در قصهٔ "گل خندان" نیز مادرِ پسرِ دارا، او را از رفتن به دنبال دخترعمویش و ازدواج با او نهی می‌کند. γ۲

ب-۲-۴) در قصهٔ "دختر ماه‌پیشونی" شاهد این گونه نهی نیستیم و این خویشکاری وجود ندارد.

ب-۳) نهی، نقض می‌شود. تعریف: نقضِ نهی. نشانه: δ. *(همان: ٦٣)*.

ب-۳-۱) نقض نهی در قصه‌های "دختر نارنج و ترنج"، "گل خندان"، "نمکی و دیو بدجنس" صورت می‌پذیرد.

ب-۳-۲) ولی در قصهٔ "دختر ماه پیشونی" شاهد این نوع خویشکاری نیستیم.

توالی این خویشکاری در قصه‌های مورد بررسی به ترتیبی که پراپ به‌عنوان سومین خویشکاری از آن نام می‌برد، نیست. البته جابه‌جایی عناصر و خویشکاری قصه‌ها نمی‌تواند دلیلی بر تفاوت بنیادین ساختار آن‌ها با الگوی پراپ تلقی شود. گاه چنان‌که خواهیم دید این خویشکاری‌ها قابل تقلیل و حتی ادغام نیز هستند.

ب-۴) شریر به خبرگیری می‌پردازد. تعریف: خبرگیری. نشانه: ε. (همان: ۶۳)

ب-۴-۱) ملا باجی از دختر ماه‌پیشونی (شهربانو) در مورد شیوهٔ زندگی او و مادرش خبرگیری می‌کند. ε۱

ب-۴-۲) کنیز سیاه در" قصهٔ نارنج و ترنج" تمام اطلاعات زندگی دختر نارنج و ترنج را می‌پرسد. ε۱

ب-۴-۳) دیو بدجنس از نمکی در مورد مهمان‌نوازی و چایی و رختخواب و... خبرگیری می‌کند و می‌خواهد در نهایت نمکی را به دام بیندازد. ε۲

ب-۴-۴) در قصهٔ "گل خندان" خالهٔ پسر عموی گل خندان به عنوان شریر داستان، هیچ‌گونه خبرگیری نمی‌کند و گویا خود بر همه چیز واقف است و این نکتهٔ دیگری است که تفاوت ساختار و احتمال دیرینگی روایت این افسانه را نسبت به دیگر قصه‌ها قوت می‌بخشد.

ب-۵) شریر اطلاعات لازم را در مورد قربانی‌اش به دست می‌آورد. تعریف: خبردهی. نشانه: ζ. *(همان: ٦٥)*

ب–۵–۱) در سه قصهٔ "دختر ماه‌پیشونی"، "دختر نارنج و ترنج" و "نمکی و دیو بدجنس"، شخصیت‌های سیاه یعنی ملاباجی و کنیز سیاه و دیو بدجنس به‌راحتی به اطلاعات لازم دست می‌یابند. ζ۱

ب–۵–۲) ولی در " گل خندان" خالهٔ پسر عمو، همه چیز را از اول می‌دانست و نیازی به خبرگیری نداشت.

ذکر این نکته خالی از لطف نیست که گاه در بررسی خویشکاری‌های قصه‌ها به این نتیجه می‌رسم که این خویشکاری‌ها به واقع در اثر ادغام بعضی از آن‌ها، قابل کاهش به تعداد اندک هستند؛ زیرا هر جا نهی است، لاجرم نقضِ نهی به چشم می‌خورد و آن‌گاه که خبرگیری صورت می‌گیرد، به دنبالش خبردهی نیز می‌آید. خود پراپ نیز به این امر واقف بوده است و از این نوع خویشکاری‌ها با عنوان زوج یاد می‌کند. *(همان: ٦٥)*

ب–۶) شریر می‌کوشد قربانی‌اش را بفریبد تا بتواند بر او یا چیزهایی که به وی تعلق دارد، دست یابد. تعریف: فریبکاری. نشانه: η. *(همان: ٦٦)*

ب–۶–۱) ملا باجی به اغواگری می‌پردازد و شهربانو (ماه‌پیشونی) را می‌فریبد. η۱

ب–۶–۲) کنیز سیاه، هم دختر نارنج و ترنج را می‌فریبد و هم پسر پادشاه را و خالهٔ پسر عموی گل خندان، هم گل خندان را می‌فریبد و هم پسر عمویش را. این‌گونه فریب دادن‌ها به شکل دوگانه تعریفی در ساختار خویشکاری‌های پراپ ندارد و ما آن را به شکل ترکیبی η۳ و η۴ نشانه‌گذاری می‌کنیم. تفاوت بارز این خویشکاری باز هم فرضیّهٔ قدمت قصهٔ "گل خندان" را قوت مضاعفی می‌بخشد.

ب–۶–۳) فریب خوردن نمکی توسط دیو بدجنس به شکل آشکار در قصه نیامده است، دیو صبح زود نمکی را بی‌چون و چرا به آسمان و به محل زندگی خود می‌برد.

ب–۷) قربانی فریب می‌خورد و لذا ناآگاهانه به دشمن خود کمک می‌کند. تعریف: هم‌دستی. نشانه: θ. *(همان: ٦٧)*

دختر ماه‌پیشونی، دختر نارنج و ترنج، نمکی و گل خندان از همه جا بی‌خبر، یاریگر و هم‌دست و هم‌داستان با شریر می‌شوند.

ب–۷–۱) در طی این فریب شهربانو (دختر ماه‌پیشونی) مادر خود را در کوزهٔ سرکهٔ چند ساله می‌اندازد. θ۱

ب-۷-۲) دختر نارنج و ترنج ناخواسته، کنیز سیاه را از ماجرای زندگی خود، آگاه می‌کند و بدین شکل با او در ماجرای از بین بردن خودش شریک می‌شود. θ۱

ب-۷-۳) نمکی ناخواسته و با دستور مادرش به یاری دیو بدجنس می‌پردازد و برای او وسایل رفاه آماده می‌کند. θ۱

ب-۷-۴) گل خندان نیز به صورت ناخواسته به جای شربت عسل، به هنگام تشنه شدن آب‌نمک را از دست خالهٔ پسرعمویش می‌خورد. θ۱

دغا و دغل عنصری است بسیار قوی که در بیشتر افسانه‌های کودکان نشانی از آن را می‌توان یافت و گویا دلیل آن هشدار به کودک بی‌تجربه باشد که در عالم معصومیت خود غرق است و ذکر آن در طول قصه علاوه بر سرگرم کردن، راه و رسم زندگی را نیز به وی می‌آموزد.

ب-۸) شریر به یکی از اعضای خانواده صدمه یا جراحتی وارد می‌سازد. تعریف: شرارت. نشانه: A. *(همان: ٦٨)*

ب-۸-۱) این خویشکاری در قصه "دختر ماه‌پیشونی" دو بار اتفاق می‌افتد.

ب-۸-۱-۱) با فریبکاری شریر یا همان ملاباجی، مادر شهر بانو (دختر ماه‌پیشونی) در کوزهٔ سرکه می‌افتد. A۷

ب-۸-۱-۲) شریر به شهربانو صدمات جسمانی وارد می‌کند A۶.

ب-۸-۲) این خویشکاری در قصه "نمکی و دیو بدجنس" نیز دو بار اتفاق می‌افتد.

ب-۸-۲-۱) نمکی توسط دیو ربوده می‌شود A۱.

ب-۸-۲-۲) دیو به زور نمکی را برای ازدواج می‌خواهد A۱۶.

ب-۸-۳) این خویشکاری در قصه "گلِ خندان" نیز سه با اتفاق می‌افتد.

ب-۸-۳-۱) گل خندان توسط خالهٔ پسرِ عمو ربوده می‌شود A۱.

ب-۸-۳-۲) شریر، دختر زشت خودش را جانشین گل خندان می‌کند A۱۲.

ب-۸-۳-۳) شریر، گل خندان را پس از درآوردنِ چشم‌هایش در چاه می‌اندازد. A۶ و A۱۵. در این قصه نیز تکرار یک خویشکاری نشان از دیرینگی آن دارد. کنیزکِ سیاه، دختر نارنج و ترنج را می‌کشد. A۲۴.

این خویشکاری از جملهٔ مهم‌ترین خویشکاری‌های قصه به شمار می‌رود که خود پراپ

هم بر آن اذعان دارد؛ چرا که نکتهٔ عطفی است برای شروع حرکت در قصه. «بنابراین هفت خویشکاری نخستین را می‌توان بخش مقدماتی قصه نامید؛ فاجعه یا گره قصه با عمل شرارت آغاز می‌گردد» *(همان:٦٩)*.

ب–۹) یکی از افراد خانواده یا فاقد چیزی است یا آرزوی داشتن چیزی را دارد. تعریف: نیاز. نشانه: a *(همان: ۷۸)*.

ب–۹–۱) شهربانو پس از انداختن مادرش در خم سرکه، با تدبیر ملاباجی، نیاز به داشتن مادر را به پدرش ابراز می‌کند. a۱.

ب–۹–۲) پسر پادشاه در اثر شنیدن نام دختر نارنج و ترنج از زبان پیرزن، در آرزوی به دست آوردن اوست. a۱.

ب–۹–۳) پسر عموی گل خندان پس از پیدا کردنِ قرار دادِ پدر و مادرش با عمو و زن عمو از یخ‌دان مادر، احساس نیاز به دختر عمو در او شعله می‌کشد. a۱.

ب–۹–۴) در داستان نمکی این احساسِ نیاز از طرف دیو به شکل آشکار دیده نمی‌شود. بلکه دیو بدون ابراز هیچ‌گونه نیاز، نمکی را ربوده به آسمان می‌برد و این نشان تازگی و تفاوت ساختار روایت این قصه با قصه‌های دیگر است.

ب.۱۰) مصیبت یا نیاز، علنی می‌شود. از قهرمان قصه درخواست و یا دستور داده می‌شود که به اقدام بپردازد؛ به او اجازه داده می‌شود که برود و یا به مأموریت گسیل می‌شود. تعریف: میانجیگری، رویداد ربط‌دهنده. نشانه: B *(همان: ۸۰)*

ب–۱۰–۱) پسر پادشاه در قصهٔ نارنج و ترنج، علی‌رغم نهی مادر به دنبال دختر به راه می‌افتد. B ۲. شاید بتوان این قصه را پس از "گل خندان" در رتبهٔ دوم از نظر قدمت قرار داد.

ب–۱۰–۲) پسرعموی گل خندان نیز همین‌طور به دنبال دختر عمویش به راه می‌افتد. B۲.

ب–۱۰–۳) در قصهٔ "ماه‌پیشونی" و "نمکی و دیو بدجنس" این خویشکاری دیده نمی‌شود.

ب–۱۱) جستجوگر موافقت می‌کند یا تصمیم می‌گیرد که به مقابله بپردازد. تعریف: مقابلهٔ آغازین. نشانه: C. *(همان: ۸٤)*

ب-۱۱-۱) در دو قصهٔ "دختر نارنج و ترنج" و "گل خندان" قهرمان جستجوگر به جستجو می‌پردازند. C. و این دلیل دیگری است بر قدمت روایت این دو قصه نسبت به دو قصهٔ دیگر؛ زیرا در دو نمونهٔ دیگر این خویشکاری به چشم نمی‌خورد.

ب-۱۲) قهرمان، خانه را ترک می‌گوید. تعریف: عزیمت. نشانه: ↑. *(همان: ۸٤)*

این خویشکاری غیر از خویشکاریِ نقض نهی است؛ جایی است که حرکت قهرمان داستان شروع می‌شود، چه به صورت جستجوگر و یا غیر از آن. «حرکت‌ها با تعادل حکایت‌ها در پیوند هستند، زیرا تعادل حکایت‌ها با رخ دادن اتفاق یا مشکلی به هم می‌خورد که در ادامهٔ حکایت، ممکن است دوباره تعادل اولیه برقرار شود یا به همان صورت، حکایت به پایان برسد و این به هم خوردن تعادل می‌تواند نقطهٔ آغازی برای حرکتی دیگر باشد» *(پارسا، ۱۳۸۹: ۵۳)*.

ب-۱۲-۱) پسر پادشاه در قصهٔ "نارنج و ترنج"، و پسر عموی گل‌خندان در "گل‌خندان" در جستجوی معشوق حرکت می‌کنند. ↑

ب-۱۲-۲) نمکی در قصهٔ "نمکی و دیو بدجنس" حرکت خودش را در خانهٔ دیو و بعد از خواب کردن وی آغاز می‌کند.↑

ب-۱۲-۳) شهربانو (ماه‌پیشونی) با سر کار فرستاده‌شدنش توسط نامادری، حرکت خود را در قصه آغاز می‌کند. ↑

با این بررسی، شباهت ساختار " گل خندان" و "دختر نارنج و ترنج" و نیز قدمت روایت آن‌ها بار دیگر آشکار می‌شود.

ب-۱۳) قهرمان آزمایش می‌شود، یا مورد پرسش قرار می‌گیرد، یا مورد حمله واقع می‌شود و مانند این‌ها، که همهٔ راه را برای این‌که وی وسیلهٔ جادویی یا یاریگری را دریافت دارد، هموار می‌سازد. تعریف: نخستین خویشکاری بخشنده. نشانه: D *(همان: ۸٦)* و این نوع خویشکاری به شکل قوی و به شیوه‌های مختلف در اغلب قصه‌های پریان ایران دیده می‌شود.

ب-۱۳-۱) پسر عموی گل‌خندان، خودش، گل خندان را بدون راهنمایی بخشنده (=یاری‌گر) پیدا می‌کند، از این رو فاقد این خویشکاری است. تفاوت روایت در این قسمت داستان نیز با سایر قصه‌ها بارز است.

ب–۱۳–۲) پسر پادشاه برای یافتن دختر نارنج و ترنج از راهنمایی درویش و یا همان بخشنده استفاده می‌کند. ۲ D.

ب–۱۳–۳) در قصهٔ ماه‌پیشونی این خویشکاری دو بار اتفاق می‌افتد:

ب.۱۳–۳–۱) گاو زرد که از خم سرکه درآمده است و در واقع مادر شهربانو است، به شهربانو کمک می‌کند تا تمام نخ‌های نامادری را بریسد. علاوه بر این دیو داخل چاه از شهربانو سؤال‌هایی می‌کند و چون با راهنمایی‌های گاو زرد به آن‌ها پاسخ صحیح می‌دهد، پاداش خود را می‌گیرد و با شستن صورتش در چاه دیو، یک ماه در پیشانی و یک ستاره در چانه‌اش به وجود می‌آید. ۲ D.

ب–۱۳–۳–۲) در این قصه نوع دیگری از همین خویشکاری دیده می‌شود، بدین‌گونه که دیوِ چاه از ماه‌پیشانی می‌خواهد تا پس از کشته شدنِ همزاد گاوِ زرد –که مادرش است– از گوشتش نخورد و استخوان‌هایش را در طویله چال کند. ۳ D.

تکرار یک خویشکاری نیز موردی دیگری است که در روایت افسانه‌های پریان کودکان ایران که دارای یک حرکت هستند، دیده می‌شود که پراپ اشاره‌ای به آن نکرده است.

ب–۱۳–۴) زندانیانِ دیو بدجنس از نمکی می‌خواهند تا آن‌ها را در قبال دادن چیزی، از زندان آزاد کند. ۴ D

ب–۱۴) قهرمان در برابر کارهای بخشندهٔ آینده، واکنش نشان می‌دهد. تعریف: واکنش قهرمان. نشانه E *(همان: ۹۲)*

این خویشکاری در نتیجه و یا همان ادامهٔ خویشکاری پیشین است و در هر سه قصهٔ مورد بحث وجود دارد. در گل خندان این خویشکاری وجود ندارد، چون عملاً بخشنده‌ای وجود ندارد.

ب–۱۴–۱) پسر پادشاه بنا به راهنمایی‌های پیرمرد درویش، از جنگل عبور می‌کند و به ماده‌دیوی می‌رسد و از او نشانی دختر نارنج و ترنج را می‌پرسد و بالاخره در پی راهنمایی‌های دیوِ پیر، به نارنج‌ها می‌رسد. ۲ E

«یکی از شخصیت‌های نوعی شرقی، هر چند که منحصراً ایرانی نیست، درویش است... وی اغلب به‌عنوان مددکار و مساعد یا حداقل به‌عنوان واسطه وارد ماجرا می‌شود» *(مارزلف، ۱۳۹۱: ۴۲)*.

ب-۱۴-۲) این خویشکاری در قصهٔ نمکی و دیو بدجنس دو بار تکرار شده است:

ب.۱۴-۲-۱) نمکی با شکستن شیشهٔ عمر دیو بدجنس، زرگر و بزاز و نجار و نمدمال را از زندان دیو آزاد می‌کند و آن‌ها نیز متقابلاً به قول خود در قبال نمکی وفادار می‌مانند. E۴.

ب.۱۴-۲-۲) نمکی با تدابیر خود دیو بدجنس را از میان برمی‌دارد. E ۹.

ب.۱۴,۳) شهربانو با عوامل جادویی که بدان‌ها دست یافته است از جمله گاو زرد، دیو چاه و خروسی که دیو برای کمک کردن به او می‌دهد، به اهداف خود دست می‌یابد و دشمنش (نامادریش) را ناکام می‌گذارد. E۹

ب-۱۵) قهرمان، اختیارِ استفاده از یک عامل جادو را به دست می‌آورد. تعریف: تدارک یا دریافت شیئ جادو. نشانه: F. (*همان: ۹٤*)

ب-۱۵-۱) پسر پادشاه برای یافتن دختر نارنج و ترنج از اسب تیزپروازی استفاده می‌کند که با راهنمایی دیو پیر، به آن دست یافته است. F۲

ب-۱۵-۲) در قصهٔ "نمکی و دیو بدجنس" نیز نمد توسط شخص نمدمال که زندانی قصر دیو بدجنس بوده، به نمکی بخشیده می‌شود. F۱

ب-۱۵-۳) این خویشکاری در قصهٔ ماه‌پیشونی دو بار اتفاق می‌افتد:

ب-۱۵-۳-۱) گاو زرد وقتی گریهٔ دختر ماه‌پیشونی (شهربانو) را می‌شنود به شکل ناگهانی در ریسیدن پنبه‌ها به وی کمک می‌رساند. F۶

ب.۱۵-۳-۲.) نیز عامل جادویی با راهنمایی دیوِ چاه، به شهربانو (ماه‌پیشونی) بخشیده می‌شود؛ از جمله خروس، گاو همزادِ گاو زرد، از همه مهم‌تر، ماه و ستاره‌ای که در صورتش می‌درخشد. F۲

ب-۱۵-۴) کبوتران به صورت ناگهانی در قصهٔ گل خندان ظاهر می‌شوند و با صحبت کردن با همدیگر به وی یاری می‌رسانند؛ از جمله این‌که زمان تولدِ وی با بوسیدنش، نیرویی در او به وجود می‌آورند که موقع خندیدن، گل از دهانش می‌ریزد و زمان راه رفتن سکه زیر پایش ریخته می‌شود. هم‌چنین چشم‌هایش را که خالهٔ پسر عمویش از حدقه درآورده بود، شفا پیدا می‌کند. F۶. تکرار این خویشکاری نیز باعث تفاوت ساختار افسانه‌های ایران با الگوی ساختاری پراپ است.

ب–۱۶) قهرمان به مکان چیزی که در جستجوی آن است، انتقال داده می‌شود، یا راهنمایی می‌شود. تعریف: انتقال مکانی میان دو سرزمین، راهنمایی. نشانه: G *(همان: ۱۰۷)*

ب–۱۶–۱) پسر پادشاه سوار بر اسب به سرزمین دختر نارنج و ترنج انتقال می‌یابد. G۱

ب–۱۶–۲) گاو زرد، شهربانو را برای رفتن به پیش دیو چاه و سرزمین او، راهنمایی می‌کند. G۳.

ب–۱۶–۳) نمکی توسط خود دیو به آسمان پرواز داده می‌شود و به سرزمین دیو بدجنس انتقال پیدا می‌کند. G۱

ب–۱۶–۴) در قصهٔ گل خندان پسر عمو به صورت معمولی و اتفاقی به قلعهٔ عمویش می‌رسد. این خویشکاری در این قصه قابل تفکیک با خویشکاری حرکت نیست.

ب–۱۷) قهرمان را داغ می‌کنند. تعریف: داغ‌کردن، نشان‌گذاشتن. نشانه: j. *(همان:۱۱۰)*

این گونه خویشکاری در قصه‌های مورد بررسی ما وجود ندارد.

ب–۱۸) شریر شکست می‌خورد. تعریف: پیروزی. نشانه: I. *(همان: ۱۱۱)*

در اغلب قصه‌های پریان، پایان قصه با پیروزیِ شخصیت سفید قصه به پایان می‌رسد و در واقع پایان لذت‌بخش برای بیشتر شخصیت‌های نیکوکارِ قصه، رقم می‌خورد و شرور نتیجهٔ شرارت خود را دیده و شکست می‌خورد و کودک مخاطب با آن حس هم‌ذات‌پنداری کرده و طعم شیرین پیروزی را به همراه قهرمان قصه می‌چشد.

ب–۱۸–۱) کنیزکِ سیاه پس از پیدا شدن دختر نارنج و ترنج، در بازی زندگی‌اش باخته و به سزای عملش می‌رسد. I

ب–۱۸–۲) نمکی با پیدا کردن شیشهٔ عمر دیو و شکستن آن به زندگی وی خاتمه می‌دهد. I۵.

ب–۱۸–۳) ملاباجی بالاخره هنگام ازدواج ماه‌پیشونی با پسر پادشاه، تمام حیله‌هایش را به کار می‌بندد، ولی در نهایت نقشه‌هایش شکست می‌خورد.I

ب–۱۸–۴) خالهٔ پسرعموی گل خندان نیز هنگام پیدا شدن گل خندان، رسوا شده و شکست می‌خورد. I

ب–۱۹) بدبختی یا مصیبت یا کمبودِ آغاز قصه، التیام می‌پذیرد. نشانه: K. *(همان: ۱۱۲)*

ب-۱۹-۱) در قصهٔ گل خندان این خویشکاری دوبار اتفاق می‌افتد:

ب.-۱۹-۱-۱) گل خندان، چشمان خود را با فریفتن خالهٔ پسرعمویش و خریدن آن‌ها توسط پیر مرد، به دست می‌آورد. ۳ K.

ب-۱۹-۱-۲) و یک بار دیگر هم، با شناختن گل خندان در ماجرای پرورش اسب‌ها، پسر عمو به دخترعمویش دست می‌یابد. K۴.

ب-۱۹-۲) نمکی شیشهٔ عمر دیو را به دست می‌آورد و با کوبیدن آن به زمین، به زندگی دیو خاتمه می‌دهد. ۲ K. باز هم تکرار خویشکاری در چند جای قصه قابل تأمل است و این امر تفاوت افسانه‌های ایرانی با افسانه‌های سایر سرزمین‌ها را آشکار می‌کند.

ب-۱۹-۳) پسر پادشاه، دختر نارنج و ترنج را وقتی که دختر ماجرای زندگی خود را به آینه می‌گوید، می‌شناسد؛ بدین‌ترتیب بر او دست می‌یابد. K۴.

ب-۱۹-۴) پسر پادشاه، لنگهٔ کفش ماه‌پیشونی را پیدا می‌کند و سرانجام با جستجوی فراوان به پای وی راست می‌آید و بدین‌گونه، بر ماه‌پیشانی دست می‌یابد. K۴.

ب-۲۰) قهرمان بازمی‌گردد. تعریف: بازگشت. نشانه: ↓. *(همان: ۱۱۷)*

ب-۲۰-۱) پسر پادشاه پس از چیدن نارنج‌ها از همان راه که رفته بود به سرزمین خود برمی‌گردد. ↓

ب-۲۰-۲) نمکی پس از آزاد کردن زندانیانِ دیو بدجنس، به نمدی پیچیده شده و داخل جعبه‌ای قرار می‌گیرد و به آب رودخانه انداخته می‌شود و بدین‌ترتیب به سرزمین خود برمی‌گردد. ↓

ب-۲۰-۳) گل خندان پس از به دست آوردن بینایی‌اش و پرورش اسبِ پسرعمویش، شناخته شده و پیش وی برمی‌گردد.↓

ب-۲۰-۴) ماه‌پیشانی پس از گرفتن هدیه در سرزمین دیو چاه، به خانه‌شان برمی‌گردد. ↓

ب-۲۱) قهرمان تعقیب می‌شود. تعریف: تعقیب، دنبال کردن. نشانه: Pr. *(همان: ۱۱۷)*
این نوع خویشکاری در هیچ یک از قصه‌های مورد بحث ما به چشم نمی‌خورد.

ب-۲۲) رهایی قهرمان از شر تعقیب‌کننده. تعریف: رهایی. نشانه: RS. *(همان: ۱۱۹)*
به دلیل عدم تعقیب‌شدن قهرمان در قصه‌های مورد بحث، این خویشکاری وجود ندارد.

بنا به گفتهٔ پراپ با رهایی قهرمان از دست تعقیب‌کننده، گاه قصه به پایان می‌رسد؛ ولی در بسیاری از موارد دوباره با به وجود آمدن کاستی و یا مصیبت جدید برای قهرمان، قصه وارد حرکتی تازه می‌شود و این موجب به وجود آمدن قصه‌های چندحرکتی می‌شود که در این مقاله نیز قصه‌های مورد بحث، با دو حرکت مواجه هستند که در ادامه به آن می‌پردازیم.

ب–۲۳) قهرمان ناشناخته به خانه یا سرزمین دیگر می‌رسد. تعریف: رسیدن به ناشناختگی. نشانه: O. *(همان: ۱۲۵)*

ب–۲۳–۱) دختر نارنج و ترنج به شکل ناشناخته به خانهٔ پیرزن می‌رود و در نهایت به دربار پادشاه راه می‌یابد و با تعریف کردن قصهٔ خود به آینه به وصال پسر پادشاه می‌رسد. O.

ب–۲۳–۲) نمکی که در صندوقچه‌ای قرار داده می‌شود و به آب انداخته می‌شود، وارد سرزمینی می‌شود که پسر پادشاه مشغول ماهیگیری است و بدین‌ترتیب پس از چندی با پسر پادشاه ازدواج می‌کند. O

ب–۲۳–۳) شهربانو یا همان دختر ماه‌پیشونی، به شکل ناشناس به مجلس عروسی می‌رود و هنگام بازگشت، پسر پادشاه که از شکار بازمی‌گشت او را می‌بیند و با پیدا کردنِ لنگهٔ کفشِ او با او ازدواج می‌کند. O

ب–۲۳–۴) گل خندان پس از انداخته شدن در چاه، توسط پیرمردی نجات می‌یابد و به سرزمین او منتقل می‌شود. O

ب–۲۴) قهرمان دروغینی ادعاهای بی‌پایه می‌کند. تعریف: ادعاهای بی‌پایه. نشانه: L. *(همان: ۱۲۵)*

ب.۲۴–۱) ملاباجی به دروغ، دختر خود را به جای ماه‌پیشونی برای خواستگارهای پادشاه معرفی می‌کند. L.

ب–۲۴–۲) کنیزک سیاه ادعا می‌کند که دختر نارنج و ترنج است و آفتاب او را سیاه سوخته کرده است.L.

ب–۲۴–۳) خالهٔ پسرعموی گل خندان، دختر زشتش را به جای گل خندان به همه معرفی می‌کند و ادعا می‌کند که هر از گاهی او قادر است از زیر پاهایش طلا و جواهر و از

دهانش گل سرخ بریزد. L.

ب-۲۴-۴) در قصهٔ نمکی و دیو بدجنس این خویشکاری به چشم نمی‌خورد.

ب-۲۵) انجام دادن کار دشواری از قهرمان خواسته می‌شود. تعریف: کار دشوار. نشانه: M. *(همان: ۱۲۶)*

ب-۲۵-۱) نمکی فقط شیشهٔ عمر دیو را شکسته و رها می‌شود و در قسمت پایانیِ قصه، کار دشواری به او محول نمی‌شود.

ب-۲۵-۲) گل خندان برعهده می‌گیرد تا یکی از اسب‌های لاغر پسر عمویش را فربه کرده و به او برگرداند. M.

ب-۲۵-۳) دختر نارنج و ترنج به هنگام بیماریِ شاهزاده ادعا می‌کند که می‌تواند با ساختن زنجیر آبگین او را شفا بخشد. M.

ب-۲۵-۴) دختر ماه پیشانی با اذیت‌های ملاباجی مدام مجبور است کارهای دشوار انجام دهد که در قسمت پایانی قصه نیز مجبور است دانه‌های حبوبات را از هم جدا کند که با استفاده از خروسی که دیو به او می‌دهد، موفق به انجام این کار دشوار می‌شود.M.

ب-۲۶) مأموریت انجام می‌گیرد و مشکل حل می‌شود. تعریف: حل مسئله. نشانه: N. *(همان: ۱۲۸)*

ب-۲۶-۱) اسبِ لاغرِ پسرعموی گل‌خندان، برخلاف تصور وی چاق شده و تحویل پسرعمو داده می‌شود. N.

ب-۲۶-۲) دختر نارنج و ترنج با تعریف کردن ماجرای خودش به آینه، به بیماری پسرِ پادشاه که از دوری‌لش مریض شده بود پایان می‌بخشد. N.

ب-۲۶-۳) دختر ماه‌پیشونی با کمک خروس از عهدهٔ کار سخت برمی‌آید و... N.

ب-۲۷) قهرمان شناخته می‌شود. تعریف: شناختن. نشانه: Q. *(همان: ۱۲۹)*

ب-۲۷-۱) نمکی با استفاده از انگشتری که هنگام پختن شیرینی در داخل آن گذاشته بود، توسط پسر پادشاه شناخته می‌شود. Q.

ب-۲۷-۲) دختر ماه‌پیشونی به کمکِ لنگهٔ کفشش که توسط شاهزاده پیدا شده، شناسایی می‌شود.Q.

ب-۲۷-۳) دختر نارنج و ترنج با تعریف کردن سرگذشت خود به آینه، توسط شاهزاده

شناسایی می‌شود. Q

ب–۲۷–۴) گل خندان هنگام برده شدن اسب، با حرف زدن با اسب، از روی صدایش توسط پسرعمویش شناخته می‌شود.Q.

ب–۲۸) قهرمان دروغین یا شریر رسوا می‌شود. تعریف: رسوایی. نشانه: EX. (*همان: ۱۲۹*)

ب–۲۸–۱) در قصهٔ نمکی و دیو بدجنس قهرمان دروغین وجود ندارد.

ب–۲۸–۲) ملاباجی که می‌خواست دختر خودش را به جای ماه‌پیشونی جا بزند، با افشاگری خروس که می‌گوید: ماه‌پیشونی در تنور است، رسوا می‌شود. EX.

ب–۲۸–۳) کنیزک سیاه پس از تعریف ماجرا، توسط دختر نارنج و ترنج، پیش شاهزاده و درباریان رسوا می‌شود. EX.

ب–۲۸–۴) پس از شناخته‌شدن گل خندان، خاله و دخترخالهٔ پسرعمویش رسوا می‌شوند. EX.

ب–۲۹) قهرمان شکل و ظاهر جدیدی پیدا می‌کند. تعریف: تغییر شکل. نشانه: T *(همان: ۱۳۰)*

ب–۲۹–۱) نمکی از شکل نمدی که پاهایش چوبی بود، به شکل آدمیزاد درمی‌آید. T۳.

ب–۲۹–۲) دختر ماه‌پیشونی با لباس‌های زیبایی که از دست دیوِ چاه می‌گیرد، وارد قصر شاهزاده شده و با او ازدواج می‌کند. T۳.

ب–۲۹–۳) در قصهٔ دختر نارنج و ترنج این خویشکاری وجود ندارد.

ب–۲۹–۴) گل خندان با هر قدمی که برمی‌دارد از زیر پایش تکه‌های طلا و نقره بیرون می‌ریزد.T۲.

ب–۳۰) شریر مجازات می‌شود. تعریف: مجازات. نشانه: U. *(همان: ۱۳۱)*

ب–۳۰–۱) در پایان قصهٔ نمکی، شریری وجود ندارد که مجازات شود، بلکه دیو بدجنس که شخصیت شریر قصه است، در وسط قصه توسط خودِ نمکی از بین می‌رود.

ب–۳۰–۲) کنیزکِ سیاه در قصهٔ "نارنج و ترنج" به سزای عملش می‌رسد و او را به دُم اسب بسته و در صحرا رها می‌کنند. U.

ب-۳۰-۳) در قصهٔ گل خندان نیز، گیسِ خاله و دخترخاله را به اسبی بسته و در صحرا رها می‌کنند.U.

ب-۳۰-۴) ملاباجی و دخترش به دستور پادشاه از شهر رانده شدند. U.

ب-۳۱) قهرمان عروسی می‌کند و برتخت پادشاهی می‌نشیند. تعریف: عروسی. نشانه W. *(همان: ۱۳۲)*

ب-۳۱-۱) شاهزاده با نمکی ازدواج کرده و به خوبی و خوشی با هم زندگی می‌کنند. W ❋.

ب-۳۱-۲) شاهزاده با دختر نارنج و ترنج عروسی می‌کند. ❋W.

ب-۳۱-۳) گل خندان با پسر عمویش ازدواج می‌کند. ❋W.

ب-۳۱-۴) دختر ماه‌پیشونی با شاهزاده ازدواج می‌کند. ❋W

جدول (ب – ۱): الگوی نهایی قصه‌ها

دختر نارنج و ترنج	۱ζ۱η۳η۴θ۱A۲۴a۱B۲C↑۲E۲GF۱OL↓ I K۴WUXEQNM* aγ۲εδ
نمکی و دیو بدجنس	γ۱εδ۲ζ۱θ۱A۱A۱۶D↑C۴E۴E۹۴F۱G۱O↓ I ۵K۲TQM۳W* a
دختر ماه‌پیشونی	F ۶F۲G۳OL↓ I K۴TXEQNM۳WU* aε۱ζ۱η۱θ۱A۷A۶a۱D↑۲D۳E۹
گل‌خندان	۴θ۱A۱A۱۲A۶A۱۵a۱B۲F↑C۶OL↓ I K۳K۴WUXEQNM* aβ۱γ۲ηδ۳η

پ) توزیع خویشکاری قصه‌ها بر اساس شخصیت‌های قصه

شخصیت‌ها در قصه‌ها جزو عناصر متغیر هستند. «اشخاص داستان، عامل یا معلول رخدادها هستند؛ یعنی آن‌ها یا اعمال را انجام می‌دهند یا رخدادها برایشان پیش می‌آید و به هر جهت معنای خود را از نسبتی که با آنان دارند به دست می‌آورند. از سوی دیگر بدون وقایع، داستان و شخصیت داستانی موجودیت نمی‌یابد، بنابراین همواره باید به رابطهٔ دوجانبه و تنگاتنگ شخصیت و طرح داستان توجه داشت» *(اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱٦۸)*.

پراپ شخصیت قصه‌های پریان روسی را به هفت دستهٔ کلی تقسیم کرد. ۱. قهرمان؛ ۲. شاهدخت (زنی نیکوکار)؛ ۳. بخشنده یا پیش‌گو؛ ۴. یاوران و دوستان قهرمان ۵.فرستنده که قهرمان را به مأموریت می‌فرستد؛ ۶. بدکار و شریر؛ ۷. قهرمان دروغین یا شیاد *(احمدی، ۱۳۸۰: ۱٤٥)*. او از بررسی بیش از یکصد قصهٔ پریان، بدین نتیجه دست یافت که خویشکاری‌ها، ثابت‌های مکرر قصه‌ها هستند، ولی شخصیت‌ها عناصر متغیرند. همو می‌گوید: «تحقیق نشان می‌دهد که رخداد مکرر خویشکاری‌ها حیرت‌آور است. شخصیت‌های یک قصه، هر اندازه که امکاناً متفاوت از یکدیگر باشند، اغلب کارها و عملیات یکسانی را انجام می‌دهند» *(پراپ، ۱۳٦۸: ٥۱)*. پراپ خویشکاری‌های یک قصه را در مرکز توجه خود قرار داد و معتقد بود، این‌که اشخاص قصه چه می‌کنند، اهمیت اساسی دارد و این‌که چه کسی چه کاری را انجام می‌دهد، در درجهٔ دوم اهمیت است *(همان‌جا)*. با این وجود آن‌چه در هنگام بررسی خویشکاری قصه‌ها جلب توجه می‌کند، توزیع آن‌ها در بین شخصیت‌های داستانی است؛ بدین‌معنا که مثلاً گاه یک خویشکاری در قصه‌ای توسط قهرمان و در قصه‌ای دیگر توسط شاهزاده‌خانم انجام می‌پذیرد؛ نیز یک شخصیت در جاهای مختلف قصه، انجام چندین خویشکاری را بر عهده دارد. بررسی این بُعد از شخصیت قصه‌ها می‌تواند در مطالعات مردم‌شناسی حایز اهمیت باشد که از حوصلهٔ این مقال خارج است. لیکن جهت روشن شدن تعداد دقیق خویشکاری‌های شخصیت قصه‌های مورد بحث و این‌که حوزهٔ عملیات هر شخصیت متشکل از کدام خویشکاری است، در جدول زیر به ذکر آن‌ها اکتفا می‌شود.

جدول (پ – ۱): توزیع خویشکاری شخصیت‌ها:

	دختر نارنج و ترنج	گل خندان	نمکی و دیو بدجنس	دختر ماه‌پیشونی
قهرمان	aBaFHλ↑γδθ GIK↓QUW	aB↑EFGIJK↑Sδθ RT	aBEFHIJ↑δθ K↑ OMN	a↑EFGFHIKθεδ MT↓
شاهدخت	دختر نارنج و ترنج/NT	-	شاهزاده/W/Q	شخصیت شاهزاده/W/U
بخشنده یا پیشگو	D	D/SR	D	DFG
یاوران و دوستان قهرمان	GK	GKQUWβγ	GKγ	GQ
فرستنده	–	**پسر عموی گل خندان که یاور اوست.نیز خود گل خندان.**	–	–
بدکار و شریر	Aεζη	A/RPεζηθλ	Aεζη	ABλAεζη
قهرمان دروغین	L/XE/**همان شرور است.**	L/XE	-	L/XE

توزیع فراوانی خویشکاری‌ها نشان می‌دهد که در افسانه‌های پریان کودکان ایرانی، قهرمان‌ها در مرکز توجه راویان قصه‌ها بوده‌اند و مقابلهٔ شریر با قهرمان باعث شده است پس از قهرمان، شریر خویشکاری‌های زیادی انجام می‌دهد. یاوران و دوستان قهرمان در مرتبهٔ بعدی و در نهایت، یاری‌گران، خویشکاری‌های بسیار معدودی را بر عهده دارند. گاه خویشکاری‌ها چنان هم‌پوشانی با شخصیت‌های قصه‌ها دارند که یک شخصیت در یک زمان هم شریر است و هم یاریگر. گاه یک شخصیت، هم بخشنده است و هم یاریگر. شریر خود قهرمان دروغین نیز است و .... یا برعکس، یک خویشکاری را چندین قهرمان انجام می‌دهند و یا حتی یک خویشکاری را شخصیت واحدی چندین‌بار انجام می‌دهد. نیز در

قصه‌های مورد بحث، بعضی از شخصیت‌ها حضور ندارند، مثل شاهدخت. بنابراین معلوم می‌شود که بنا بر اعتقاد پراپ شخصیت‌های قصه در درجهٔ فرعی اهمیت هستند و آن‌چه مهم است خویشکاری شخصیت‌های قصه‌هاست.

نتیجه

بنا بر آنچه گذشت می‌توان چنین نتیجه گرفت:

– هر چهار قصه دارای وضعیت آغازین هستند.

– ساختار قصه‌های پریان کودکان ایرانی، با اندکی تغییر، قابل تطبیق با الگوی پراپ است.

– توالی خویشکاری‌ها با آنچه پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌ها متذکر می‌شود، همیشه یکسان نیست و هم‌چنین این توالی از قصه‌ای به قصهٔ دیگر متفاوت است. گاه یک خویشکاری چند بار تکرار می‌شود که در متن اشاره شده است.

– گاه برخی خویشکاری‌ها به شکل دوگانه در قصه‌های ایرانی به چشم می‌خورند که در بین خویشکاری‌هایی که پراپ برمی‌شمارد، یاد نشده است؛ مثلاً خالهٔ پسرعموی گل خندان، هم پسرعمو را می‌فریبد و هم گل‌خندان را و ما برای آن شکل جدیدی از علامت را در الگوی نهایی قصه‌ها در نظر گرفتیم.

– خویشکاری‌ها گاه آن‌چنان درهم‌تنیده شده‌اند که قابلیت تقلیل، ادغام و حتی حذف شدن را دارند. مثلاً هر جا نهی هست به دنبالش نقض نهی هم می‌آید.

– در قصه‌های مورد بررسی، گاه خویشکاری‌هایی را که پراپ برمی‌شمارد، اصلاً وجود ندارند که ما در متن مقاله به آن‌ها اشاره کرده‌ایم.

– هر چهار داستان از پایان کاملاً یکسانی برخوردارند.

– به احتمال زیاد به لحاظ قدمت و دیرینگی قصهٔ «گل خندان» و آن‌گاه «دختر نارنج و ترنج» در ردیف اول و دوم قرار می‌گیرند؛ بنا به دلایلی که در متن اشاره کرده‌ایم.

– و کشف مادرالگوی (aθA↑O↓Kw*) این چهار قصه و تعمیم آن به سایر افسانه‌های پریان کودکان ایران، هدف نهایی این تحقیق بود که تا حدودی به آن دست یافتیم.

پی‌نوشت

۱. این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی با عنوان «بررسی ساختار قصه‌های پریان کودکان بر اساس الگوی ساختاری پراپ» است که در دانشگاه پیام نور استان آذربایجان شرقی انجام یافته است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۸۰). **ساختار و تأویل متن**. چ ۵. تهران: مرکز.

۳. اخلاقی، اکبر. (۱۳۷۷). **تحلیل ساختاری منطق‌الطیر**. اصفهان: فردا.

۴. پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

۵. سلامی، علی. (۱۳۸۹). **دختر نارنج و ترنج**. چ ۲. تهران: پیام محراب.

۶. ــــــــــ . (۱۳۸۹). **گل خندان**. چ ۲. تهران: پیام محراب.

۷. ــــــــــ . (۱۳۹۱). **دختر ماه‌پیشانی**. چ ۳. تهران: پیام محراب.

۸. مارزلف، اولریش. (۱۳۹۱). **طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی**. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. چ ۳. تهران: سروش.

ب) مقاله‌ها

۹. حق‌شناس، علی‌محمد و خدیش، پگاه. (۱۳۸۷). "**یافته‌های نو در ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی ایران**". در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ش ۱۸۶، تابستان. صص ۲۷ – ۳۹.

۱۰. قافله‌باشی، سیداسماعیل و بهروز، سیده زیبا. (۱۳۸۶). "**نقد ریخت‌شناسی حکایت‌های کشف‌المحجوب و تذکره‌الاولیا**". در مجلهٔ فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی. سال پنجم. ش ۱۸. صص ۱۱۷ – ۱۴۰.

۱۱. بهنام، مینا. (۱۳۸۹). "**ریخت‌شناسی داستان حسنک وزیر به روایت بیهقی**". در فصل‌نامهٔ گوهر گویا. سال چهارم. ش ۱ بهار. صص ۱۳۱ – ۱۵۰.

۱۲. پارسا، سیداحمد و صلواتی، لاله. (۱۳۸۹). "**ریخت‌شناسی حکایت‌های کلیله و دمنه نصرالله منشی**". در مجلهٔ بوستان ادب. سال دوم. ش ۲. زمستان. صص ۴۷ – ۷۷.

A Feministic Criticism of the Novel "a Secret in the Alley" by Fariba Vafaa

Samira Teymoori, Saeed Bozorg Bigdeli, Ghodratolah Taheri

Feministic criticism as a literary criticism approach was established in 1929 by Virginia Woolf, the British feminist pioneer in order to investigate indicators of feminine style. In this study, the image of woman is investigated in the novel, A Mystery in Alleys, by Fariba Vafi, according to the mentioned components. The writer illustrates the stereotype title of A Room of One's Own. The main themes in this type of criticism are to deal with feminine experiences, to interact the masculine world, of Domestic Angel; a passive woman that picks the language of silence against cruelties of patriarchal system and violence of her husband to keep the peace of the house. And finally nothing happens in women's status and their relations. This work, like other feminine works , are observed featured by specificity, redundancy and loquacity, nostalgia and being convoluted.

Keywords: feministic criticism, Fariba Vafaa, a secret in alley, femenine experiences

Artistic Imagination of Ahmad Waeli's Religious Poetry with Reliance on Simile and Metaphor

Kamran Soleimani, Mahmood Abdanan Mehdizadeh

Ahmad Waeli, a prominent contemporary Shiite in Iraq, is one of the eloquent orators and poets. His great and appreciable poetries with utilizing various aspects of form and content have considerably drawn critics and literary experts' attention. His distinguishable style, being cogent and free of complexity and emotions has created attractive and pleasant artistic and literary images which are possible to be analyzed and evaluated from different directions. Simile and metaphor are more paramount than other imaginations in his poetries. As a knowledgeable and sophisticated poet, he has taken advantage of artistic images to convey his religious thoughts and messages as well as defending Ahl al-Bayt (peace be upon them) and presenting the cruelty of their enemies. He has been able to extract social and cultural outcomes from the within of his poetry. Furthermore, Waeli has been capable of creating a modern and plausible relationship between the existing challenges in Islam and poem by exploiting a new way of giving sermons and eloquently articulate language. This study aims to investigate various artistic imaginations in religious poetry of Ahmad Waeli with regard to elements such as similes and metaphors using descriptive-analytical method and foundations of modern literary criticism in the field of imagery.

Key words : Ahmad WAELY, Religious poem, Fiction, simile and Metaphor.

Analysis of the character Mahmud in the "It seemed that you said Leyli" according to opinions of Caren Horney

Tahmine Shojaatzadeh, Narges Oskooe

The novel of "It seemed that you said Leyli" is a psychological novel with a critical-social attitude. This novel has a feminine mentality and a monophonic system, and the presence of men in this book can only be seen through feminine eyes. Among the narrative making elements of this novel, characterization plays a significant role and most characters play outstanding gender roles in social and personal aspects. One of the most interesting characters of this novel is the character "Mahmud". Mahmud has a complicated and anxious character pattern. This study aims to psychologically analyze Mahmud according to Horney's opinions on the anxious character subject. The results of this study indicate that Mahmud is the leader of a particular mystic sect that dominate peoples' will through acquiring psychological knowledge and overcoming the power of others' mental power and thoughts and use them through various ways. Mahmud is an idealistic anxious and a self-aggrandizing character. Growing in tough childhood conditions (single parent family, poverty, sense of humility derived from his mother's occupation) is the main origin of creation a fundamental anxiety, personality disorder and his intentions for an idealistic, perfectionist and domineering self. He who plays the gender role of Man – Maniac[1] in this story as well shows the basic contradiction between the domineering and affection seeking character types in his personality pattern.

Keywords: It seemed that you said Leyli, Caren Horney, Sepideh Shamlou, Characterization, self-aggrandizing, anxiety.

Discourse Element in Clarification of Structure and Components of Naration in "Grave-diggers" by Sadegh Hedayat

Abbas Saeedi, Yadollah Shokri

Discourse element as one of the applicable elements in narrative considered to be an effective and useful lever that can help the writer to process other elements of the story and forming narrative act and expressing themes and plot of the work and to provide a background for illustrating theme and subject of the story and entering to world of the characters of the story. Therefore investigation of discourse element in the story and analyzing the way this element have been implemented by the writer of the story is a parameter to be considered as a criteria for evaluating the ability or disability of the writer in creation o a narrative work. Regarding this matter, In this article the researchers have investigated the approach of Sadeq Chubak toward discourse element in his short story Grave- Digger which have been chosen from collection (First day in the grave) and authors of present study have clarified his technique of using this element in story and function of this element in the story as he was from first generation of contemporary story writers and have examined his ability of narrative processing.

Keywords: dialogue element, short story, Grave-digger, Sadegh Chubak

Resistance in the poem of Abdolrahim Mahmood

Seyed Fazlollah Mirghaderi, Davood Nejati, Effat Mardani

Resistance is one of existance elements of man that from the genesis of creation has had appearance in life of human for protection and continuence of life. This concept is central core and inspiring element of type of literature named durability literature. Durability literature is love of freedom shout of oppressed and wronged nation that it has existed as an alive and dynamic element in all of historic periods of human life and in each period has had appearance in specific form, according to its political and social conditions. Resistance element because of dominant atmosphere and conditions has flowed in all of literature arteries of Palestine. Abdorahim Mahmud is one of the pioneers of resistance literature of Palestine that has resounded tingle of capaign, resistance and peaceably in his poetries. This study criticizes durability contents in poetries of poet by descriptive-analytic method, and shows artistic aspects and literary techniques applied into them. The results accruing on study shows that Abdorahim Mahmud has tried that transmit patriotism zeal and mentality of defeat of land which are durability foundations, remarkably in the way of artistic pictorials repetitions. Mahmud,s poetry with his clearness of statement and simple and heartfelt speech has existed new plan in durability literature of Palestine. From the most important elements of durability in poetries of poet can point to: against of colonization, durability against of oppression, struggle toward wakefulness, description shahadat (to die in war, of the Islamic faith) and bravery of soldiers, description of dominant palpitation on society, love of freedom and peaceably.

Keywords: resistance literature, Palestine, love of freedom, Abdorahim Mahmud.

A Study of child's fairy tales (Based on "Namaki and Devil story", "Gol-e Khandan", "Doxtar e Nārenj o Toranj" and "Maah Pishooni")

Roghaye Hemmati

Analyzing tales based on micro structures and showing their stable and variant elements on fairy tales of Slavic folk was done for the first time by Vladimir Yakovlevich Propp. Propp believes that tales' characters are much and diverse, but own-workings are less. This method is known as Propp's Morphological pattern by which the tales and fables of different nations can be investigated and obtained the similar or probably different results from what is seen in the own-workings of heroes in Russian fairy tales. Thus, in this study the four tales of Iranian fables that popular and have childish characters, are investigated by descriptive-analytic method and the number and sequence of their own-workings are compared with the structural pattern of Propp. The obtained results indicated that despite the presence of similar points in own-workings, their sequence has remarkable difference with the structural pattern of Propp. In addition, examining this aspect of fairy tales is related to the antiquity of different narratives from a tale as well as the it's antiquity in relation to other similar tales. As the tale of "*Gol-e Khandan* (Smiling Flower)" with having more own-workings and observing their sequence seems older than other three tales, and "D*oxtar e Nārenj o Toranj"* is in the next rank. Furthermore, the two tales of "*Maah Pishooni*" and "*Namaki and Devil story*" have new and different narratives.

Keywords: fairy tales, Morphology, Propp, structural pattern, the oldness of narrative

A Critique of the Correction of Ibn Yamin Farivmadi's Sonnets

Akram Haratian

Ibn Yamin Fariumadi is one of the well-known poets of Persian literature in the eighth century (A.H). What we have today of his poems is a collection of some thousand verses in various poetic forms a significant part of which is his sonnets. From several decades ago that HuseinAli Bastani Rad corrected and published Ibn Yamin's divan it has been the only resource for scholars' research on Ibn Yamin's poetry. However, collating this divan with other available manuscripts leads to correcting many mistakes in different verses, on the one hand, and some hundred verses, especially in sonnets section, are added to the text, on the other. In this paper, the sonnets' section of Ibn Yamin's divan is collated with those manuscripts not used by the previous corrector and new record(s) are evaluated with regard to the clues found in a verse, sonnet or probably poems of Ibn Yamin.

Keywords: eighth century, divan of poems, correction, Ibn Yamin Farivmadi, sonnets

Critical ancient thought in Shahnameh

Ali Asmand Juneghani

Political thought, including issues raised in Persian literature which has long been of Persian poetry manifestation and expression. Critical_ Political thought has a arranged connection to poet character's mystery. This article is provided to random sampling, critical thought in antiquity and kings' behavior in power, domination and social inequality review. The epic of the great diversity of political content and motifs critical in terms of the behavior of those in power and oppression of the rulers and their subordinates scholars, ministers, priests, competitors, citizens, and even the enemies that are manifested in different ways, represent the dominant political discourse in the period ancient and historical document as a tool for understanding social conditions for the generations after her. While Ferdowsi's Shahnameh has spent the most part of Shahnameh in epic, but this survey shows, despite the claims of justice and fairness, greed and avarice, oppression and injustice, revenge, bribes and threats, exclusion, killing wise men, lies and tens methods of faulty was a thought in the ancient period.

Key words: "critical thought", "ancient", "methods of oppression and Injustice" and "Shahnameh by Ferdowsi"

Index

Critical ancient thought in Shahnameh 7

Ali Asmand Juneghani

A Critique of the Correction of Ibn Yamin Farivmadi's Sonnets 8

Akram Haratian

A Study of child's fairy tales (Based on "Namaki and Devil story", "Gol-e Khandan", "Doxtar e Nārenj o Toranj" and "Maah Pishooni") 9

Roghaye Hemmati

Resistance in the poem of Abdolrahim Mahmood 10

Seyed Fazlollah Mirghaderi, Davood Nejati, Effat Mardani

Discourse Element in Clarification of Structure and Components of Naration in "Grave-diggers" by Sadegh Hedayat 11

Abbas Saeedi, Yadollah Shokri

Analysis of the character Mahmud in the "It seemed that you said Leyli" according to opinions of Caren Horney 12

Tahmine Shojaatzadeh, Narges Oskooe

Artistic Imagination of Ahmad Waeli's Religious Poetry with Reliance on Simile and Metaphor 13

Kamran Soleimani, Mahmood Abdanan Mehdizadeh

A Feministic Criticism of the Novel "a Secret in the Alley" by Fariba Vafaa .. 14

Samira Teymoori, Saeed Bozorg Bigdeli, Ghodratolah Taheri

The Journal of Literary Criticism and Stylistics Research (JLCSR)
License Holder: Islamic Azad University, Shahrekord Branch
Director: Dr. Mohammad Hakimazar
Editor-in-Chief: Dr. Ghahreman Shiri
Managing Director: Dr. AsgharRezapoorian

Editorial Board:

Mohammadali Atashsowda..... Associate Professor
Jahangir Fekri Ershad.....Professor
Ahmad Ghanipour Malekshah.....Associate Professor
Mohammad Hakimazar..... Associate Professor
Hossein Hasanpour Alashti..... Associate Professor
Saeid Hesampour..... Professor
Hossein Khosravi..... Associate Professor
Behrouz Mahmoudi Bakhtiari..... Associate Professor
Abdorreza Modarreszade.....Associate Professor
Ali Mohammadi..... Professor
Ghahraman Shiri..... Professor

The Journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.
The authors are responsible for the published materials.

Persian Editor: Dr. Mohammad Hakimazar
English Editor and Translator: Dr. Amir Sabzevar
Islamic Azad University, Shahrekord Branch Publications
Assistants & Coordinators: Zahra Ahmadzadeh, Forouzan Haddadi
Cover Designer: Karim Monzavi
Copy Prepariation: Hajar Hasanzadeh Soureshjani

Address: The Journal of Literary Criticism and Stylistics Research (JLCSR), Literature & Humanities Faculty, Islamic Azad University, Shahrekord Branch, p.o box: 166, Shahrekord, Iran.
Tel:+983833361039 **Website:**www.Lit.iaushk.ac.ir
E.mail: Lit@iaushk.ac.ir

Islamic Azad University
Shahrekord Branch
Deputy of Research & Technology

The Journal of Literary Criticism and Stylistics Research (JLCSR)

Vol.8, No.3
December 2017

In The Name of God