بسم الله الرحمن الرحیم

مشاوران علمی این شماره:

مریم اسمعلی‌پور
نقی امینی‌مفرد
محمدعلی آتش‌سودا
علی آسمند
مهری بهفر
حجت توسلی
میلاد جعفرپور
عیسی چراتی
محمد حکیم‌آذر
غلامرضا حیدری
فاطمه حیدری
حسین خسروی
مرتضی رشیدی
حمید رضایی
محمدرضا ساکی
مصطفی سالاری
غلامرضا صفار
ناصر کاظم خانلو
ناصر ناصری
فاروق نعمتی

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 اول (پی‌درپی ۲۷)

بهار 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

بررسی ریخت‌شناسانهٔ داستان شغاد از شاهنامه **۱۱**

کبری چمنی، یدالله شکری

حرکت در اشعار غیرروایی شاملو **۳۳**

مهدی دهرامی

قهرمانِ رمان "طوبی و معنای شب" در ساحت واقعیت **۴۹**

زهرا رفیعی، سید محمود سیدصادقی، شمس‌الحاجیه اردلانی

سبک‌شناسی شعر طنز دهخدا **۷۳**

مهسا ساکنیان دهکردی، مرتضی رشیدی آشجردی، محبوبه خراسانی

بررسی و تحلیل مضامین اجتماعی در رمان "درخت انجیر معابد" **۱۰۵**

صفورا مصلحی، سید احمد حسینی کازرونی، شمس‌الحاجیه اردلانی

اهمیت منابع ادبی در شناخت جامعهٔ روستایی عصر صفوی **۱۲۳**

سیدسعید میرمحمدصادق، عطاءالله حسنی

آزادی در شعر معاصر ایران و افغانستان (مطالعه موردی؛ ملک‌الشعرا بهار و خلیل‌الله خلیلی) **۱۳۹**

فرناز نقی‌زاده، علی‌اصغر حلبی

الگوهای سفر قهرمانی از نگاه پسایونگی و کاربرد آن در تحلیل متون ادبی **۱۵۹**

محمدجعفر یاحقی، مریم اسم‌علی‌پور، شاهدخت طوماری، فرزاد قائمی

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۲۷) بهار ۱۳۹۶، صص ۳۲ – ۱۱

بررسی ریخت‌شناسانهٔ داستان شغاد از شاهنامه

کبری چمنی،[۱] یدالله شکری[۲]

چکیده

مقاله پیش رو در صدد است تا داستان شغاد از شاهنامه را بر پایه نظریه ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ تحلیل و میزان برابری آن دو با یکدیگر را بررسی کند؛ به‌همین منظور در بخش نخست، مبانی نظری مکتب ساختارگرایی و ریخت‌شناسی بررسی می‌شود. در ساختارگرایی اصالت متن، بی‌توجهی به ریشه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی و توجه به روابط متقابل واحدهای متن مورد توجه بوده و در ریخت‌شناسی نیز مواردی مانند چهار قانون کلی در شخصیت‌ها، عناصر پایدار و متغییر داستان، کنش‌های هفت‌گانه شخصیت‌ها، کارکردها و انواع حرکت در داستان بررسی می‌شود. نگارندگان در بخش دوم به بررسی داستان شغاد بر پایهٔ یافته‌های پراپ پرداخته و با رسم جدول و شکل‌هایی مباحث را نشان داده‌اند، هم‌چنین در مواردی جابه‌جایی کارکردها و تفاوت‌ها را نیز مشخص کرده‌اند. حاصل اینکه داستان از یک سو بر پایه الگوی پراپ دارای دو حرکت است و از سوی دیگر مؤلفه‌هایی دارد که با قوانین الگوی مورد نظر مطابق نیست.

کلیدواژه‌ها: ریخت‌شناسی، ساختارگرایی، شاهنامه، رستم و شغاد.

---

۱. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی.
۲. استادیار دانشگاه سمنان (نویسنده مسئول)

تاریخ وصول: ۹۵/۰۹/۱۸ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۱/۳۰

مقدمه

قبل از مطالعه پراپ بر روی قصه‌های عامیانه، نخستین رده‌بندی‌ها درباره قصه در حوزه سه نوع اصلی «قصه‌هایی با مضمون خیالی، قصه‌هایی که از حیات انسان و وقایع روزمره گرفته شده و قصه‌های مربوط به دنیای حیوانات» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲٦۸)* انجام گرفت. تقسیم‌بندی‌های دیگری نیز از کسانی مانند وونت، ولکف، بدیه و وسلوفسکی ارائه شده که بر مبنای گزاره‌هایی چون تم، نوع و جنس و موتیف انجام شده بود. پراپ ضمن یاد کردن از همه آن‌ها و نقدهایی که به روش‌هایشان دارد، بیان می‌کند اگر ما نتوانیم قصه‌ها را به سازه‌های آن‌ها تجزیه کنیم، به یک بررسی تطبیقی درست نیز قادر نخواهیم بود *(همان: ۲۷۳-۲٦۸)*. در حقیقت پراپ با انتشار کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان»، که حلقه ارتباط مهمی میان فرمالیست‌ها و به اصطلاح ساختارگرایان فرانسوی دهه ۱۹۶۰م است *(ابوالقاسمی، ۱۳۹۱: ٤۹)*، دسته‌بندی آثار فولکلوریک را بر اساس قواعد صوری آن‌ها انجام داد و بیان کرد که دسته‌بندی حکایت‌ها بر اساس *عناصر داستانی* یا درون‌مایه نظام منطقی درونی نخواهد داشت و باید آن را دلخواه و شخصی نامید *(احمدی، ۱۳۸۲: ۱٤٥-۱٤٤)*. او پس از طرح عناصر ثابت (خویشکاری شخصیت‌ها) و عناصر متغیر (صفات یا نام اشخاص قصه) قصه‌ها را براساس خویشکاری (وظیفه) طبقه‌بندی کرد، او در مسئله توجه به خویشکاری‌ها یادآور می‌شود از مورخان ادیان الهام گرفته، که از مدت‌ها قبل متوجه تکرار آن‌ها به وسیله قهرمانان در اسطوره‌ها و اعتقادات دینی بوده‌اند، پراپ خویشکاری را از دو نقطه نظر تعریف می‌کند: نخست اینکه تعریف در هیچ موردی نباید به شخصیتی متکی باشد که آن خویشکاری‌ها را انجام می‌دهد، و دیگر آنکه یک عمل را جدای از مکان آن در سیر داستان نمی‌توان تعریف کرد *(شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۲۷٥-۲۷٤)*. او دریافت که در بررسی بسیاری از قصه‌های عامیانه و قصه پریان روسی، عملا یک داستان بنیادین و مشابه در تمامی آن‌ها وجود دارد و کوشید تا نشان دهد چگونه صد قصه بررسی شده او با طرح‌های روایی (اشکال) مختلف، یک طرح اولیه بنیادین است. به‌طور خلاصه قصه پریان با رجوع به گذشته و دیگر ترفندهای روایی نقل نمی‌شود بلکه برعکس طرح روایی تقریباً تابع طرح اولیه است، با این همه اندیشه پراپ، که معتقد به یک قصه بنیادین واحد است، آشکارا از تفاوت میان طرح اولیه و طرح روایی الهام گرفته است *(ابوالقاسمی، ۱۳۹۱: ٥۰-*

(۴۹) و می‌توان گفت طرح روایی نهایی یکصد قصه چنین است: «شخصیت اصلی یا قهرمان در آغاز بیمار یا سالخورده یا کودک و یا ساده لوحی است که از رازی بی‌خبر است، وظیفه‌ای دشوار به او محول می‌شود و کنش او نمایانگر کارکرد نهایی یا تجریدی است که پراپ برای روشن کردن معنای آن از مفهوم «گستره کنش» استفاده کرد و در پایان همچون نتیجه منطقی کنش یا زنجیره کنش‌های قهرمان، راز داستان فاش یا هدف نهایی به دست می‌آید» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۴۶). در نظر پراپ داستان‌های پریان در میدان «مذهب» و «زندگی در معنی عام» به گونه زیر با هم در ارتباطند؛

۱. اگر صورتی (نرمی) هم در داستان پریان و هم در آثار مذهبی وجود داشته باشد تقدم با صورت مذهبی است.

۲. اگر همان صورت دو گونه داشته باشد، یکی نشئت گرفته از زندگی در معنی عام آن و دیگری نشئت گرفته از مذهب، تقدم با گونه مذهبی است.

۳. گزارش هر عنصر خارق‌العاده از اجزای تشکیل دهنده داستان پریان، همواره از گزارش نمونه رفتار عقلانی‌اش کهن‌تر است.

۴. گزارش اعمال قهرمانی در داستان پریان کهن تر از گزارش همان اعمال در یک صورت طنزآمیز و شوخ طبعانه است.

۵. گزارش هر صورت عاقلانه و منطقی همواره کهن‌تر از گزارش صورت بی‌معنی و چرند است.

۶. گزارش هر صورت بین المللی کهن‌تر از گزارش صورت ملی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۴۶-۳۴۵).

تجزیه و تحلیل ساختاری یک اثر و ریخت‌شناسی آن، از بهترین شیوه‌های نقد ادبی و از علمی‌ترین روش‌ها برای بررسی آثار داستانی است و شاهنامه نیز با توجه به نوع ادبی خود و ساختار پرمایه‌ای که دارد، بسیاری از این گونه تحلیل‌ها را برمی‌تابد. از این رو در پژوهش حاضر برآنیم تا داستان رستم و شغاد از شاهنامه را بر پایه طبقه‌بندی پراپ بررسی کرده و میزان تطابق این داستان را با الگوی پراپ نشان دهیم. در داستان مورد نظر جدای از مواردی مانند حرکتی جدید، که در الگوی پراپ یافت نشد (توجه نکردن به یاریگر) و می‌تواند یک نوع تقدیرباوری در اعتقادات کهن و فرهنگ ایرانی باشد، بیشتر داستان با

الگوی پراپ هماهنگ است.

پیشینهٔ تحقیق

تا کنون کتب و مقالات متعددی درباره ریخت‌شناسی و به‌ویژه ریخت‌شناسی داستان‌هایی از شاهنامه نوشته شده است. از آن جمله می‌توان به ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی (پگاه خدیش، ۱۳۹۱)، ریخت‌شناسی قصه‌های اساطیری و پهلوانی شاهنامه فردوسی (بهرام پورجلالی، ۱۳۹۱)، ریخت‌شناسی قصه قلعه ذات‌الصور در مثنوی بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ (مسعود روحانی و سبیکه اسفندیار پاییز و زمستان ۱۳۸۹)، بررسی ریخت‌شناسانهٔ داستان بیژن و منیژه شاهنامه فردوسی بر طبق نظریه ولادیمیر پراپ (مسعود روحانی و محمد عنایتی قادیکلایی) و ریخت‌شناسی هفت‌خوان رستم از شاهنامه فردوسی (حمیدرضا فرضی و فرناز فخیمی فاریابی، ۱۳۹۲) اشاره کرد که با طبقه‌بندی‌های الگوی پراپ مطابقت داشته است. این جستار با بررسی ساختار قصه براساس الگوی پراپ و نمایش آن در قالب جداول و شکل‌ها تحلیلی کامل را از داستان رستم و شغاد ارائه می‌دهد.

ساختارگرایی

تأثیر کار پراپ را بر ساختارگرایان فرانسوی نمی‌توان نادیده گرفت به گونه‌ای که کلود لوی استروس روش او را آفریننده و مهم می‌داند و یاکوبسن ضمن تأکید بر کار پراپ می‌گوید «روایت‌شناسی به معنای دقیق واژه با کتاب پراپ آغاز شده است» هم‌چنین کتاب پراپ بر پژوهش‌های اساطیر، بررسی ساختار روایت و نظریه ادبی تأثیر قاطع گذاشت *(احمدی، ۱۳۸۲: ۱۴۷-۱۴۶)*. در بررسی ساختارگرایی قبل از هر چیز ارائه تعریفی از ساختار لازم است «هر نظام مفهومی که سه ویژگی:

۱. یک‌پارچگی: نظام در قالب یک واحد عمل کند و صرفاً مجموعه‌ای از عناصر مستقل نیست.

۲. تبدیل: نظام ایستا نیست بلکه پویا و متغیر است.

۳. خود قاعده‌مندی: تعدیلاتی که ساختار قادر به انجام آن‌هاست، هرگز از مرزهای

نظام ساختاری متعلق به آن خارج نمی‌شوند، را داشته باشد یک ساختار است» *(حسین‌زاده و حسینی، ۱۳۸۷: ۳۳۹)*. ساختارگرایی در جست‌وجوی قوانینی است که زبان بر آن‌ها استوار و بر عملکرد آن حاکم است و فرض آن بر این است که تمام پدیده‌های سطحی به نظامی ساختاری تعلق دارد؛ از این رو همه ساختارگرایان در برخورد با متن در چهار اصل زیر اتفاق نظر دارند؛

۱. بررسی ادبیات به معنای ارزش‌گذاری تک‌تک آثار نیست بلکه بررسی سیستمی است که همه آثار با آن سازگاری دارند.

۲. کنار نهادن تحول تاریخی ادبیات و بررسی هم‌زمانی آن ضروری است.

۳. بررسی هم‌زمانی ادبیات به صورت ساختاری مستقل به معنای مشخص کردن پیوندهای متقابل یا کارکردهای عناصری است که آن ساختار را شکل می‌دهند.

۴. چون پیوند میان سیستم با تک‌تک آثار همان پیوند میان زبان و سخن است برای این کار باید از آثار مشخص ادبی که بدل از سخن موجود در زبان‌شناسی است آغاز کرده و به سیستمی «زبانی» که برآن منطبق هستند رسید» *(داوران، ۱۳۸۹: ۲۳۳)*. ساختارگرایی بخش اعظم دستاوردهایش را از روش پراپ گرفت. ساختارگرایانی مانند تودوروف، گرماس و ژرار ژنت در این حوزه فعالیت کردند. برای نمونه گرماس هفت نقش اساسی پراپ را به سه گروه متضاد دوتایی تقسیم کرد اما ژنت بود که شیوه ساختارگرایی را تکامل بخشید (همان: ۲۳۱-۲۲۶).

ولادیمیر پراپ و ریخت‌شناسی

ولادیمیر پراپ زبان‌شناس و فرمالیست روس نخستین کسی بود که بحث در ساختار داستان را مطرح کرد و کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» را در سال ۱۹۲۸ م منتشر کرد. او اصطلاح ریخت‌شناسی را با توجه به مورفولوژی (morphology) که در علم گیاه‌شناسی به معنی بررسی و شناخت اشکال یعنی ساختمان گیاه بود به کار برد و ریخت‌شناسی را بررسی و شناخت ساختار داستان بیان کرد. پراپ کارش را با مسئله طبقه‌بندی و سازمان‌دهی حکایت‌های عامیانه روسی آغاز کرد و بر مبنای کار *بدیه* و *وسلوفسکی* بیان داشت که بیشتر تلاش‌ها برای طبقه‌بندی حکایت‌ها براساس بن‌مایه یا

عناصر، در نهایت به گروه‌بندی‌هایی بی‌نظام می‌انجامد و خود به بررسی عناصر پایدار و متغیر در حکایت‌های پریان پرداخت. در نظر او حکایت یک واحد تحلیل ساختاری است و او با بررسی مجموعه‌ای از صد حکایت پریان روسی (شماره ۳۰۰ تا ۷۴۹ فهرست آرن- تامپسن) به ۳۱ کارکرد دست یافت که کلیه امکانات ساختاری را که در تمام مجموعه است، در بردارد و با بررسی عناصر پایدار و متغیر در این حکایت‌ها به این نتیجه رسید با وجود اینکه شخصیت‌های یک حکایت متغیرند، ولی کارکردهای آن‌ها پایدار و محدود است و کارکرد را «عمل یک شخصیت که برحسب میزان اهمیت آن در پیشبرد کنش‌ها تعریف می‌شود» *(طاهری، ۱۳۷۹: ۹۶)* دانست.

«پراپ ۴ قانون تدوین می‌کند که عبارت است از:

۱. کارکردهای شخصیت‌ها در یک حکایت عناصری پایدار و ثابت‌اند و اجزای بنیادین یک حکایت را تشکیل می‌دهند. ۲. تعداد کارکردهای متعلق به حکایت پریان محدود است ۳. توالی کارکردها همیشه یکسان است. ۴. همه حکایت‌های پریان از لحاظ ساختار آن به یک نوع تعلق دارند.

او دریافت که تعداد کارکردها هیچ گاه از ۳۱ عدد تجاوز نمی‌کند و نیز همه آن‌ها در یک حکایت وجود نداشته و ترتیب و توالی آن‌ها همیشه به یک صورت است. پراپ افزون بر این هفت شخصیت را هم شناسایی کرد که عبارتند از: خبیث، بخشنده، یاری کننده، شاهزاده خانم (شخص مورد جست‌وجو) و پدرش، گسیل دارنده، قهرمان و قهرمان دروغین. این اشخاص ممکن است در یک حکایت، چند نقش داشته باشند و یا یک نقش از آن چند شخصیت باشد، ولی در هر صورت این‌ها نقش‌های پایه‌ای داستان‌اند» *(همان: ۱۰۳-۹۶)*.

کارکردهای پراپ که در قصه‌های پریان با حروف مشخصی نامگذاری‌شده عبارتند از:

۱. وضعیت آغازین	α
۲. غیبت	β
۳. نهی	γ
۴. نقض نهی	δ
۵. خبرگیری شریر	ε
۶. دریافت خبر	ϑ
۷. فریبکاری	λ
۸. شرارت	A
۹. میانجیگری، رویداد پیونددهنده	B
۱۰. مقابله اغازین	C
۱۱. عزیمت، گسیل کردن	↑
۱۲. نخستین خویشکاری بخشنده	D
۱۳. واکنش قهرمان (مثبت یا منفی)	E
۱۴. دریافت عامل جادو	F
۱۵. انتقال مکانی، راهنمایی	G
۱۶. کشمکش با شریر	H
۱۷. پیروزی	I
۱۸. داغ گذاشتن	J
۱۹. کارسازی مصیبت یا رفع مشکل	K
۲۰. بازگشت قهرمان	↓
۲۱. تعقیب	Pr
۲۲. نجات و رهایی	Rs
۲۳. ورود به طور ناشناس	O
۲۴. ادعای دروغین	L
۲۵. کار دشوار	M
۲۶. انجام کار دشوار	N
۲۷. شناخته شدن	Q
۲۸. رسوایی شریر	Ex
۲۹. تغییر شکل	T
۳۰. مجازات شریر یا قهرمان دروغین	U
۳۱. عروسی	w*

پراپ هم‌چنین دریافت که هر داستان ممکن است دو یا چند بخش داشته باشد که در هر بخش موضوع و قصه‌ای جداگانه اتفاق می‌افتد، ولی هر دو به هم مربوط هستند و یکی دنباله دیگری و در قالب یک داستان است، او هرکدام از این بخش‌ها را یک حرکت نامید و بیان داشت که هر داستان ممکن است از دو یا چند حرکت تشکیل شود. وی صرف نظر از تعداد قصه‌های موجود، ترکیب حرکت‌ها را به انواعی تقسیم کرد و نشان داد که حرکت‌ها در هر قصه در محدوده یکی از این ترکیبات قرار می‌گیرد و از این موارد خارج نیست، به گونه‌ای که «یک حرکت ممکن است مستقیماً به دنبال حرکت دیگر بیاید؛ اما ممکن هم هست که حرکت‌ها در هم بافته شوند، بدین ترتیب که بسطی آغاز شده و متوقف گردد سپس حرکت جدیدی به وسط کشیده شود» *(بادره‌ای، ۱۳۹۲:۱۸٤)*.

در این مقاله داستان شغاد از این منظر بررسی می‌شود، ولی پیش از همه ضروری است خلاصه‌ای از داستان جهت آشنایی با آن ارائه کرده و سپس به تحلیل داستان بپردازیم.

خلاصهٔ داستان رستم و شغاد

زال صاحب فرزندی می‌شود و او را شغاد نام می‌نهد. کودک از نظر صورت به سام نریمان شبیه است. زال این موضوع را به فال نیک می‌گیرد و مطابق رسم ایرانیان از ستاره‌شناسان خواهان گرفتن طالع فرزند می‌شود؛ اما ستاره‌شناسان پیش‌بینی می‌کنند که او در جوانسالی سیستان را تباه و خاندان زال را نابود می‌کند. زال چاره‌ای جز تسلیم در برابر سرنوشت نمی‌یابد و از خداوند برای او طلب خوبی می‌کند و بعد از مدتی شغاد را به نزد شاه کابل می‌فرستد. او داماد مهتر کابلی می‌شود. رسم چنین است که بزرگان سیستان و کابلستان هر سال یک چرم گاو به عنوان خراج به رستم می‌پردازند. شاه کابل وقتی موعد خراج می‌رسد به گمان اینکه شغاد داماد اوست و رستم از او باج نخواهد گرفت آن را آماده نمی‌کند؛ اما باج‌گیران بر اساس رسم هرسال برای گرفتن آن می‌آیند و در کابل هیاهویی برای آماده‌سازی خراج به پا می‌شود. شغاد از این کار برادر ناراحت شده و کینه او را به دل می‌گیرد و نزد شاه کابل مطرح می‌کند سپس با او نقشه قتل رستم را می‌کشد و در یک مهمانی با حضور بزرگان کابل، شاه به صورت ظاهری شغاد و خاندانش را تحقیر می‌کند. شغاد با ناراحتی رو به سیستان می‌نهد و شاه کابل در نخجیرگاهی خوش آب و

هوا، چاه‌هایی می‌کند و نیزه‌هایی در انتهای چاه قرار می‌دهد و روی آن‌ها را می‌پوشاند. از طرف دیگر شغاد نزد برادر رفتار شاه کابل را بیان و شکایت می‌کند. رستم که عصبانی شده برای مقابله با او سپاه گزین می‌کند و به پیشنهاد شغاد مبنی بر اینکه شاه کابل پشیمان شده سپاه بزرگی تدارک نمی‌بیند و با دویست نفر حرکت می‌کند شاه کابل در میانه راه برای معذرت‌خواهی می‌آید و رستم او را می‌بخشد. در کابل جشنی برپا می‌کنند. او بعد از شراب رستم را به بهانه شکار به سمت نخجیرگاه می‌برد. در نخجیرگاه رخش که بوی نم خاک را فهمیده از رفتن امتناع می‌کند، ولی رستم او را به رفتن وادار می‌کند و در چاه می‌افتد در آن لحظه شغاد را بالای چاه می‌بیند و همه چیز را در می‌یابد پس با زیرکی به بهانه دفاع از خود در برابر حیوانات وحشی کمانش را از او می‌گیرد و او را که در پشت درختی کهنسال پنهان شده می‌کشد و خود نیز می‌میرد. سواری از آن مهلکه می‌گریزد و ماجرا را به زال خبر می‌دهد. در زابل نوحه سر می‌دهند و زال، فرامرز را برای انتقام گسیل می‌کند. فرامرز در جنگی که در می‌گیرد شاه کابل و چهل تن از خویشان او را اسیر کرده و می‌کشد، پیکر شغاد را به آتش کشیده و راهی سیستان می‌شود ودر آن جا تا یک سال برای رستم عزاداری می‌کنند.

ریخت‌شناسی داستان رستم و شغاد

با توجه به اینکه داستان فوق شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با الگوی ریخت‌شناسی پراپ دارد، نخست به ریخت‌شناسی داستان پرداخته سپس شباهت‌ها و تفاوت‌ها را بیان می‌کنیم. اگر ۳۱ کارکرد موردنظر پراپ را که در حقیقت فرمول کلی همه داستان‌هاست در این داستان بررسی کنیم، به نتایجی دست پیدا می‌کنیم که آن را در جدولی به این شکل بیان کردیم:

α	صحنه آغازین	زال صاحب فرزندی می‌شود و نام او را شغاد می‌نهد که از لحاظ چهره به سام شبیه است.
ϒ	نهی	موبدان پیش‌بینی می‌کنند که شغاد در آینده خاندان زال را نابود می‌کند.
δ	نقض نهی	زال تسلیم تقدیر می‌شود و با خداوند به مناجات می‌پردازد.
β3	غیبت (سفر یا کوچ)	زال شغاد را به نزد شاه کابل می‌فرستد.
w*	ازدواج	شغاد با دختر شاه کابل ازدواج می‌کند.
mot	انگیزش	رستم از شاه کابل علی رغم میلش باج گرفته و شغاد کینه او رابه دل می‌گیرد.
λ	مصیبت حاصل از قرارداد خدعه‌آمیز	شغاد و شاه کابل با برپایی مهمانی نقشه قتل رستم را می‌کشند.
η1	فریفتن با اغواگری	شغاد با حالت گلایه به نزد رستم می‌آید و از تحقیر شاه سخن می‌گوید.
Θ	همدستی	رستم عصبانی می‌شود و می‌گوید من او را از تخت به زیر می‌کشم.
B3	میانجیگری (رویداد پیونددهنده)	رستم تصمیم می‌گیرد شاه کابل را ادب کند و می‌خواهد به طرف کابل برود.
C	مقابله آغازین	رستم به دنبال این تصمیم سپاهی جمع‌آوری می‌کند.
η1	فریفتن با اغواگری	شغاد به او می‌گوید شاه کابل پشیمان شده و به سپاه بزرگ و جنگ نیازی نیست.
Θ	همدستی	رستم می‌پذیرد و تنها دویست سواره و پیاده با خود می‌برد.
↑	عزیمت	رستم به همراهی زواره و شغاد به سمت کابل حرکت می‌کند.
§	پیونددهنده (ربط‌دهنده)	شغاد به شاه کابل خبر می‌دهد که برای پوزش خواستن بیاید.
η1	فریبکاری با اغواگری	مهتر کابلی گریان از رستم پوزش می‌خواهد.
Θ	همدستی	رستم او را می‌بخشد و پیشنهادش را برای رفتن به جشن و نخجیرگاه می‌پذیرد.

z	توجه نکردن به کمک یاری‌گر	رستم به هشدار رخش که بوی نم خاک را فهمیده توجه نکرده و در چاه می‌افتد.
A24	شرارت (قتل کسی)	رستم در درون چاه می‌افتد و شغاد به هدف خود می‌رسد.
H1	کشمکش	رستم که متوجه قضیه می‌شود با زیرکی کمان خود را از او می‌گیرد.
I5	پیروزی	رستم تیری به شغاد که پشت درختی پنهان شده می‌زند و او را می‌کشد.
§	پیونددهنده (ربط‌دهنده)	سواری می‌گریزد و خبر مرگ رستم را به زابل می‌رساند.
B2،B7	میانجیگری (رویداد پیونددهنده)	زال نوحه سر می‌دهد و فرامرز را با سپاهی برای گرفتن انتقام می‌فرستد.
C	مقابله آغازین	فرامرز سپاهی آماده می‌کند تا حرکت کند.
↑	عزیمت	او به سمت کابل برای جنگ با شاه کابل حرکت می‌کند.
H1	کشمکش	در نبردی با شاه کابل می‌جنگد.
I1	پیروزی	شاه کابل را شکست می‌دهد واو را با چهل تن از خویشانش اسیر می‌کند.
U	مجازات شریر	شاه کابل را در چاهی می‌کشد و خویشان او و شغاد را به آتش می‌کشد.
↓	بازگشت	بعد از گرفتن انتقام به زابل بر می‌گردد.

درباره مصیبت مقدماتی باید گفت که بر اساس نظریه پراپ در قراردادها و پیمان‌های خدعه‌آمیز، که نوع خاصی از فریبکاری را شامل می‌شود، شریر خود موقعیت دشوار را به وجود می‌آورد تا از این راه شرایط را برای انجام شرارت آسان کند. در این داستان نیز شغاد مصیبت مقدماتی را که سبب عزیمت قهرمان است به وجود می‌آورد و قهرمان را به جایی می‌کشاند تا در نهایت شرارت را انجام دهد؛ اما باید توجه داشت با وجود اینکه نیات و افکار اشخاص قصه، نقشی در خویشکاری‌ها ندارد و تنها رفتار شخصیت‌ها، کارکردها را به وجود می‌آورد؛ اما انگیزش که خود سبب انجام شرارت است نتیجه افکار و

نیات شغاد می‌باشد؛ اما همان‌گونه که بیان شد جایگاهی در خویشکاری‌های داستان ایفا نمی‌کند. در حقیقت سلسله داستان با علت و معلول‌هایی در پی هم می‌آید و روند آن را شکل می‌دهد. در این میان، تنها عمل شریر به انگیزشی جداگانه نیاز دارد و همان‌گونه که پراپ انگیزش را دلایل و اهدافی می‌داند که سبب اعمال فرد می‌شود، در داستان شغاد نیز خراج گرفتن انگیزه اصلی برای اعمال شغاد است. آگاه کردن نیز که در دو نقطه از داستان روی می‌دهد، دو حرکت کاملا متفاوت را به هم پیوند داده و از نوع آگاهی مستقیم است و عمل انتقال مکانی در داستان وجود ندارد؛ زیرا بر اساس تحلیل پراپ، اگر قهرمان به آسانی به مکان جدید وارد شود حرکت به شمار نمی‌آید. رستم در این داستان از نوع قهرمانان جست‌وجوگر است چرا که برای دفع مصیبت، خود پیش قدم می‌شود و کسی او را گسیل نمی‌کند و در روند داستان قربانی می‌شود؛ به عبارتی دیگرحفظ نام، آبرو، نژاد و گوهر که از مهم‌ترین ارکان زندگی به ویژه برای جهان پهلوان ایران است، به اندازه‌ای در فرهنگ ایران اهمیت دارد که کوچکترین احساسی مبنی بر آسیب وارد شدن به این ارکان می‌تواند بالاترین انگیزه را برای دفاع از آن به هر قیمتی حتی جنگ فراهم آورد به گونه ای که مرگ در مقابل آن بی‌ارزش می‌شود. از طرفی داستان شغاد «یک تراژدی خانوادگی است و نشان می‌دهد که هر فرازی نشیبی دارد و نیرویی برتر از نیروی روزگار نیست؛ با این حال رستم را تنها با نیرنگ و دام می‌توان از میان برداشت. زندگی سرانجام به پایان رسیدنی است و آنچه بر جای می‌ماند «نام» است که رستم تا آخرین لحظه بر سر آن می‌ایستد. آدمی در عین زیستن بر روی خاک و سرنهادن به شرایط زندگی خاکی، حسرت دستیافتن به یک نیروی برتر را از دست نداده است. در تمدن ایران رستم نماد آن است» *(اسلامی ندوشن، ۱۳۸۱:۳۲٤)* به همین دلیل است که برخلاف طبقه‌بندی پراپ، رستم به یاری‌گر خود، رخش، توجه نمی‌کند و سرنوشت او را به سمت مرگی شکوهمند و شرافتمندانه پیش می‌برد. سخن حکیم توس نیز مؤید این نظر است:

به چیزی که آید کسی را زمان بپیچد دلش کور گردد گمان

همچنین درباره حرکت z باید گفت که این حرکت در داستان جدید است و در کارکردهای پراپ وجود ندارد. رخش در اینجا بر اساس تحلیل‌های پراپ، یاریگر به شمار می‌آید نه بخشنده، و رستم برخلاف الگوی طبقه‌بندی شده پراپ، که همیشه قهرمان

از کمک یاریگر سود می‌جوید به هشدار رخش توجه نکرده و قربانی می‌شود. دلیل این امر را هم می‌توان به فرهنگ ایرانیان و تقدیرگرایی نهفته در ذهن آن‌ها مربوط دانست. هم‌چنین اعتقاد به این مسئله که اگر سرنوشت کاری را در پیش گیرد تمام تلاش‌های انسان برای مقابله با آن بی‌نتیجه است، توجیه بی‌توجهی رستم به حرکت رخش است. «درحقیقت می‌توان اعتقاد به تقدیر و سرنوشت را از اندیشه‌های زروانی و زروان پرستی در ادواری از تاریخ ایران ناشی دانست، در دوره‌هایی از تاریخ ایران، مردم به زروان به عنوان خدای مرگ، زندگی، بخت و تقدیراعتقاد داشتند. بعد از اسلام هر چند زروان پرستی از بین رفت؛ اما بعضی آثار آن مانند سرنوشت و تقدیر در افکار مردم باقی ماند. به همین دلیل است که ایرانیان در طول تاریخ در فراز و نشیب تغییر حکومت‌ها بیشتر نظاره کننده بودند؛ زیرا آن واقعه را به صورت بخت و تقدیر خود می‌پذیرفتند. اعتقاد به فال و پیشگویی نیز نشان این اندیشه است که مردم می‌خواستند از سرنوشت مقدر خود آگاهی یابند. این اعتقاد در شاهنامه به صورت نکوهش حرص و آز بیان می‌شود که نوعی مخالفت با قضا و قدر است و تلاش برای رسیدن به بهره بیشتر» *(دولت‌آبادی، ۱۳۷۹)* چراکه «زروانی‌ها زیاده طلب نیستند؛ زیرا کسی بیشتر از آنچه سهم اوست، نمی‌تواند بخواهد و نمی‌تواند به دست بیاورد. این قناعت ضامن آن است که عمر در طلب و طمع تلف نشود» *(همان: ٤٥)* و «در جهان‌بینی زروانی تقدیر حاکم مطلق است. زندگی به مشیت خوتای زمان شروع می‌شود و زروان بر جریان لحظه به لحظه آن تسلط کامل دارد و وقتی زمان رفتن فرا می‌رسد، باز برنده‌ترین حربه تقدیر یعنی مرگ در دست اوست چون خود او خوتای مرگ است» *(همان: ٤١)*. همان‌گونه که بیان شد هر شخصیت می‌تواند چندین کارکرد مختلف را بر عهده بگیرد و گاهی نیز ممکن است کارکردی در حوزه عمل چند شخصیت وجود داشته باشد؛ از این رو جدول زیر براساس کارکردهای هریک از شخصیت‌های داستان تنظیم شده است:

شخصیت	کارکرد مربوط به هر شخصیت
رستم	Θ B3 C Θ ↑ Θ Z H1 I5
شغاد	β3 w* mot λ η1 η1 § A24 H1
زال	δ β3 B2 B7
شاه کابل	η1 H1
فرامرز	C ↑ H1 I1 U ↓

صحنه آغازین به دلیل اینکه جزء خویشکاری‌ها نیست در جدول فوق ارائه نشده است، هم‌چنین پیش‌بینی موبدان در کارکردهای شخصیت‌ها ذکر نشده است؛ زیرا می‌توان آن‌ها را در زیر گروه یاری‌کنندگان قرار داد که در جدول مربوط به کنش‌ها آمده است. پراپ هفت شخصیت اساسی را شناسایی کرد که نقش‌های پایه‌ای داستان را تشکیل می‌دهد و ما آن را در این داستان بررسی و طبق الگوی پراپ استخراج کرده‌ایم:

شخصیت	قهرمان	شریر	شاهزاده خانم	بخشنده	یاری‌گر	گسیل‌دارنده	قهرمان دروغین
حرکت ۱	رستم	شغاد	-	-	رخش، شاه کابل، ستاره‌شناسان	-	-
حرکت ۲	فرامرز	شاه کابل	-	-	سپاه فرامرز و شاه کابل	زال	-

پراپ در روند بررسی قصه‌ها به خویشکاری‌های جفتی دست یافت و چهار رده حاصل از آن را این گونه بیان کرد که قصه از طریق خویشکاری H-I یا M-N یا از طریق هر دو خویشکاری و یا بدون هرکدام از آن‌ها بسط می‌یابد. داستان شغاد بنا بر جداول بالا دارای دو حرکت است و طبق تحلیل‌های پراپ ترکیب حرکت‌ها از نوع اول است که یک حرکت به صورت کامل تمام می‌شود و حرکت بعدی مستقیماً بعد از آن آغاز می‌شود. داستان از طریق H-I (جنگ و پیروزی) بسط می‌یابد و با توجه به این مهم که شاهنامه کتابی حماسی وجنگ جزء لاینفک حماسه‌ها است پذیرش می شود.

شکل حرکتی داستان:

حرکت اول.Y ——————— I5

حرکت دوم.B7،B2 ———————

↓

حرکت اول داستان از نهی آغاز شده و به پیروزی (کشته شدن شغاد) می‌انجامد و حرکت دوم بلافاصله بعد از آن با پیونددهنده‌ای به حرکت اول وصل می‌شود؛ بنابراین این

حرکت با گسیل قهرمان شروع شده و با بازگشت او به پایان می‌رسد. در نهایت داستان در قالب دو حرکت جداگانه، اما مرتبط بیان می‌شود. با توجه به نوع خویشکاری‌های جفتی که پراپ بیان نمود، می‌توان الگویی برای هر یک از جفت‌ها به دست آورد و حرکت‌هایی که با H-I بسط می‌یابند را این‌گونه بیان داشت:

ABC DEFGHJIK PrRs.LQTUW*
↑ ↓

الگوی کلی استخراج شده از این داستان به شرح زیر است:

الگوی حرکت اول	ϒ Ϭ β3 w* mot λ η1 Θ B3 C ↑ § η1 Θ Z A24 H1 I5
الگوی حرکت دوم	B2 B7 C↑ H1 I1 U ↓

با توجه به طرح ارائه شده از دو حرکت داستان مشاهده می‌کنیم که در حرکت اول ازدواج از پایان داستان به آغاز آن منتقل شده است؛ زیرا در داستان شغاد، هدف ازدواج نیست و اتفاقات داستان برای رسیدن به آن انجام نشده است. هم‌چنین شرارت و فریبکاری تقریباً در پایان حرکت اول می‌آید درحالی که باید پیش از رویدادهای پیونددهنده قرار بگیرد تا دلیلی باشد برای مقابله آغازین که بعد اتفاق می‌افتد؛ اما در جهت سه‌گان شدن رویدادها که به نتیجه اصلی داستان منجر می‌شود و آن را به سمت نقطه پایان هدایت می‌کند، این کارکردها بعد از آن قرار گرفته است تا شرارت داستان را در پی داشته باشد. رویدادهای سه‌گان‌شده معمولاً برای تعلیق و تأکید بر بخش‌های مهم داستان پدید می‌آید که یک رویداد ۳ بار تکرار می‌شود و همیشه آخرین تکرار از بقیه مهم‌تر است؛ زیرا نتیجه موردنظر را در پی دارد. در واقع «قانون سه از قوانین رایج در حماسه است که در دیگر صورت‌های مشابه یا نزدیک به آن هم دیده می‌شود» *(خدیش، ۱۳۹۱: ۱۱۱)* و به گفته پراپ ممکن است در جزئیات مربوط به افراد قصه با ماهیتی توصیفی و یا در خویشکاری‌های فردی، جفتی، گروهی و سرتاسر داستان واقع شود؛ بنابراین در داستان رستم و شغاد، شغاد پس از اینکه تصمیم می‌گیرد تا رستم را از بین ببرد، در سه محله جداگانه به فریبکاری و

اغوای برادر دست می‌زند و در نهایت در سومین مرحله با کمک یاریگر خود به این کار اقدام می‌کند. در نتیجه آنچه او می‌خواهد یعنی مرگ رستم روی می‌دهد. این جابه‌جایی‌ها و نبود برخی توالی‌ها مانند جابه‌جایی مجازات و بازگشت در حرکت دوم و یا رعایت نشدن توالی در آمدن مصیبت و نیز غیبت، هیچ کدام الگوی پراپ را نقض نمی‌کند بلکه بنا بر نظر او، خویشکاری‌ها همیشه در یک خط مستقیم به دنبال هم نمی‌آیند و ممکن است جابه‌جایی‌هایی رخ دهد که با توجه به ساختار هر قصه پدیدار می‌شود و به معنای نقض الگو نیست.

ساختار روایت

ساختار روایت قصه‌ها معمولاً از تعادل اولیه شروع می‌شود و به تعادل نداشتن و موانعی برخورد می‌کند سپس با عبور از تمامی اتفاقات داستان، به تعادلی نهایی می‌رسد و بررسی این مورد نیز در داستان بی‌فایده نیست.

حرکت اول:

تعادل اولیه	۱. شغاد به دنیا می‌آید و از لحاظ چهره به سام نریمان شباهت دارد.
عدم تعادل	۱. ستاره‌شناسان پیش‌بینی می‌کنند که او خاندان زال را نابود می‌کند. ۲. زال با خدای خود مناجات و از او طلب خوبی می‌کند.
تعادل نسبی	۱. زال شغاد را به نزد شاه کابل می‌فرستد و او داماد مهتر کابلی می‌شود. ۲. رستم هر سال از بزرگان کابل و زابل یک چرم گاو باج می‌گیرد.
عدم تعادل	۱. شاه کابل باج را آماده نمی‌کند به علت این که شغاد داماد اوست. ۲. باج‌گیران کابل را برای فراهم کردن باج به هم می‌زنند و شغاد کینه رستم را به دل می‌گیرد. ۳. او با همراهی شاه کابل نقشه قتل رستم را می‌کشد و مهمانی را به این منظور ترتیب می‌دهد. ۴. شاه کابل شغاد را تحقیر می‌کند و او با رنجیدگی به سمت زابل به راه می‌افتد. ۵. رستم تصمیم به مقابله می‌گیرد و به سمت کابل حرکت می‌کند.

تعادل نسبی	۱. شاه کابل معذرت خواهی می‌کند و رستم او را می‌بخشد. ۲. شاه کابل او را به جشن و شکارگاه دعوت می‌کند. ۳. رستم به طرف شکارگاه حرکت می‌کند.
عدم تعادل	۱. رخش بوی نم خاک را حس می‌کند ولی رستم به او توجه نمی‌کند. ۲. رستم به درون یک چاه فرو می‌افتد.
تعادل نسبی	۱. رستم کمان خود را از شغاد می‌گیرد و او را می‌کشد.

حرکت دوم:

عدم تعادل	۱. زال نوحه سرمی‌دهد و فرامرز را با سپاهی برای انتقام گرفتن می‌فرستد. ۲. جسد رستم را دفن می‌کنند.
تعادل پایانی	۱. فرامرز در جنگ پیروز می‌شود و شاه کابل را اسیر می‌کند. ۲. او شاه کابل و خویشانش را می‌کشد. ۳. به سیستان باز می‌گردد و تا یک سال عزاداری می‌کنند.

در پیکره کلی داستان تعادل اولیه با بروز اختلال‌هایی در آن از بین می‌رود، ولی در پایان دوباره برقرار می‌شود. در ساختار داستان شغاد نیز تعادلی اولیه به وجود می‌آید که به صورت تلویحی تعادل نداشتن را درون خود می‌پرورد؛ به عبارت دیگر به دنیا آمدن شغاد به نوبه خود سبب بی‌تعادلی در بطن داستان می‌شود؛ زیرا زال یکی از پایه‌های اساسی سنت جامعه را که رعایت طبقه اجتماعی است زیر پا می‌گذارد و وضعیت خوب آغاز داستان، مقدمه حوادث بعدی می‌شود.

تفاوت‌ها و جابه‌جایی‌ها در داستان شغاد و الگوی پراپ

خلاصه کلام اینکه می‌توان گفت داستان جدا از تبعیت کلی از الگوی پراپ تفاوت‌ها و جابه‌جایی‌هایی با این الگو دارد که عبارت است از:

۱. ازدواج از پایان داستان به آغاز منتقل شده است؛ زیرا این امر از اهداف داستان نیست بلکه تنها زمینه‌ساز حوادث بعدی و بروز کینه وحسادت شغاد نسبت به رستم شده و بهانه‌ای برای عملی کردن نیات پلید او، که برای فهم بیشتر در کارکردها منظور گردید.

۲. جابه‌جاشدن شرارت و فریبکاری با هدف فریب رستم و قتل او و تکرار این فریبکاری‌ها به سه‌گان‌شدن این رویداد منجر می‌شود و در مرحلهٔ سوم سبب مرگ رستم می‌گردد.

۳. توجه نکردن به یاریگر که حرکت جدید z را در پی دارد، بیانگر تفاوت‌هایی در اندیشه‌های ایرانی با داستان‌های بررسی‌شده بر اساس نظریه پراپ است که نقش فرهنگ را در ساختار قصه‌های هر قوم و ملت نشان می‌دهد. به دلیل اینکه در داستان‌های ایرانی اصل بر تقدیر است، ناگزیر برخی کارکردها متفاوت می‌شود.

۴. کارکردهای نهی و نقض نهی با غیبت در این داستان با الگوی پراپ جابه‌جا شده است و زال بعد از بی‌توجهی به نهی موبدان، شغاد را به کابل می‌فرستند. این اقدام که گونه‌ای از غیبت است، در حقیقت با هدف دور کردن زیان ناشی از نقض کردن نهی انجام می‌شود که بی‌نتیجه بوده و سبب قتل رستم می‌گردد.

۵. مصیبت مقدماتی معمولاً بعد از فریبکاری رخ می‌دهد؛ اما در داستان شغاد مصیبت در حقیقت نیرنگی است که شکل خاص «مصیبت حاصل از قرارداد خدعه‌آمیز» را به وجود می‌آورد و شغاد در مراحل بعدی جداگانه به فریبکاری رستم دست می‌زند تا راه برای شرارت اصلی باز شود.

۶. جابه‌جایی بازگشت قهرمان و مجازات شریر که به علت اختلاف سرزمینی کابل و زابل و ساختار خاص داستان است و فرامرز پس از پیروزی بر شاه کابلی و مجازات او و خویشانش به زابل باز می‌گردد.

حال پس از بررسی الگو پراپ در داستان و نشان دادن ساختار روایت و پیکره کلی داستان می‌توانیم بگوییم که این الگو در شاهنامه نیز بررسی‌پذیر است که تلفیقی است از داستان‌های اساطیری، حماسی و تاریخی ایران و سراسر آن را جنگ، حماسه و جدال اهورا و اهریمن پوشانده است. در این جستار تمامی موارد الگوی پراپ در داستان بررسی و موارد موجود در آن نشان داده شد. نتایج به دست آمده می‌تواند ما را در حل بسیاری از ابهامات در این حوزه یاری کند و این پژوهش می‌تواند در ریخت‌شناسی داستان‌های شاهنامه به عنوان یک الگو نشان داده شود.

نتیجه

بر اساس روش پراپ و بررسی‌های انجام‌شده می‌توان گفت داستان رستم و شغاد دارای دو حرکت است و هر دو از نوع حرکت‌های اول داستان و گسترش آن از طریق خویشکاری‌های H-I است که با در نظر گرفتن نوع ادبی حماسی شاهنامه این نوع داستان و حرکت توجیه‌پذیر است. افزون بر این داستان رستم و شغاد، کارکردی جدید را شامل می‌شود که از آن با عنوان «توجه نکردن به کمک یاری گر» نام بردیم و براساس فرهنگ مردم و اندیشه تقدیرگرای فردوسی می‌توان آن را پذیرفت؛ زیرا بنا بر اعتقاد تقدیرگرای فردوسی، اگر مرگ کسی فرا برسد و سرنوشت حادثه‌ای را برای او رقم بزند، همه تدابیر آدمی با شکست مواجه می‌شود و تمامی اتفاقات ما را به سمت آن حادثه پیش می‌برد. این اعتقاد ریشه در اندیشه‌های زروانی ایرانیان در پیش از اسلام دارد. درباره خویشکاری‌ها باید گفت تعدادی از کارکردهای پراپ در این داستان وجود دارد؛ اما نه همگی چراکه بنابر نظر پراپ در یک داستان همه خویشکاری‌ها وجود ندارد و بعضی از آن‌ها نیز با یکدیگر جابه‌جا می‌شود؛ بنابراین رعایت نکردن توالی خویشکاری‌ها، که در داستان رستم و شغاد نیز دیده می‌شود، طبقه‌بندی پراپ را رد نمی‌کند بلکه تنها جابه‌جایی‌هایی را نشان می‌دهد که ناقض الگوی کلی نیست و فقط در حکم نمونه است. این امر می‌تواند از خصوصیت داستان‌های ایرانی و به ویژه حماسی ناشی شود. بعضی خویشکاری‌های بیان شده آرایش جفتی دارند مانند خویشکاری H-I و یا تعادل نداشتن اولیه داستان که همیشه به همراه تعادل پایانی، یک جفت را تشکیل می‌دهند. جدای از آن یکی از بخش‌های مهم داستان که در حقیقت اتفاقات و رویدادها را پیش می‌برد انگیزش است و تنها عمل شریر به انگیزشی جداگانه نیاز دارد که در این داستان نیزخراج گرفتن بهانه‌ای است تا قصه به سمت حادثه اصلی پیش رود. در نهایت نتیجه می‌گیریم که داستان رستم و شغاد مطابق با الگوی پراپ است. هم‌چنین دارای رویدادهای سه‌گانی و نیز کارکردی جدید است و از ساختار داستانی تبعیت می‌کند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۲)، **ساختار و تأویل متن**، چ۶، تهران: مرکز.

۲. اسکولز، رابرت ای، (۱۳۷۹)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، چ۱، تهران: آگاه.

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

۴. برتنس، یوهانس ویلم، (۱۳۹۱). **مبانی نظریه ادبی**، چ ۳، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

۵. پراپ، ولادیمیر، (۱۳۹۲)، **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، چ۳، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

۶. تایسن، لوئیس، (۱۳۸۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده، فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.

۷. حمیدیان، سعید (۱۳۷۲)، **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**، تهران: مرکز.

۸. _____ . (۱۳۸۴)، **شاهنامه فردوسی متن کامل**، تهران: قطره.

۹. خدیش، پگاه (۱۳۹۱). **ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی**، چ۲، تهران: علمی فرهنگی.

۱۰. دولت‌آبادی، هوشنگ (۱۳۷۹)، **جای پای زروان خدای بخت و تقدیر**، تهران: نی.

۱۱. ریاضی، حشمت الله (۱۳۸۴)، **برگردان روایت گونه داستان‌ها و پیام‌های شاهنامه فردوسی به نثر**، تهران: اوحدی.

۱۲. زرشناس، شهریار (۱۳۸۷)، **جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر**، تهران: کانون اندیشه جوان.

۱۳. سرامی، قدمعلی (۱۳۸۸)، **از رنگ گل تا رنج خار**، چ۵، تهران: علمی فرهنگی.

۱۴. سلیمانی، محسن (۱۳۹۱)، **فن داستان نویسی**، (گردآوری و ترجمه)، چ۶ ، تهران: امیرکبیر.

۱۵. شاهنامه‌شناسی (۱۳۵۷)، **"مجموعه‌گفتارهای نخستین مجمع علمی بحث درباره شاهنامه در استان هرمزگان"**، جلد سوم، بنیاد شاهنامه فردوسی.

۱۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن.

۱۷. صفایی حائری، علی (۱۳۸۸)، **ذهنیت و زاویه دید در نقد و نقد ادبیات داستانی ایران**، چ۴ ویرایش سوم، قم: لیله‌القدر.

۱۸. گروه نویسندگان، (۱۳۸۳)، **ادبیات داستانی در ایران زمین** (سری مقالات دانشنامهٔ ایرانیکا)، ترجمهٔ پیمان متین، چ۲، تهران: امیرکبیر.

۱۹. موران، برنا، (۱۳۸۹)، **نظریه‌های ادبیات و نقد**، ترجمهٔ ناصر داوران، تهران: نگاه.

۲۰. یونسی، ابراهیم (۱۳۸۶)، **هنر داستان نویسی**، چ۸ ویرایش۲، تهران: نگاه.

ب) مقالات

۲۱. استاجی، ابراهیم و رشکی، سعید. (۱۳۹۲)، **"تحلیل ریخت‌شناسی داستان سیاوش بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ"**، در دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، دوره جدید سال ۵ ، شماره ۳، صص ۵۱-۳۷.

۲۲. روحانی، مسعود؛ عنایتی قادیکلایی، محمد. (۱۳۸۸)، «بررسی ریخت‌شناسانه داستان بیژن و منیژه شاهنامه فردوسی. بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ»، در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال ۱۷، شماره ۶۶، صص۱۴۳-۱۱۹.

۲۳. فرضی، حمیدرضا؛ فخیمی فاریابی، فرناز (۱۳۹۲)، **"ریخت‌شناسی هفت‌خوان رستم از شاهنامه فردوسی براساس نظریه ولادیمیر پراپ"**، در پژوهش نامه ادب حماسی، سال نهم، شماره ۱۶، صص۷۵-۶۳.

۲۴. قربانی، خاور؛ گورک، کیوان (۱۳۹۲)، **"ریخت‌شناسی داستان زال و رودابه، بهرام گور و اسپینود، گشتاسب و کتایون"**، در پژوهش‌نامه ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ۱۱، شماره۲۰، صص۲۵۴-۲۳۹.

منابع انگلیسی

1. Ahmadi, B. 2003. The text structure and interpretation.Tehran. Markaz.Edition 6.707p.
2. Abollghasemi, M. 2012. Fundations of Literary theory. tehran. Mahi. Edition 3.287p. (Translated in Persian).
3. Badrai, F. 2013. Morphology of the fairy tales. Tehran.Tooss press. 278p. (Translated in Persian).
4. Davaran, N. 2010. Literary theories and criticism. Tehran. Negah. Edition1. 407p. (Translated in Persian).
5. Doolat Abadi, H. 2000. God Zorvan footsteps of fortuneand fate. Tehran. Ney press. 152p.
6. Eslami nadooshan, M. 2002. Iran and the word through the eyes of shahnameh. Tehran. Amir kabir press. 268p
7. Estaji, E. and Rashki, S. 2013. Siavash story based on the theory of propp's Morphological analysis dshnasy, Faculty of Literature and Humanities, University of Esfahan. New course. Year 5. Member 3. 37-51.
8. Farzi, H, and Fakhimi Fareiabi, F. 2013. Sevenadventures of Rostam of Shahnameh based on Morphological theory of Vlademir propp. A study of epic literature. Year 9. Member 16.63-75.
9. Ghorbani, Kh, and Goorak, K. 2013. Zall and Roodabeh Bahram Goor and Spinood Goshtasp and Katayoon Morphology. A study of song literature. Sistan and Baloochestan university, year11. Member 20. 239-254.

10. Hamidian, S. 1993. Introduction to the thought and art of Ferdosi. Tehran. Markaz press. 468p.

11. Hossein zadeh, M. and Hosseini, F. 2008. Contemporary literary theories. Tehran. Negah Emrooz. 633p. (Translated in Persian).

12. _____ . 2005. Shahnameh (full text). Tehran. Qatreh press.1372p.

13. Khadish, p. 2012. Morphology magical legends. Tehran. Elmi Farhangi press. 646p.

14. Matin, P. 2004. Fiction in iran .Tehran. Amir Kabir press. 186p. (translated in Persian).

15. Reyazi, H. 2005. Translation of Shahnameh in prose narrative storis and messeges. Tehran. Ohadi press. 586p.

16. Rouhani, M, and Enayati Ghadikelai, M. 2009. Bihan and Manijeh Morphplogical study of Shahnameh stories bassed on the theory of Velademir propp. Faculty of literature and Human sciences. Year17. Member 66. 119-143.

17. Safai Haeri, A. 2009. The mentality and the critique and criticism of Iranian fiction. Qom. Lillat alghadr press. 256p.

18. Sarrami, GH. 2009. Of flowers color on pain of thorns. Tehran. Elmi Farhangi. 1090p.

19. Shafiee, M. 2012. Resurrection words. Tehran. Sokhan.512p.

20. Shahnamelogy. 1978. Speed collection of first scientific meeting discussing the Shahnameh in the province Hormozgan. Cover1. Ferdousi Shahnameh foundation. 264p.

21. Soleimani, M. 2012. Art fiction. Tehran. Amir Kabir press. 422p. (Translation in persian).

22. Taheri, F. 2000. Introduction to structuralism in literature. Tehan. Naghsh jahan press.306p. (Translated in Persian).

23. Yoonesi, E. 2007. The art of fiction. Tehran. Negah press. 560p.

24. Zarshenas, SH. 2008. Studies in contemporary fiction. Tehran. Kanoon-E javan press.400p.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۲۷) بهار ۱۳۹۶، صص ۴۸ – ۳۳

حرکت در اشعار غیرروایی شاملو

(با تأکید بر حرکت تصویر)

مهدی دهرامی[۱]

چکیده

هدف این مقاله بررسی سیر و حرکت شعر بر اساس تصاویر آن در شعر شاملو است. مقصود از حرکت تصویر در این مقاله یعنی تغییر، دگرگونی، جهش و تبدیل اندام‌وار و ارگانیک یک تصویر به تصویر یا تصاویر دیگر به‌گونه‌ای که بتوان سیر و حرکتی طبیعی را میان آن‌ها درک کرد. در برخی از اشعار شاملو تصاویر مبدا و مقصد دارند و به گونه‌ای در امتداد یکدیگر قرار گرفته‌اند و فاصله میان آن‌ها با عناصری پر شده است که هنگام خواندن ترتیبی میان آن‌ها شکل گرفته و نوعی حرکت و سیر زمان در آن‌ها حس می‌شود. حرکت میان این‌گونه تصاویر را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: حرکت میان تصاویر واحد، حرکت میان تصاویر متنوع و حرکت میان تصاویر تلفیقی. این نوع تصاویر علاوه بر جنبه‌های زیباشناختی و تناسب با عاطفه و اندیشه شاعر، سیر و حرکت شعر را نیز بر عهده دارند و شعر را از ایستایی و سکون رهایی بخشیده، موجب پویایی و حس زنده بودن شعر می‌شود. علاوه بر آن، بررسی حرکت تصاویر انسجام شعر شاملو را نیز نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: تصویر، حرکت تصویر، شاملو، استحاله تصویر، انسجام شعر

---

۱. استادیار دانشگاه جیرفت.
تاریخ وصول: ۹۵/۱۰/۹ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۱/۳۰

مقدمه

حرکت از دیرباز یکی از مفاهیم مورد بحث میان علما و متفکران در عرصه‌های مختلف علمی، فلسفی، عرفانی و ... بوده و امروز نیز از مباحث مهم در فیزیک، هنرهای تجسمی، سینما، موسیقی و غیره است و حتی می‌توان از موضوعات مهم در ادبیات و شعر نیز محسوب کرد. هراکلیتوس از قدیمی‌ترین فیلسوفان یونانی معتقد بود همه چیز در حال حرکت و تغییر است. این جمله را از او می‌دانند که «ما نمی‌توانیم دوبار در یک رودخانه داخل شویم زیرا مدام آب‌های تازه روی ما جریان می‌یابد.» *(راسل، ۱۳٤۰: ٤۹)* این موضوع در متون و نظریات عرفانی نیز به وضوح دیده می‌شود و سیر نزولی انسان و تلاش او برای سیر و حرکت صعودی نشان دهنده اهمیت حرکت و سلوک انسان برای رسیدن دوباره به کمال محض است. می‌توان گفت اساس بیشتر اندیشه‌های عرفانی نیز تأکید بر حرکت دارد. آنچنانکه ابوسعید طی حکایتی می‌گوید: «هرچه ما خواستیم گفت، و همه پیغامبران بگفته‌اند او بگفت که از آن چه هستید یک قدم فراتر آیید.» *(منور، ۱۳۸٦ :۲۰۰)*

حرکت در اثر ادبی و شعر نیز جایگاه و اهمیت فراوانی دارد و می‌توان آن را عنصر مهمی در فضاسازی، پویایی و تحرک، سرزندگی و انسجام آن دانست. انواع حرکت در اثر ادبی را می‌توان به دو دسته حرکت روایی و غیر روایی تقسیم کرد. حرکت نوع نخست موجب ایجاد روایت و داستان می‌شود و کنش‌های داستان را به یکدیگر ملحق می‌سازد. رابطه علی معلولی و زمانی میان رخدادها موجب می‌شود سیر و حرکت داستان مشخص باشد. در مورد نوع نخست، قدیمی‌ترین جایی که می‌توان نظریه‌ای را در مورد وجود حرکت در ادبیات جست، نظریات ارسطوست. وی معتقد است اثری کامل و تام است که بدایت، واسطه و نهایت داشته باشد. بنابراین افسانه‌هایی که مضمون آن‌ها تراژدی است برای این‌که به حسن تالیف موصوف باشند نباید تالیف آن‌ها چنان باشد که بر حسب اتفاق و تصادف در یک جا شروع و در جایی دیگر ختم شوند *(ارسطو، ۱۳۵۲: ٤۵)*. میان بخش‌های مختلف اثر ارتباط و هماهنگی وجود دارد و حرکتی در آن‌ها حس می‌شود. وی معتقد است اثر باید در تالیف به‌گونه‌ای باشد که اگر یک جزء از آن اجزاء جابه‌جا یا حذف شود ترتیب به هم بخورد *(همان: ٤٦)*. تاکنون نظریات مختلف در حوزه روایت مطرح شده است که البته بحث این مقاله در مورد حرکت‌های روایی نیست.

نوع دوم حرکت که مدنظر نگارنده است در اشعار غیرروایی دیده می‌شود. جریان شعر از جایی آغاز می‌شود و تصاویر، اندیشه، عاطفه، معنا، درون‌مایه، فضا و عناصر دیگر شعر همخوان و هماهنگ با هم به پیش می‌رود. در این حرکت، مانند نوع قبل روایتی وجود ندارد که بتوان براساس رخدادها و کنش‌ها حرکت را درک کرد. برای درک این نوع حرکت ضروری است عنصری را مورد توجه و ردیابی قرار داد و سیر حرکت را بر پایه آن تعیین کرد. در میان عناصر شعر، تصویر عنصر مناسبی است که نشانگر حرکت شعر باشد زیرا از یک سو با عناصر معنوی شعر مانند عاطفه پیوند دارد و استمرار آن را نشان می‌دهد و از سویی دیگر با شکل‌ها و گونه‌های مختلفی ظاهر می‌شود و با تحلیل تغییرات و دگرگونی‌های آن می‌توان حرکت را در آن‌ها ردگیری کرد. از همین نظر، این مقاله به بررسی حرکت در میان تصاویر پرداخته است.

پیشینهٔ تحقیق

برخی تحقیقات به بررسی حرکت در شعر پرداخته‌اند که البته با تحقیق حاضر کاملا متفاوت است؛ روحانی و عنایتی (۱۳۹۱) در مقاله«حرکت در اندیشه و شعر شفیعی کدکنی» با تأکید بر سرزندگی و جنبش در واژگان، افعال و صفات، موسیقی و... روحیات شاعر را بررسی کرده و بر اساس عواطفی مانند شادی و خوش‌بینی و امید، شعر اخوان را نفی و انکار حرکت و شعر شفیعی را دارای جنبش و سرزندگی دانسته‌اند. اسماعیل شفق (۱۳۹۰) در مقاله «مضامین حرکت در شاهنامه» به چگونگی توصیف رفتار و حرکات پرداخته است. مفهوم حرکت و چگونگی بررسی آن در این تحقیقات چیزی کاملا متفاوت با بررسی این مقاله است. در زمینه تصویر در شعر شاملو نیز تحقیقات گسترده‌ای انجام گرفته است؛ از جمله پورنامداریان در *سفر در مه* فصلی را به این موضوع اختصاص داده است، طاهری و رحمانی در مقاله «تصویر شعر سپید» نشان داده‌اند تصویرهای شعر شاملو اغلب حسی‌اند و با عناصری طبیعی و تشخیص ساخته می‌شوند. نوع بررسی تصویر در این تحقیقات نیز متفاوت با مقاله حاضر است. البته برخی محققان مباحثی مطرح کرده‌اند که اگرچه مستقیم به موضوع مورد بحث ارتباط ندارد اما می‌توان به نوعی آن را در این راستا جای داد. حقوقی در چند شعر شاملو شروع و ختام آن‌ها را بررسی و در این راستا در

چند شعر به تناسب تصاویر آغاز و پایان شعر نیز توجه کرده است *(حقوقی، ۱۳۸۷: ۳٤)* پاشایی در کتاب نام همه شعرهای تو *(پاشایی، ۱۳۸۸: ۱۲۹)* و نیز ابوالفضل پاشا در مصاحبه‌ای به استحاله تصویر اشاره کرده‌است *(پاشا، ۱۳۸۰: ٤۲)* در استحاله تصویر و تناسب تصویر آغاز و پایان شعر می‌توان ردپایی از حرکت جستجو کرد. بنابه جستجویی که انجام شد تحقیق مستقلی که حرکت تصویر را رصد کند و انواع آن را دسته‌بندی کند، دیده نشد. مقاله حاضر به بررسی این عنصر در تصاویر شعر شاملو پرداخته و با مطالعه‌ای مستقل و گسترده‌تر و با دسته بندی تصاویر بر اساس سیر و حرکت، انواع آن‌ها را استخراج و تحلیل کرده است.

حرکت در شعر

هر اثر متشکل از خرده‌کردارهایی است که وجود آن‌ها در شاکله اثر کاملاً ضروری است چراکه شعر را به پیش می‌برد و رشد و تعالی می‌بخشد. شعر منسجم جریان هماهنگی است که در آن همه عناصر در هم تنیده‌اند: «شعر پیکره‌ای است کلامی و اندام‌وار که در آن تمامی اجزا و عناصر در خدمت ساختار نهایی شعرند و شعر موفق و کامل شعری است سازمند که در آن تمامی اجزا و عناصر، تصویرها، و فضاهای گوناگون شعر با هماهنگی کامل و تأثیر متقابل و متعامل مفاهیم نهفته در واژگان، گزاره‌ها و تصویرهای شعری در یکدیگر در پدید آوردن پیکره‌ای یک دست و اندام‌وار دخالت دارند.» *(ترابی، ۱۳۸۷: ۱٦۸)* همه عناصر شعر همخوان و هماهنگ با هم به پیش می‌رود و تا هنگامی که شعر به سرانجامی نرسیده است عناصر مخل و عناصری که سازگاری با عناصر دیگر نداشته باشد وارد شعر نمی‌شود. برخی حرکت در شعر را «میزان شادابی و تحرک یا خمودگی و عدم تحرک ارکان شعری» می‌دانند *(روحانی و عنایتی، ۱۳۹۱: ٤۷)* حرکت نشان‌گر حیات و سرزندگی است و از همین منظر برخی شعر منسجم را به گیاه مانند می‌کنند: «یک اثر منسجم مجموعه‌ای از استعاره‌هاست که شعر را به‌گونه‌ای عرضه می‌دارد که مانند یک گیاه تا رسیدن به فرم ثابت و ماندنی خود رشد می‌کند. جوهر اثر باید محکم و فرم آن زنده باشد و از داشتن فرم وارفته و شل پرهیز داشته باشد» *(هوف، ۱۳٦۵: ۲۹)* حرکت در شعر نشان می‌دهد شاعر در یک شعر به یک موضوع می‌اندیشیده نه چندین موضوع؛ یک

احساس داشته است نه چندین احساس؛ و همزمان با سرایش شعر، طرحی منسجم در ذهن او شکل گرفته و شاعر آن را به پیش برده است. البته گاهی حرکت در شعر با پرش ذهنی شاعر و تغییر موضوع همراه می‌شود؛ آن‌چنان‌که در برخی اشعار و قصاید سنتی دیده می‌شود. در این موارد از آنجا که فواصل میان بخش‌های حرکت بسیار وسیع و طولانی است و موضوعات نیز در هر جهش تغییرمی‌یابد نمی‌توان سیر حرکت را به خوبی درک کرد.

در برخی اشعار حرکت کاملاً محسوس است. در اشعار روایی بر اساس کنش‌ها و رابطه علت و معلولی میان آن‌ها و سیر زمان که ارتباط محکم و بنیادینی با حرکت دارد می‌توان این عنصر را نشان داد. اما در اشعار توصیفی، حرکت به گونه‌ای دیگر است. با آنکه این اشعار روایی نیست اما باز شروع، میانه و پایانی دارند و کلیتی منسجم و به هم پیوسته ایجاد می‌کنند. برخی از عناصر شعری، مانند عاطفه و اندیشه در پس زمینه شعر واقع‌اند و کمتر دستخوش تغییر و تحول می‌گردند. برای رسیدن به فرم منسجم و ساختمند شعر، وجود حرکت میان همه اجزا و عناصر شعر و به‌خصوص تصاویر اهمیت فراوانی دارد و آنچنانکه گیاه رشد و تکامل می‌یابد حرکت نیز شعر را رو به مقصود شاعر پیش می‌برد. در سیر یک شعر واژگان تغییر می‌یابند، تصاویر جایگزین یکدیگر می‌شوند اما نوعی سیر و حرکت و رشد در شعر حس می‌شود. یکی از عناصری که در صورت استفاده خلاقانه از آن می‌تواند حرکت شعر را برعهده بگیرد تداوم تصویر متناسب در شعر است.

حرکت تصویر

اساس تخیل برپایه نوعی حرکت در ذهن است و خلق هر تصویری برپایه نوعی حرکت و تکاپوی ذهنی در مجموعه‌ای از تجربیاتی است که هنرمند در حافظه دارد. به تعبیر درایدن «استعداد تخیل در نویسنده مانند سگی چالاک و تیزهوش جست و خیز می‌کند و در سرتاسر مزرعه حافظه پرسه می‌زند تا اینکه صیدی را که در صدد شکار آن است، پیدا کند.» *(برت، ۱۳۸۹: ۱۵)* شاعر مجموعه‌ای از تجربیات در ذهن دارد و هنگام قرارگیری در حالت عاطفی- که بیان او را به بیانی ادبی و تصویری تعالی می‌بخشد- به گذشته باز می‌گردد و پدیده یا شی‌ای را جایگزین پدیده یا شی حاضر می‌کند. بنابراین

اصل تصویر برپایه تکاپو و جست و خیز و به تعبیری حرکت ذهنی است. علاوه بر این حرکت، شاعر بر اساس طرح ذهنی خود، در طول شعر، تصاویر را به گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار می‌دهد که حرکت و سیر شعر محسوس و مستمر باشد. یکی از معیارهای زیباشناختی تصویر تناسب و پیوند آن‌ها با هم است. «آوردن تصاویر پیاپی به قصد تزیین و جلوه‌گری کلام، و پر زرق و برق نشان دادن سخن چندان تاثیرگذار نیست بلکه میزان مناسبت و ارتباط و پیوند بین تصاویر است که هم شعر را منسجم نشان می دهد و هم تاثیر عمیق‌تری بر مخاطب می گذارد.» *(دهرامی و عمران‌پور، ۱۳۹۲: ۷۰)* در سیر یک شعر منسجم تصاویر همچنانکه با هم تناسب دارند تغییر و دگرگونی می‌یابند اما این تغییرات و جایگزینی‌ها پریشان نیست بلکه وابسته به هم است و براساس روند شعر تغییر می‌کنند و حیات و سرزندگی به شعر می‌بخشد. رولان بارت در تفاوت میان عکس و فیلم می‌گوید: «عکاسی یادآور مرگ، و کشندهٔ زندگی است در حالی که سینما زنده کننده و حیات‌بخش است. تک تک قاب‌های یک فیلم چیزی جز عکس‌های مرده‌ای نیست اما همین تصاویر بی‌حرکت هنگامی که به‌طور مداوم و پی در پی دیده می‌شود همانند زندگی خواهد شد.» *(شیخ‌مهدی، ۱۳۸۲: ٤٧)* همین نظر را می‌توان در مورد تصاویر پراکنده و تصاویر مستمر و وابسته به هم در شعر نیز تعمیم داد. احساس حیات و پویایی در اشعاری که میان تصاویر آن تداوم و سیر و حرکت وجود دارد بیشتر از اشعاری است که تصاویر در آن مستقل و بدون ارتباط و تناسب و پیوند و تداوم آمده است. مشاهده تصاویر متوالی و مداوم و وابسته به هم حس زندگی و حرکت را به مخاطب منتقل می‌کند.

حرکت تصویر یعنی تغییر، دگرگونی و جهش اندام‌وار و ارگانیک یک تصویر به تصویر یا تصاویر دیگر به‌گونه‌ای که بتوان سیر و حرکتی طبیعی را میان آن‌ها درک کرد. براساس حرکت تصویر، اگر تمام اجزای شعر به جز تصویر را حذف کنیم باز می‌توان سیر شعر را دریافت و عنصر زمان که عامل مهم و بنیادین حرکت است در آن مشاهده کرد. بخش‌های دیگر شعر در واقع وظیفه رساندن تصویری به تصویر دیگر دارند. البته هر شعری دارای چنین خصوصیتی نیست. در بسیاری از اشعار، تصاویر به صورت مستقل، موازی، متقابل و پارداوکس‌وار و یا متناسب با عاطفه و موقعیت شعر و بدون پیوند میان آن‌ها با تصاویر پیشین ساخته شده است. در این اشعار میان تصاویر حرکتی دیده نمی‌شود و تصاویر

قابلیت جایگزینی با تصاویر دیگر دارند. حرکت تصویر در اشعاری است که میان تصاویر به جز تناسب آن‌ها با اندیشه و عاطفه، یکسانی‌هایی از نظر محل اخذ تصویر، قابلیت دگرگونی، هم‌سنخ بودن تصاویر با هم و از همه مهم‌تر توالی زمانی نیز وجود داشته باشد و به‌گونه‌ای در جریان شعر قرار گیرند که دگرگونی آن‌ها قابل توجیه باشد. البته در این‌گونه اشعار، تصاویر محوری و کانونی شعر را باید بازجست و بر اساس آن‌ها حرکت را نشان داد. توجه به این موضوع می‌تواند روشی برای خوانش شعر برپایه تصاویر باشد. در این مقاله انواع حرکت‌های تصویر در شعر شاملو نشان داده شده است. این حرکت در دسته‌هایی مانند حرکت میان تصاویر واحد، حرکت میان تصاویر متنوع، حرکت میان تصاویر تلفیقی جای می‌گیرند.

حرکت در میان تصاویر متنوع

بیشترین حرکت تصویر در اشعار شاملو میان تصاویر متنوع دیده می‌شود از همین روی نخست به این نوع حرکت می‌پردازیم. در برخی اشعار تصاویر از نظر طرفین تصویر کاملا یکسان نیستند اما باز چنان در هم فرو رفته و وابسته به یکدیگر شده‌اند که جایگزینی آن‌ها نوعی حرکت را در شعر نشان می‌دهد. قرارگیری تصاویر در این اشعار به‌گونه‌ای است که مخاطب می‌تواند ترتیبی میان آن‌ها بیابد. گاه یک یا چند تصویر به عنوان مبدا حرکت تصویرند و مقدمه و مکانی برای جهش و پرواز و صعود تصاویر بعد محسوب می‌شوند. در این اشعار تصویری می‌توان سیر تصویر و بلوغ آن‌ها را مشاهده کرد. تصاویر با یک تصویری اولیه و مقدمه‌گونه آغاز می‌شود و سرانجام با یک تصویر غایی که شاعر آن‌را با پیام و اندیشه خود عجین ساخته پایان می‌یابد، مثلا در شعر:

نه! / هرگز شب را باور نکردم/ چرا که/ در فراسوی دهلیزش/ به امید دریچه‌ای/ دل بسته بودم *(شاملو، ۱۳۸۹: ٤٤٤)*.

تصویر از شب و تداعی تیرگی آن آغاز شده و با آمدن دهلیز، تنگی و خفگی آن القا شده است و سرانجام حس امید و گشایش که مقصود شاعر بوده در آخرین بخش تصویر یعنی پنجره عجین شده است. حرکت از تصویری تار آغاز شده و به روشنایی ختم شده است. باز از این نوع است شعر:

شب/ با گلوی خونین/ خوانده‌ست/ دیرگاه./دریا/ نشسته سرد./ یک شاخه/ در سیاهی جنگل/ به سوی نور/ فریاد می‌کشد *(همان: ۳٤٦)*.

شعر با تصویری از شبی که گلویی خونین دارد آغاز شده و نشان دهنده آن است که فریادهایی عمیق و دردآلود از حنجره شب برآمده است. شاعر فعل ماضی نقلی را در مورد خواندن شب به کار گرفته است. این فعل بیانگر آن است که هرچند فریادها پایان یافته اما اثرات آن تا حال ادامه داشته و با این تمهید شعر برای تصویر پایانی آماده شده است. در ادامه، تصویری از دریایی سرد و آرام آمده و علاوه بر تیرگی، سکون و سردی نیز به فضای شعر تزریق شده است. این دو تصویر در حالت موازی و مبدا تصویرند و مقدمه‌ای برای تصویر نهایی محسوب می‌شوند. در نهایت تصویر پایانی شعر آمده و شاعر با پروراندن آن اندیشه خود را مبنی بر امید رهایی و نجات، در تصویر نهایی قرار داده است؛ یعنی شاخه نوری که در سیاهی جنگل به سوی نور فریاد می‌کشد. نور موجب ارتقا شب (تصویر نخست) شده و فریاد نیز تصویر سرد نشستن دریا را تغییر داده است. برخی این شعر را تحلیلی اجتماعی کرده و از این سه تصویر این‌گونه رمز گشوده‌اند: «۱. شبی (سرزمینی) که زمانی گلویی خونین داشته. ۲. دریایی (امواج مردمی) که اینک سرد (آرام) نشسته است. ۳. شاخه‌ای (انسانی) که از میان شاخه‌های جنگل (تمام افراد یک جامعه) به سوی نور فریاد می‌کشد.» *(حقوقی، ۱۳۸۷: ۳۰٤)* در این خوانش نیز پیوستگی و سیر تصویر مشخص و محسوس است.

در برخی از این نوع اشعار، تصویر دارای دو حرکت است. هر حرکت مبدا و مقصدی دارد اما هر دو در امتداد یکدیگر قرار گرفته و جریان شعر را به پیش برده‌اند. به عنوان مثال در شعر شبانه زیر:

«کلید بزرگ نقره / در آبگیر سرد/ شکسته‌ست./ دروازهٔ تاریک/ بسته‌ست./«ــ مسافر تنها! / با آتش حقیرت / در سایه‌سار بید / چشم‌انتظار کدام / سپیده‌دمی؟» / هلال روشن / در آبگیر سرد / شکسته‌ست / و دروازهٔ نقره‌کوب / با هفت قفل جادو / بسته‌ست.» *(شاملو، ۱۳۸۹: ۷۲۱)*

حرکت اول دارای سه تصویر است: ۱. شکسته شدن کلید بزرگ نقره در آب‌گیر سرد ۲.بسته بودن دروازه تاریک ۳. چشم انتظار سپیده دم بودن مسافر. در این حرکت، بیهودگی

انتظار مسافر تبیین شده است. حرکت دوم نیز دارای سه تصویر است. قرارگیری تصویری که در گیومه قرار داده شده است در وسط شعر آن را متناسب ساخته که در هر دو حرکت نقش داشته باشد: ۱.مسافری که چشم انتظار سپیده دم است ۲. هلال روشنی که در آبگیر سرد شکسته است ۳. دروازه نقره کوبی که با قفل جادو بسته شده. شاید در نگاه اول حرکت دوم نوعی اطناب به نظر آید اما با توجه به چشم‌انتظاری مسافر ضروری و معنادار است زیرا در دو سوی مسافر قرار گرفته و این نکته را تداعی می‌کند که برای این مسافر نه راه ادامه مسیر وجود دارد و نه راه بازگشت. در این شعر نیز دو حرکت دیده می‌شود و تصاویر در هم فرو رفته و به دلیل حرکت‌های مختلفی که گرفته‌اند پیچیده به نظر می‌رسند:

«شب تار/شب بیدار/شب سرشار است./ زیباتر شبی برای مردن. /آسمان را بگو از الماس ستارگانش خنجری به من دهد./شب/سراسر شب/یکسر/از حماسهٔ دریای بهانه‌جو بی‌خواب مانده است. /دریای خالی/ دریای بی‌نوا / جنگل سالخورده به‌سنگینی نفسی کشید و جنبشی کرد/ و مرغی که از کرانهٔ ماسه‌پوشیده پرکشیده‌بود / غریوکشان / به تالاب تیره‌گون/ درنشست./ تالاب تاریک/سبک از خواب برآمد/و با لالای بی‌سکون دریای بیهوده/ باز/ به خوابی بی‌رؤیا / فروشد../جنگل با ناله و حماسه بیگانه است/ و زخم تبر را با لعاب سبز خزه / فرومی‌پوشد./ حماسهٔ دریا / از وحشت سکون و سکوت است./شب تار است/شب بیمار است / از غریو دریای وحشت‌زده بیدار است/شب از سایه‌ها و غریو دریا سرشار است / زیباتر شبی برای دوست‌داشتن. / با چشمان تو مرا به الماس ستاره‌ها نیازی نیست. / با آسمان/ بگو» *(همان: ۳۵۹)*.

شعر با وصفی از شب آغاز شده است و در ادامه تصاویر در دو جهت مختلف و متقابل حرکت کرده‌اند: حرکت اول: ۱. شبی که از حماسه دریا بی‌خواب مانده و بیدار است. ۲.شاعری که به دنبال الماس ستاره‌هاست. حرکت دوم که از چند خرده تصویر ساخته شده است: ۱. جنگلی که نفس کشیده و جنبشی کرده ۲. مرغی که غریوکشان به تالابی نشسته ۳. تالابی که لحظه‌ای از حضور مرغ بیدار شده اما از خروش دریا–که در گوش او مانند لالایی است– دوباره در خواب فرو رفته است.

دو حرکت در تقابل هم قرار گرفته‌اند. حرکت دوم واضح‌تر است و رابطه علی–معلولی و زمانی دارد و از حیث اندیشه پایان تصویر خواب مرداب است پس به هیچ نوع آزادی و

خروش و بیداری دائم–که مقصود شاعر است– نرسیده و حرکت تصویر به آن ختم شده است. اما بخش نخست جهت دیگر تصویر است و شاعر با تکرار آن در ابتدا و انتهای شعر–البته با کمی تغییر– بر آن تأکید دارد. در پایان شعر، شاعر با نگاهی جزیی‌تر تصویر را نشان داده است. شبی که از غریو دریا بیدار است و از غریو دریا سرشار است. در بار نخست حس حماسی دارد و در بار دوم تلفیق حماسه و غناست که بارها در شعر و اندیشه شاملو دیده می‌شود. این تصاویر به هم گره خورده و با ظهور آن‌ها در امتداد یکدیگر حرکت شعر را به وجود آورده است. شبی که از خروش دریا بیدار است و شاعری که برپایه آن به دنبال خنجری ستاره‌گون می‌گردد که بخروشد.

در شعر زیر نیز حرکت میان تصاویر مختلف ایجاد شده است. پیگیری حرکت در این شعر موجب درک معنا نیز می‌شود و بهتر می‌توان به معنای مورد نظر شاعر پی برد:

آنکه می‌گوید دوستت می‌دارم / خنیاگر غمگینی‌ست / که آوازش را از دست داده است / ای کاش عشق را / زبان سخن بود/ هزار کاکلی شاد / در چشمان توست/هزار قناری خاموش / در گلوی من. / عشق را / ای کاش زبان سخن بود

آنکه می‌گوید دوستت می‌دارم / دل انده‌گین شبی‌ست / که مهتابش را می‌جوید./ ای کاش عشق را / زبان سخن بود / هزار آفتاب خندان در خرام توست / هزار ستارهٔ گریان / در تمنای من./ عشق را / ای کاش زبان سخن بود *(همان: ۱۲۶)*

شعر دارای دو حرکت است: ۱. خنیاگر غمگینی که آواز خود را از دست داده است ۲.هزار قناری خاموش که در گلوی راوی شعر است. حرکت دوم: ۱. شبی که مهتابش را می‌جوید ۲. تمنایی که هزار ستاره گریان در خود دارد. این دو حرکت، حرکت اصلی شعر است که با تصاویر دیگری(هزار کاکلی شاد در چشمان معشوق، و هزار آفتاب خندان در خرام او) پرورده شده و تقابل را نشان داده است. براساس حرکت تصویر می‌توان فهمید که مقصود شاعر از خنیاگر غمگینی که آوازش را از دست داده همان کسی است که هزار قناری در گلوی او خاموش است. و به همین گونه دو تصویر در حرکت دوم نیز یکسان است. تصاویر در سیر خود جایگزین شده‌اند و جریان شعر را به پیش برده‌اند.

صورت دیگری از این نوع تصویر به صورت استحاله ظهور می‌یابد. در استحاله تصویر، یک تصویر بر اساس حرکت خود بنابه موقعیت کلام در تصویری دیگر ذوب می‌شود. در

این حالت طرف اول (مشبه) تصویر یکسان و طرف دوم (مشبه به) متفاوت است. تصویر دوم علاوه برآنکه تازگی دارد در ژرف ساخت خود مفهوم تصویر اول را نیز داراست. دو تصویر چنان در هم فرورفته‌اند که نمی‌توان آن‌ها را متفاوت دانست. به عنوان مثال در شعر باران:

«آنگاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم / در آستانهٔ پرنیلوفر، / که به آسمان بارانی می‌اندیشید و آنگاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم/در آستانهٔ پرنیلوفر باران،/ که پیرهنش دستخوش بادی شوخ بود و آنگاه بانوی پرغرور باران را / در آستانهٔ نیلوفرها،/ که از سفر دشوار آسمان بازمی‌آمد» *(همان: ۳۶۲)*.

بانوی پرغرور عشق در سطر اول و دوم چنان با آسمان و باران آمیخته شده و در اندیشه آن‌ها فرو رفته است که در تصویر سوم در آن‌ها ذوب شده و به صورت بانوی پرغرور باران استحاله یافته است. بانوی پرغرور باران علاوه بر آنکه در این شعر تصویر تازه‌ای است و در سطرهای قبل نیامده اما در ژرف ساخت آن می‌توان تصویر نخست (بانوی پرغرور عشق) را حس کرد. به‌خصوص آنکه توضیحات شاعر در هر سه تصویر شباهت‌هایی با هم دارد و قرارگیری بانوی پرغرور باران (یا عشق) در آستانه نیلوفر در هر سه سطر حضور دارد.

در شعر بچه‌های اعماق نیز استحاله شکل گرفته است. در این شعر توصیفات تمهیدی به وجود آورده که مهمترین بخش شعر که برخاسته از نگرش مبارزه‌جویی شاعر است مناسب و مؤثر در شعر جای بگیرد؛ شهری بی‌خیابان و آغشته دود کوره و قاچاق و زرد زخم و بچه‌هایی که رو به روی باتلاق بی‌رحم تقدیر قرار گرفته‌اند. اوصافی که حس نفرت و خشونت نهفته در وجود بچه‌های شهر را نشان می‌دهد:

در شهر بی‌خیابان می‌بالند/ در شبکه مورگی پس‌کوچه و بن‌بست،/ آغشته دود کوره و قاچاق و زردزخم/ قاب رنگین در جیب و تیرکمان در دست،[بچه‌های اعماق[بچه‌های اعماق/ باتلاق تقدیر بی‌ترحم در پیش و/ دشنام پدران خسته در پشت،/ نفرین مادران بی‌حوصله در گوش و/ هیچ از امید و فردا در مشت، [بچه‌های اعماق] بچه‌های اعماق *(همان: ۸۰۶)*.

صفت اعماق در ترکیب«بچه‌های اعماق» ژرفای فرو رفتن در چنین محیطی را بهتر القا

می‌کند. با این توصیفات، «بچه‌ها» آرام آرام در واژه «کاوه» که نمادی برای مبارزه با فساد و تباهی است استحاله می‌یابند که با حنجره‌ای خونین می‌خوانند و درفشی به کف گرفته‌اند:

با حنجره خونین می‌خوانند و از پا درآمدنا / درفشی بلند به کف دارند [کاوه‌های اعماق] کاوه‌های اعماق *(همان: ۸۰۷)*.

حرکت در تصاویر واحد

در این نوع حرکت، تصاویری که در بخش‌های مختلف شعر آمده است از وجوه مختلف یک تصویر اصلی است و به تعبیری تصاویر هم‌سنخ‌اند و در روند شعر تغییرات اندکی در اجزای آن شکل گرفته است. این نوع تصویر در اشعاری که تصاویر کانونی دارند و نماد ساختمند در آن‌ها خلق شده بیشتر وجود دارد. زیرا در نماد ساخت‌مند «کل شعر حول یک پدیده یا یک تصویر می‌گردد و دیگر اجزای شعر یعنی تشبیهات و استعارات و ایضاحات شعری و خیالی در خدمت آن تصویر مرکزی قرار می‌گیرند و چنان آن تصویر کانونی را برجسته می‌سازند و قوت می‌بخشند که ماهیتی ادبی بخود می‌گیرد و به رمزی سرشار از ابهام هنری بدل می‌شود.» *(فتوحی، ۱۳۸٦: ۱۰٤)* تصویر اصلی در طول شعر حرکت می‌کند و تصاویر دیگر را نیز به پیش می‌برد.«هر سمبول مثل چوپانی است که گله‌ای از تصاویر مختلف را هدایت می‌کند و شاعر برای این که سمبول خود را که مثل جزیره‌ای است فرو رفته در دریای ذهن از اعماق آب به سوی روشنایی عینیت برساند و به آن درخشش واقعی بدهد تخیل خود را پیوسته به کار می‌اندازد.» *(براهنی، ۱۳۷۱: ٦۷۷)* بر اساس همین حرکت است که شعر معنای نمادین می‌یابد. در نماد اندام‌وار نمی‌توان با اتکا به همان تصویر مرکزی و بدون توجه توصیفات و تصاویر دیگر معنای نماد را دریافت و اصولا نماد اندام‌وار به شیوه استعاره نیست که به راحتی مشبه به را در یک نگاه جای مشبه گذاشت و معنا را دریافت بلکه تصویر مرکزی نیاز به پرورده شدن و گسترش دارد. مثلا در شعر ققنوس نیما *(نیمایوشیج، ۱۳۸۹: ۲۹۷)* نمی‌توان گفت ققنوس، شاعر است بلکه زمانی می‌توان آن را نمادی از شاعر دانست که تصویر حرکت کند و جنبه‌های مختلف خود را نشان دهد یعنی پرنده‌ای که ناملایماتی دیده است؛ دیگران آواز او را درک نمی‌کنند؛ سرانجام می‌سوزد و از خاکستر آن جوجه‌هایی سر بر می‌آورند. در این صورت است که

نمادی از شاعر می‌تواند باشد. به زبان دیگر در این نوع نماد بدون حرکت، تصویر مرکزی مفهوم نمادینی ندارد. در شعر شاملو نماد اندام‌وار از آن نوع که در اشعاری مانند ققنوس، کک‌کی، غراب، ماخ اولا، هیبره از نمیا یا اشعاری مثل زمستان از اخوان وجود دارد دیده نمی‌شود اما باز در برخی اشعار او حرکت میان تصاویر واحد شکل گرفته است.

در برخی اشعار شاملو تصویر دارای چند مرحله و حرکت است. در هر مرحله از نظر تصویری اجزای یکسانی وجود دارد و در امتداد مراحل قبل قرار دارد و با این کیفیت جریان تصویری شعر به پیش می‌رود. هر تصویر کنشی را تبیین می‌سازد و معنایی را انتقال می‌دهد. این اشعار در زیرساخت خود دارای روایت‌اند و اگرچه روایت به صورت مستقیم ظهور نکرده اما براساس رابطه علی–معلولی و سیر زمان قابلیت روایی‌شدن دارند. به عنوان مثال در شعر تمثیل:

در یکی فریاد/زیستن ـــ / [پرواز عصیانی فوّاره‌یی/که خلاصی‌اش از خاک/ نیست/ و رهایی را / تجربه‌یی می‌کند.] / و شکوه مردن/در فوارهٔ فریادی ـــ / [زمینت / دیوانه‌آسا / با خویش می‌کشد/تا باروری را / دست‌مایه‌یی کند؛/که شهیدان و عاصیان / یارانند/که بارآوری را/ بارانند/ بارآورانند.] /زمین را/ باران برکت‌ها شدن ـــ/ [مرگ فوّاره / از این‌دست است.] /ورنه خاک / از تو / باتلاقی خواهد شد/چون به گونهٔ جوباران حقیر مرده باشی/ فریادی شو تا باران /وگرنه/ مرداران!» *(شاملو، ۱۳۸۹: ۶۷۷)*.

این شعر دارای سه تصویر همراه با توضیحاتی هست که وظیفه آن‌ها حمل اندیشه بر تصویر است. سه تصویر عبارت است از:۱.فریاد مانند فواره‌ای که پرواز می‌کند ۲. مردن شکوهمند مانند فواره‌ای که به زمین می‌رسد ۳. باران شدن فواره و بارور ساختن زمین

هر سه تصویر هم‌سنخ‌اند و در امتداد یکدیگر قرار گرفته‌اند. فواره در کانون تصویر قرار گرفته است و با تغییراتی که در صعود و سقوط آن وجود دارد حرکت را نشان می‌دهد. شاعر در لابه‌لای تصویر اندیشه عصیان‌گر بودن و آزادی‌خواه بودن را فریاد می‌کشد و در استمرار و پرورده شدن این اندیشه، تصاویر در حال حرکت‌اند. در شعر «رود» *(همان: ۶۱۱)* نیز می‌توان همین نوع تصویر را دید.

تصاویر تلفیقی

در این نوع تصاویر یک تصویر در سیر و حرکت خود تا چند مرحله یکسان است اما ناگهان تصویری دیگر جایگزین آن می‌شود. به سخن دیگر، تلفیقی از نوع اول و دوم تصویر است که در بخش‌های قبل گفتیم. به عنوان مثال در شعر مجال:

«جوجه‌یی در آشیانه/گلی در جزیره/ستاره‌یی در کهکشان./با پیشانی بلندت به جرمی اندیشیدی/ که در پوسته می‌رست/تا باغچه را/به نغمه/سرشار کند/همچنان که عصارهٔ خاک / از دهلیز ساقه می‌گذشت/تا چشم‌انداز تابستانه را/ به رنگی دیگر/بیاراید/بر جزیره‌یی که می‌گذرد/با گردش تپندهٔ روزان و شبان/ از برابر خورشیدی/ که در خود/می‌سوزد./تو میلاد را/دیگربار/در نظام قوانینش دوره می‌کنی،/ و موریانهٔ تاریک/ تپش‌های زمانت را/ می‌شمارد.» *(همان: ۷۴۸)*

سه تصویر نخستین مبدا حرکت‌اند: جوجه‌ای در آشیانه، گلی در جزیره، ستاره‌ای در کهکشان. مرحله دوم تصویر، گوشه‌ای دیگر از همان تصاویر ارائه شده و به صورت لف و نشر هریک بخش دوم زندگی آن‌ها را با گذشت زمان نشان می‌دهد: سرشار شدن باغچه از نغمه (متناسب با جوجه)، گذشتن خاک از دهلیز ساقه (رشد گیاه) (متناسب با گل)، عبور در برابر خورشیدی که در خود می‌سوزد (متناسب با ستاره).

در مرحله سوم هر سه تصویر به یک تصویر ختم شده است که هم سنخ با بقیه نیست: موریانه‌ای تاریک که زمان را می‌شمارد. همه تصاویر به تصویر موریانه تاریک رسیده است. آغاز زندگی و میانه آن متنوع است اما پایان یک چیز است: تاریکی و مرگ. شاعر روایت‌هایی از زندگی را در قالب حرکت تصاویر نشان داده است. شعر معروف «هنوز در فکر آن کلاغم» نیز دارای همین نوع حرکت است:

«هنوز/ در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش: / با قیچی سیاهش/ بر زردی برشتهٔ گندمزار/ با خش‌خشی مضاعف/ از آسمان کاغذی مات/ قوسی برید کج،/و رو به کوه نزدیک/ با غار غار خشک گلویش/ چیزی گفت/که کوه‌ها/ بی‌حوصله/ در زلّ آفتاب/تا دیرگاهی آن را / با حیرت/در کلّه‌های سنگی‌شان/ تکرار می‌کردند./گاهی سوآل می‌کنم از خود که/ یک کلاغ/با آن حضور قاطع بی‌تخفیف/وقتی/ صلات ظهر/ با رنگ سوگوار

مصرّش/ بر زردی برشتهٔ گندمزاری بال می‌کشد/ تا از فراز چند سپیدار بگذرد،/ با آن خروش و خشم/ چه دارد بگوید/با کوه‌های پیر/کاین عابدان خستهٔ خواب‌آلود/در نیمروز تابستانی/تا دیرگاهی آن را با هم/ تکرار کنند؟» *(همان: ۷۸۳-۷۸٤)*.

حرکت شعر دارای سه تصویر است: ۱. کلاغی که بر بالای گندم‌زار چرخ می‌زند و قوسی از آسمان می‌چیند. ۲. کلاغی که رو به کوه، غارغار خشکی می‌کند ۳. کوه‌هایی که غارغار آن را تکرار می‌کنند. دو تصویر هم سنخ‌اند و تصویر سوم متفاوت اما در امتداد تصاویر قبل است. تصاویر نخست تصاویری قابل فهم‌اند. شاعر بر تصویر سوم تأکید دارد و آن را دوباره با لحن پرسشی تکرار می‌کند و ابهام شعر را برای همیشه باقی می‌گذارد. گویی تصویر نهایی را خواننده باید کشف کند تا حرکت شعر کامل شود.

نتیجه

شعر منسجم و ساختمند متشکل از اجزا و عناصری در هم تنیده است که با هم سیر شعر را به پیش می‌برند و رشد و تعالی می‌بخشند. حرکت در شعر به‌خصوص میان تصاویر جایگاه و اهمیت فراوانی دارد و علاوه بر نشان دادن انسجام شعر، در درک معنای شعر نیز راهگشا و مفید است. ذهنیت شاعر در طول شعر، تصاویر را به گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار می‌دهد که حرکت و سیر شعر محسوس باشد. در اشعار شاملو تصاویر مبدا و مقصد دارند و هنگام خواندن نوعی حرکت و سیر زمان میان آن‌ها حس می‌شود. این حرکت‌ها در دسته‌هایی مانند حرکت میان تصاویر واحد، حرکت میان تصاویر متنوع، حرکت میان تصاویر تلفیقی جای می‌گیرند. در نوع نخست، تصاویری که در بخش‌های مختلف شعر آمده است از نظر طرفین تصویر یکسان و هم‌سنخ است و در روند شعر تغییرات اندکی در اجزای آن شکل می‌گیرد. در نوع دوم تصویر از نظر اجزای ساخت، یکسان نیستند اما باز در ساختمان شعر چنان در هم فرو رفته و وابسته به یکدیگر شده است که جایگزینی آن‌ها نوعی حرکت را در شعر نشان می‌دهد. گاهی نیز با استحاله تصویر، دو یا چند تصویر در یکدیگر ذوب می‌شوند و تصویر تازه‌ای خلق می‌کنند. در نوع سوم یک تصویر در چند مرحله حرکتی، یکسان است اما ناگهان تصویری دیگر جایگزین آن می‌شود اما رابطه علی – معلولی یا زمانی میان آن‌ها وجود دارد و شعر را به پیش می‌برد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ارسطو، (۱۳۵۲). **فن شعر**. ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، چ۳، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲. براهنی، رضا، (۱۳۷۱). **طلا در مس** (در شعر و شاعری). ج ۱، تهران: ناشر نویسنده.

۳. برت، آر. ال، (۱۳۸۲). **تخیل**. ترجمه مسعود جعفری، چ ۲، تهران: مرکز.

۴. پاشایی، ع، (۱۳۸۸). **نام همه شعرهای تو**. چ ۳، تهران: ثالث.

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

۶. ترابی، ضیاءالدین، (۱۳۸۷). **بامدادی دیگر** (نگاهی تازه به شعر احمد شاملو). تهران: افراز.

۷. حقوقی، محمد، (۱۳۸۷). **شعر زمان ما ۱** (احمد شاملو). چ ۱۰، تهران: نگاه.

۸. راسل، برتراند، (۱۳۴۰). **تاریخ فلسفه غرب**. ترجمه نجف دریابندری، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

۹. شاملو، احمد (۱۳۸۹). **مجموعه آثار؛ دفتر یکم: شعرها**. چ ۹، تهران: نگاه.

۱۰. منور، محمد، (۱۳۸۶). **اسرارالتوحید**. تصحیح و شرح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ۷، تهران: آگاه.

۱۱. نیما یوشیج، (۱۳۸۹). **مجموعه کامل اشعار**. به کوشش سیروس طاهباز، چ ۱۰، تهران: نگاه.

۱۲. هوف، گراهام، (۱۳۶۵). **گفتاری درباره نقد**. ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران: امیرکبیر.

ب) مقالات

۱۳. پاشا، ابوالفضل، (۱۳۸۰). "**شعر حرکت، شعر استحاله**". در مجلهٔ آزما، شماره ۱۲. صص۴۰-۴۳.

۱۴. دهرامی، مهدی و عمرانپور، محمدرضا (۱۳۹۲) "**نقد و بررسی عاطفه در اشعار نیمایوشیج**". در پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال یازدهم، شماره بیستم، صص ۶۵-۸۲.

۱۵. روحانی، مسعود و محمد عنایتی، (۱۳۹۱). "**حرکت در اندیشه و شعر شفیعی کدکنی**. در بوستان ادب، سال چهارم، شماره سوم، صص ۴۳-۶۲.

۱۶. شیخ‌مهدی، علی، (۱۳۸۲). "**بررسی حرکت در تصویر سینمایی**". در نشریه فارابی، شماره ۴۹، صص۴۷-۵۶.

۱۷. طاهری، حمید و مریم رحمانی، (۱۳۹۰). "**تصویر در شعر سپید**". در فصلنامه ادبیات پارسی معاصر، سال اول، شماره دوم، صص ۸۸-۵۷.

۱۸. فتوحی رودمعجنی، محمود و مریم علی‌نژاد، (۱۳۸۶). "**نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی**". در نشریه پژوهش‌های ادبی، ش ۵ (۱۸).

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۲۷) بهار ۱۳۹۶، صص ۷۲ – ۴۹

قهرمانِ رمان "طوبی و معنای شب" در ساحت واقعیت

زهرا رفیعی،[۱] سید محمود سیدصادقی،[۲] شمس‌الحاجیه اردلانی[۳]

چکیده

طوبی و معنای شب، شاخص‌ترین اثر شهرنوش پارسی‌پور، داستان زن قهرمانی است که زندگی او در تاریخ مربوط انقلاب مشروطه و حکومت پهلوی واقع شده است. کنش‌های او که حاصل نوع تربیت و به تبع آن جهان‌بینی او می‌شود، در مقابل حوادث و جریان‌هایی که منعکس‌کنندهٔ معضلات اجتماعی آن دوران است، فضای داستان را تیره و وهم‌آلود کرده است. شخصیت‌های این رمان، دو دسته‌اند. یک عده اشخاصی که کاملاً نمود عادی دارند و برخی دیگر کاملاً شخصیت‌های اسطوره‌ای و خیالی هستند. در هر دو مورد نویسنده، برای شخصیت‌پردازی، بیشتر از زبان راوی و به طریق غیرمستقیم، سود جسته است. مقالهٔ پیش‌رو به بررسی شخصیت طوبی، قهرمان اسطوره‌ای در این رمان پرداخته تا چگونگی پردازش و نمود واقعیت را در آن نمایان سازد. این بررسی نشان می‌دهد، شخصیت طوبی بیشتر به صورت غیرمستقیم، از طریق کنش، گفتار، نام، محیط و وضعیت ظاهری، پردازش شده است. آنچه این اثر را در بین رمان‌های دیگر ممتاز می‌کند، این است که شخصیت قهرمان از جنبه‌های اسطوره‌ای – عرفانی، در ساحت واقعیت نیز، قابلیت بررسی دارد.

کلیدواژه‌ها: شخصیت‌پردازی، شهرنوش پارسی‌پور، زن ـ قهرمان.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران.
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران. (نویسنده مسئول)
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران.
تاریخ وصول: ۹۵/۰۹/۳۰ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۱/۳۰

مقدمه

شخصیت، رکن اساسی آثار داستانی در دنیای ادبیات است و اهمیت فراوانی دارد؛ تا آنجا که بسیاری از خوانندگان آثار ادبی، این آثار را با نام شخصیت‌هایشان به یاد می‌آورند. هر قدر این شخصیت‌ها با دقت و خلاقیت بیشتری خلق و پرداخته شوند، در طول زمان و در ذهن مخاطبان از جاودانگی بیشتری برخوردار می‌شوند. «شخصیت‌ها را باید پایه‌هایی دانست که ساختمان یک اثر بر روی آن‌ها ساخته می‌شود. هر قدر این پایه‌ها محکم‌تر و پایدارتر، از گزند زمانه مصون‌تر خواهد ماند» *(دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷)*.

شهرنوش پارسی‌پور از جمله نویسندگانی است که در گذار از تاریخ زن‌ستیز دوران مشروطه تا اواخر دوران قاجار، در به نمایش گذاشتن شخصیت زن در ابعاد پیچیده‌تر و تراش‌های متعدد، به‌عنوان قهرمان‌هایی با شهامت، مقاوم، مبارز و حقیقت‌جو، اهتمام ورزیده است. شهرنوش پارسی‌پور در سال ۱۳۲۴ خورشیدی، زاده شد. او دانش‌آموختهٔ رشتهٔ علوم اجتماعی از دانشگاه تهران است که در دانشگاه سوربن فرانسه در رشته زبان و فرهنگ چینی ادامه تحصیل داد. وی مجموعه داستان‌هایی با عنوان "تجربه‌های آزاد" *(۱۳۵۷)* با بیان تجربه‌های شخصیت زن در داستان در ارتباط با مردان و فرهنگ اجتماعی و "گرما در سال صفر" (۱۳۷۲) شامل دوازده داستان کوتاه با موضوعات اجتماعی – خانوادگی، بعضاً با نگاه مردستیزانه، منتشر کرد. او سپس به چاپ رمان‌های پرمحتواتری چون "سگ و زمستان بلند" (۱۳۵۵)، "آویزه‌های بلور" (۱۳۵۶)، "زنان بدون مردان" (۱۳۵۷)، "طوبی و معنای شب" (۱۳۶۸) و"عقل آبی" (۱۳۷۱) پرداخته است.

آنچه ضرورت نقد و تحلیل این رمان را آشکار می‌سازد، فقدان منابع منسجم، مستدل و کافی پیرامون بررسی شخصیت قهرمان این داستان، به‌عنوان فردی عینی و قابل دسترس است. پیش از این مقالات و پژوهش‌های متعددی پیرامون این رمان، انجام شده است، به‌عنوان مثال، «اسطورهٔ زن‌محور، مشخصه‌ای سبکی در آثار پارسی‌پور، گلی ترقی و غزاله علیزاده» از فرزانه مونسان (۱۳۹۲) و «اسطورهٔ زن، تحلیل رمان طوبی و معنای شب» از مشیت علایی (۱۳۶۸) که شخصیت قهرمان داستان را از منظر اسطوره‌ای، بررسی کرده‌اند و «تحلیل فلسفی کتاب طوبی و معنای شب» از حورا یاوری (۱۳۶۸)، «بررسی اندیشه فمنیسم در آثار شهرنوش پارسی‌پور و مارگریت دوراس» از محمد خسروی شکیب

(۱۳۸۹) و «نقد و بررسی آثار داستانی شهرنوش پارسی‌پور» از حسن حدادی (۱۳۸۱). در این پژوهش‌ها، تمامی آثار پارسی‌پور از منظر فمنیستی و فلسفی، مورد مداقه قرار گرفته شده است. پژوهش‌های دیگری نیز از منظر تمامی عناصر داستانی از جمله شخصیت‌پردازی، این رمان را مورد بررسی قرار داده‌اند مانند «تطبیق محتوای سه‌گانهٔ نجیب محفوظ و طوبی و معنای شب، از دیدگاه عناصر داستانی» از زینب عرب‌نژاد و همکاران (۱۳۹۲) و «بررسی تطبیقی عناصر داستانی در دو رمان خانهٔ ادریسی‌ها و طوبی و معنای شب» از اختیار سلماسی (۱۳۹۱). این پژوهش‌ها از شخصیت‌پردازی پیرامون قهرمان این رمان، به‌عنوان یکی از عناصر مهم داستانی مغفول مانده‌اند.

شخصیت‌پردازی، یکی از عناصر مهم داستانی است که می‌تواند بازتاب باورها و اغراض نویسنده از تألیف رمان باشد؛ به گونه‌ای که از ورای آن می‌توان به شیوه و سبک نویسنده در بیان چالش‌های ذهنی و راه‌های برون‌رفت از آن، پی برد. بنابراین در این پژوهش سعی بر آن است که با توجه به جنبه‌های مختلف شخصیت‌پردازی، مانند: کنش، گفتار، نام، محیط و وضعیت ظاهری به بررسی ابعاد مختلف شخصیت قهرمان داستان پرداخته شود و به این پرسش، پاسخ دهد که نویسنده تا چه حد قادر بوده است که در بطن فضایِ وهم‌آلودِ اسطوره‌ای و نمادین، با استفادهٔ مناسب از عنصر شخصیت‌پردازی، چهرهٔ قهرمان خود را به تصویر بکشد. هم‌چنین کوشش نویسنده در جهت قرار دادن یک زن به‌عنوان قهرمان داستان، در ساحت واقعیت نشان داده شود که چگونه او، ضمن تبیین انواع محدودیت‌ها، ظلم‌ها و تحقیرهای فرودآمده بر گردهٔ زنان، از برجسته کردن نقش مردان آگاه، که قهرمان در سایهٔ تعالیم آن‌ها به سرمنزل مقصود رسیده، مغفول نمانده است.

بحث و بررسی

الف) شیوه‌های شخصیت‌پردازی

شخصیت و نحوهٔ پردازش شخصیت‌ها، از جمله رموزی است که پذیرش و امتیاز اثر داستانی را مشخص می‌کند. به گونه‌ای که هر قدر خالق اثر، در تکامل و پرورش آن موفق باشد، می‌توان به‌عنوان نقطهٔ قوت نویسندگی او، محسوب کرد.

«اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایش و... ظاهر می‌شوند،

شخصیت می‌نامند. شخصیت، رکن اساسی آثار داستانی در دنیای ادبیات است و اهمیت فراوانی دارد؛ تا آنجا که بسیاری از خوانندگان آثار ادبی، این آثار را با نام شخصیت‌هایشان به یاد می‌آورند» *(دقیقیان، ۱۳۷۰: ۱۷)*. «توجه به شخصیت و شخصیت‌پردازی به صورت جدی و دقیق از قرن هفدهم شروع شد و بعدها با پا گرفتن رمان، به خصوص رمان‌های روان‌شناختی به اوج خود رسید» *(اخوت، ۱۳۹۲: ۱۲۸)*.

نویسنده ممکن است برای شخصیت‌پردازی در داستان از دو شیوه استفاده کند، اول: ارائهٔ صریح شخصیت‌ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم. در این روش با شرح و تحلیل رفتار و اعمال و افکار شخصیت‌ها، یا از زاویه دید فردی در داستان آدم‌های داستانش را به خواننده معرفی می‌کند. دوم: ارائهٔ شخصیت از طریق عمل شخصیت با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن *(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۷۸)*. از این منظر که شخصیت طوبی و بقیه اشخاص داستان از طریق کنش و اعمال است که به خواننده شناسانده می‌شوند، پارسی‌پور بیشتر از روش غیرمستقیم برای شخصیت‌پردازی استفاده کرده است. برای شخصیت‌پردازی غیرمستقیم از این عوامل می‌توان یاری جست:

۱. کنش ۲. گفتار ۳. نام ۴. محیط و ۵. وضعیت ظاهری.

الف-۱) کنش

«اعمال هر شخص می‌تواند غیرمستقیم مبیّن ویژگی‌های او باشد. از این دید کنش داستانی به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱. کنش عادتی: کنشی است که مرتب تکرار شود. شخصیتی که عملی را چند بار انجام می‌دهد و این کار تا حدودی برایش عادتی شده، شخصیتی ایستا است. ۲. کنش غیرعادتی: کنش غیرعادتی این است که فقط یک بار اتفاق می‌افتد و از همین تکرار و اتفاق می‌توان به روحیهٔ شخص پی برد. معمولاً شخصیتی را که بالأخره دست به عمل می‌زند پویا می‌نامند» *(اخوت، ۱۳۹۲: ۱٤۱)*. از نظر براهنی، ممکن است کنش‌های متفاوت و متناقضی از شخصیت‌های داستان دیده شود، بدین صورت که؛ شخصیت از طریق اعمال ضد و نقیض و احساس‌های گوناگون، دچار دگرگونی می‌شود. به این‌گونه شخصیت‌ها که در موقعیت‌های متفاوت، رفتارهای مختلفی از خود نشان می‌دهد، شخصیت مدور می‌گویند *(براهنی، ۱۳۹۳: ۳۰٦)*.

الف-۲) گفتار

«گفتگو، گفتار شخصیت است که ممکن است میان اشخاص داستان رد و بدل شود و یا در ذهن شخصیت واحدی تحقق یابد» *(دان، ۱۳۹۰: ۲۵٤)*. گفتگو ممکن است میان دو شخصیت یا بیشتر صورت بگیرد یا تنها در ذهن شخصیت واحدی تحقق پیدا کند. در صورت اخیر گفتار تک‌گویی درونی خوانده می‌شود. شیوه‌ای که افکار درونی شخصیت‌ها را نشان می‌دهد و تجربهٔ درونی و عاطفی او را گزارش می‌کند.

الف-۳) نام

نام شخصیت می‌تواند سرنخی باشد که خواننده را به سوی ویژگی‌های شخصیت راهنمایی کند.

- بر اساس شکل‌شناسی اسم‌های داستانی، می‌توانیم چهار محور را برای نام‌های داستانی، مطرح کنیم: الف) نام / بی‌نام؛ ب) زاویهٔدید؛ ج) اسم خاص / اسم عام؛ د) خطاب. که در این مقاله، زاویه دید و اسم خاص مورد بررسی قرار می‌گیرد.

الف-۴) محیط

محیط داستان عبارت است از فضای پیرامون شخصیت با توصیف شرایط حاکم بر زمان و مکان داستان می‌تواند به معرفی شخصیت کمک کرد. البته این توصیف می‌تواند ظاهری و یا توصیف معنوی باشد.

الف-۵) وضعیت ظاهری

با توصیف مستقیم و غیرمستقیم وضعیت ظاهری اشخاص داستان می‌توان به ویژگی‌های درونی آن‌ها پی برد. وضعیت ظاهری، شخصیت را به دو دسته تقسیم می‌کنند: طبیعی و اجتماعی. مقصود از وضعیت طبیعی خصوصیات جسمی شخصیت است. ترکیبی که معمولاً خود او در پیدایش آن نقشی نداشته: مثلاً رنگ چشم، اندازه قد و... خصوصیات ظاهری و جسمی اشخاص را می‌توان به صورت مستقیم و غیرمستقیم توصیف کرد. برخی

از ویژگی‌های ظاهری اشخاص داستان اجتماعی است: مثلاً وضع لباس‌پوشیدن، آرایش سر و صورت و... *(اخوت، ۱۳۹۲: ۱٤۲)*.

به گفتهٔ عابدی، هر دو نوع پرداخت مستقیم و غیرمستقیم دربرگیرندهٔ خصوصیات **ظاهری** و خصوصیات **اخلاقی** است. نویسنده در پرداخت مستقیم، به صورت صریح به پردازش شخصیت اهتمام می‌ورزد؛ اما در پرداخت غیرمستقیم، باید حداقل یکی از دو شیوهٔ "جدال" و "گفتگو" را به کار بندد *(عابدی، ۱۳۸۱)*.

الف-۶) جدال یا کشمکش

«از جمله روش‌ها در باب شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، استفاده از شیوه جدال است که شامل چند شیوه است: ۱. جدال با خود ۲. جدال با طبیعت ۳. جدال با دیگران. این جدال‌ها می‌توانند در یک لحظه با هم و یا جدا از هم بر یک شخصیت حادث شود» (*همان*).

شخصیت داستان در این جدال‌ها است که باید خود را به خواننده معرفی کند و ابعاد مختلف وجودی خود را به خوانندهٔ داستان نشان دهد. این جدال‌ها میدان‌هایی است که شخصیت داستان می‌تواند خود را در آن‌ها به نمایش بگذارد و نویسنده قادر است با استفاده از این میدان‌ها، بدون هیچ‌گونه دخالت مستقیم و یا شعار دادن، به‌راحتی خصوصیات اخلاقی شخصیت‌های داستانش را به‌طور غیر مستقیم معرفی کند.

ادوارد مورگان فورستر (Forster, Edward Morgan) رمان‌نویس انگلیسی، شخصیت‌های داستان را به طور کلی به ساده و جامع تقسیم کرده است. شخصیت‌های ساده: این شخصیت‌ها گاه نمونه نوعی (تیپ) و کاریکاتور نیز می‌گویند. این‌ها در اشکال ناب خود بر پایهٔ یک فکر یا کیفیت واحد ساخته می‌شوند. شخصیت‌های جامع: محک و آزمون شخصیت جامع این است که آیا می‌تواند به شیوه مقنع و قانع‌کننده‌ای خواننده را با شگفتی روبرو سازد؟ *(فورستر، ۱۳۹۱: ۹٤)*.

ب) بررسی شخصیت‌پردازی قهرمان در رمان طوبی و معنای شب

ب-۱) معرفی شخصیت طوبی از طریق کنش

"شخصیت" بعد از انجام کنش است که شکل می‌گیرد و هویت می‌یابد و شخصیتی را از شخصیت‌های دیگر داستان متمایز می‌کند. «کنش از سوی شخصیت بدون شکل‌گیری واقعه و درگیر شدن و عکس‌العمل او در آن، انجام نمی‌گیرد. بعد از این رابطهٔ علی – معلولی و نیز کنش‌های مکمل است که شخصیت داستان هویت می‌یابد. در این جا منظور از کنش، رفتار یا اعمال متعارف نیست که شخص انجام دهد، بلکه عادت‌ها و خصایل خاص شخصیت است، به گونه‌ای که فردیت او شکل بگیرد» *(خسروی، ۱۳۹۲: ۱۰٤)*. «تغییرات در کل کائنات جاری است و فقط تغییرات است که جاودانی و همیشگی است» *(اگری، ۱۳۸۳: ۹۱)*. البته همین عنصر لازمهٔ یک شخصیت جامع، در جهت به شگفتی درآوردن خواننده در تمام رویدادهای داستان است *(مورگان فورستر، ۱۳۹۱: ۷٤)*. نقطه آغاز این تغییر، پس از حادثه‌ای است که در آن کودکی در اثر گرسنگی می‌میرد. با توجه به بستر تربیتی طوبی – که نویسنده آگاهانه آن را طراحی کرده است – هجوم پرسش‌های بی‌پاسخی مانند فقر، بی‌عدالتی و حقیقت زن و مرد، او را وا می‌دارد تا طی اقدامی جسورانه، بی‌اعتنا به محدودیت‌هایی که برای زن، بیرون از خانه وجود دارد، سحرگاهان به دنبال آقای خیابانی، روحانی مشروطه‌طلب بیفتد و در این مسیر تا به سر حد بلوغ فکری برسد.

«بچگی را در عمق حضورش می‌دید که آرام آرام رنگ می‌بازد. گفت بزرگ شده‌ام قلبش فروریخت. دیگر بزرگ شده بود. مثل یک آدم بزرگ باید تصمیم می‌گرفت» *(پارسی‌پور، ۱۳۸۲: ۳)*.

جستجو برای پاسخ به این پرسش‌ها، پس از سال‌ها به‌عنوان تنها دغدغه طوبی و محور زندگی او در طول زندگی پُرپیچ و خمش، لحظه‌ای او را غافل نمی‌کند. به گونه‌ای که برای دریافت حقیقت و دیدن گداعلیشاه، امکانات کم آن روزگار و فقر مالی، او را منصرف نمی‌کند و به همراه فرزندان کوچکش و دو خاله دیوانه، سفری سخت را به جان می‌خرد *(همان: ۱۵٤)*.

اعتراض به نظام مردسالار برآمده از سنت‌های اجتماعی، عملکردی است که پارسی‌پور

سعی دارد هم‌چون آثار دیگر خود مانند "سگ و زمستان بلند" و "آویزه‌های بلور" در شخصیت‌های اصلی داستان‌هایش که اصولاً زنان هستند، نشان دهد. طوبی در آن زمانه‌ای که زن‌ها بخشی از مایملک مردان محسوب می‌شدند، دو بار ازدواج می‌کند؛ اما به محض احساس شرایط ظالمانه از طرف همسرانش، هر دو بار طلاق می‌گیرد.

قحطی و وبا فراگیر می‌شود و بی‌هیچ دلیلی، همسرش او را مسئول این همه مصیبت می‌بیند. در این گیر و دار طوبی با کودکی مواجه می‌شود که قحطی، جانش را می‌گیرد. برای پیدا کردن دلیل واقعی این مصائب، به دنبال کشف حقیقت می‌رود. خود را پیدا می‌کند. از این همه تناقض دچار سرگشتگی و بحران روحی می‌شود و به طریق غیرمتعارفی، دست به اعتصاب غذا می‌زند و از این طریق مردی که به‌شدت تحت تأثیر افکار مردسالارانه آن روزگار، او را مورد ظلم و بی‌مهری قرار داده بود، به زانو درمی‌آورد. به‌گونه‌ای که زن را با بخشیدن اموال زیاد، سه طلاقه می‌کند. در ازدواج دوم، طلاق مجدد طوبی، پس از شنیدن ازدواج شوهرش با دختری چهارده ساله، اقدام مهم دیگری بود. شرایط جامعه زن‌ستیز، التماس‌های همسر متکبر، پیشنهاد پیشکشی گران‌بها و تصاحب فرزندانش توسط خانوادهٔ همسر نتوانست طبع بلندش را وادار به پذیرش ذلت هم‌خانگی با هوو کند.

طوبی در مواجه‌شدن با جسد ستاره که توسط دایی خود، به قتل رسیده بود، با توجه به اعتقادات مذهبی – سنتی به خاطر وجود نطفهٔ حرام در شکم ستاره، به دایی حق می‌داد، که او را کشته است. از طرف دیگر، بی‌گناهی دختر در این اتفاق، باعث ایجاد حس ترحم و دلسوزی در طوبی شد. به گونه‌ای که با تلاش زیاد برای پنهان کردن ماجرا از اعضای خانواده، او را بدون غسل، در پای درخت انار خانهٔ خود، به خاک سپرد.

«طوبی گفت دختر به غسل نیازمند نیست. او شهید بود» *(همان: ۱۹۰)*.

البته پس از این ماجرا، همین باورهای طوبی باعث شد که به خاطر وجود جسد در خانه، عمری خانه‌نشین و متولی حریم خانه و باغچه شود و به هیچ باغبان و میراب و بنایی اجازه ورود به خانه را ندهد.

«خانه نمی‌توانست روحش را از این مردمان مخفی کند و بپوشاند. خانه رازش را برملا می‌کرد و از دختر هتک عصمت می‌شد» *(همان: ۱۹۳)*.

او پس از اطلاع از ازدواج مخفیانه دختر مطلقه‌اش (مونس) با اسمعیل (برادر ستاره)،

آن‌ها را از خود راند. اما چندی پس از دستگیری داماد، مونس به‌دلیل سقط جنین، عقیم شد و به وضعیت رقت‌باری رسید. در این هنگام دل مادر به رحم آمد و پس از صلح و صفا، دختر را نیز چون خود، با پیوند به گداعلیشاه، مذهبی و دلسوخته کرد. روحیهٔ بزرگ‌منشی و حس مادری نسبت به حتی کودکانی که فرزند او نیستند تا جایی است که افرادی به همراه بچه‌هایشان، یا از ترس و یا از فقر به خانهٔ طوبی پناه می‌آوردند و او بی‌آن‌که به شرایط مالی نه‌چندان مناسب، یا اوضاع فکری و ذهنی خود فکر کند (همیشه به دنبال فرصتی برای پرواز بوده است)، با رویی گشاده، آن‌ها را پذیرا می‌شود. به طور مثال، پذیرش خواهر نیمه‌دیوانهٔ مباشر املاک همسرش، به‌همراه فرزندانش اسمعیل و ستاره در شرایطی که نگه‌داری خالهٔ دیوانه خودش هم به دوش می‌کشید، این مسئله را ثابت می‌کند.

ب-۲) طوبی شخصیتی پویا

طوبی شخصیتی است که در طول زندگی خود علی‌رغم تمام موانع درونی و بیرونی لحظه‌ای از نیل به هدف باز نمی‌ایستد. ازدواج‌های تحمیلی، زندگی روزمره، به دوش کشیدن بار مسئولیت کودکان و پیرزنان نیمه‌دیوانه که ناخواسته وارد زندگی او می‌شوند، شکست در سفر پر از رنج و عذاب برای جستجوی حقیقت، هیچ‌کدام او را از هدف اصلی که همانا کشف حقیقت است باز نمی‌دارد و به عنوان شخصیتی پویا بالأخره دست به عمل می‌زند. او با بیرون آمدن اسمعیل و مونس از آن خانهٔ مخروبه، با انبوهی از خاطرات رنج‌بار و رؤیا و مکاشفه، عزم خود را جزم می‌کند که برای آخرین بار به نزد مرشد خویش برود و حقیقت را از او جویا شود. گداعلیشاه می‌گوید: حقیقت عیناً همان واقعیت‌های موجود در جامعه است. طوبی پس از آن با کوله‌باری از تأسف به خاطر غافل ماندنش از حقیقتی که در اطرافش بود، با دیدن انارهای ترک‌خوردهٔ حیاط، آن‌ها را چیده، به همراه تار شکستهٔ خود، برای پخش کردن دانه‌های انار در بین مردم، به علامت کشف حقیقت قدم در خیابان می‌گذارد. بنابراین طوبی از شخصیتی که تصورش از حقیقت، او را به دنبال افرادی خاص چون خیابانی، شاهزاده‌گیل، گداعلیشاه می‌کشاند به فردی تبدیل شد که جامعهٔ پیرامونش که تمام عمر از آن کناره گرفته بود را با تمام پلیدی‌ها و خوبی‌هایش به عنوان اصل حقیقت بپذیرد.

ب-۳) معرفی شخصیت طوبی از طریق گفتار

گفتگو ممکن است تنها در ذهن شخصیت واحدی تحقق یابد. در این صورت گفتار یا تک‌گویی درونی، خوانده می‌شود. شیوه‌ای که افکار درونی شخصیت را نشان می‌دهد و تجربهٔ درونی شخصیت داستان را گزارش می‌دهد و به لایه‌های پیچیده ذهن دست می‌یابد و "تصویرهای خیال" و هیجانات و احساسات شخصیت را ارائه می‌دهد و این شیوهٔ مؤثری است که بعضی نویسندگان برای معرفی و تکوین شخصیت و پیش‌برد داستان از آن استفاده می‌کنند. اگر این شیوه تک‌گویی از زاویه او - راوی- مطرح شود، شیوهٔ تک‌گویی غیرمستقیم است. در این شیوه، راوی وجودش را در قالب دیگری بیان می‌کند، به نظر می‌رسد که راوی وجود ندارد و خواننده همه چیز را از طریق بازتاب ذهن شخصیت (نه‌راوی) مشاهده می‌کند. به همین خاطر است که چنین شخصیتی "بازتابنده" نامیده می‌شود *(فلکی، ۱۳۹۲: ۸۱)*.

«طوبی نمی‌دانست چرا نسبت به زنان دیگر عبوس است. بسیار کم می‌خندید و حوصلهٔ لودگی‌های زنان را نداشت» *(پارسی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۱۹)*.

یا:

«محمود بنا به خانه آمده بود تا آن را از نزدیک وارسی کند. طوبی ترسی از او نداشت. در ناصیه مرد می‌خواند حتی اگر جسد دختر را زیر درخت انار کشف کند چیزی به کسی نخواهد گفت. می‌اندیشید شبیه میرزا ابوذر است. اگر او هم جای میرزا ابوذر بود همین کار را می‌کرد که او کرده بود» *(همان: ۳۱۲)*.

ب-۴) معرفی شخصیت طوبی از طریق نام

ب-۴-۱) اسم خاص

«یکی از شیوه‌های شخصیت‌پردازی، استفاده از (اسم عام یا خاص) است. نویسنده متناسب با طرح و ساختار داستانش نامی برای شخصیت‌های اثرش انتخاب می‌کند. این اسم به طور معمول خنثی و اتفاقی نیست و دارای بار عاطفی و اجتماعی است و نشان‌دهندهٔ خاستگاه فکری نویسنده است. نویسنده اسمی را انتخاب می‌کند که خواننده در

خلال داستان با توصیف‌ها، مجموعه‌ای از مشخصه‌های معنایی در ذهنش مجسم می‌کند» *(اخوت، ۱۳۹۲: ۱٦٤)*.

تجلی نامطلوب سیمای زنان در جامعهٔ گذشته، به‌ویژه در متون ادب فارسی، مورد انتقاد بسیاری از زنان است. بسیاری از آن‌ها با استفاده از ابزار اسطوره می‌خواهند با این مسئله تاریخی مقابله و هویت ازدست‌رفتهٔ خود را بازیابی کنند. پارسی‌پور نیز از جمله نویسندگانی است که با توجه به غالب بودن جهان‌بینی اسطوره‌ای که در این کتاب به منصهٔ ظهور گذاشته است، نام طوبی را آگاهانه و در جهت پیش‌برد اهدافی در همین راستا انتخاب می‌کند. او با این نام، ذهن خواننده را آمادهٔ پذیرش درون‌مایه داستان می‌کند. بدین صورت که در حکمت اشراق، طوبی تجلی "سیمرغ" است و به اعتقاد سهروردی، زمین برآمده از چاه ظلمت است، به برکت سیمرغ بارور می‌شود و فرزندان خود را که آمیزه‌ای از نور و ظلمت‌اند، می‌زاید و می‌پروراند *(شهاب‌الدین سهروردی، ۱۳٤۸: ۲۲۹)*. بنابراین نام طوبی، انعکاس پنداشت اسطوره‌ای پارسی‌پور از زن، به‌عنوان "نیروی بارورشونده و هستی‌بخش" است.

ب-۴-۲) منظرگاه

توجه به زاویه دید در نام‌شناسیِ داستانی، بسیار مهم است. «هر شخصیت می‌تواند از نظرگاه آدم‌های مختلف اسم‌های متفاوتی داشته باشد و فقط با توجه به زاویه دید می‌توان آن را دریافت. همینطور نویسنده (راوی) می‌تواند با تغییر زاویه دید دست به نام‌گذاری بدیعی بزند» *(اخوت، ۱۳۹۲: ۱۷۱)*. بر همین اساس طوبی از منظر افراد مختلف، راوی و از جمله خودش، اسامی متفاوتی به خود می‌گیرد.

ب-۴-۲-۱) بیوه: خانوادهٔ خواستگار طوبی، زنانی هستند از طبقهٔ اشرافی، اما آن‌ها نیز چون زنان دیگر حتی در زیر پوشش اشرافیت خود، تحت تأثیر نظام سنتی، قائل به ارزش‌مندی مقام زن، حتی از نمونهٔ فرهیخته آن نیستند و مطلقه بودن را دلیلی مناسب برای تحقیر می‌دانند. آن‌ها، طوبی را به دلیل بیان اعتقادش که می‌خواهد به دنبال خدا برود؛ علاوه بر این‌که مورد تحقیر و استهزاء قرار می‌دهند، او را بیوه نیز خطاب می‌کنند.

«شاهزاده خانم: چه‌طور ممکن است یک بیوه جوان هفده هجده ساله با موهای طلایی

و بدن سفید به هم پیچیده راه بیفتد و با پای پیاده از این زیارتکده به آن زیارتکده برود» *(پارسی‌پور، ۱۳۸۲: ٦٤)*.

راوی، شهرنوش پارسی‌پور است. او نیز به‌عنوان نویسنده و بخشی از جامعه زنان تحت ستم معتقد است که داستان زندگی آن‌ها، باید منعکس‌کنندهٔ تمام حقایق آن دوران باشد. به‌گونه‌ای که حتی زاویه دید زنان نسبت به یکدیگر را به خواننده منتقل کند.

«اما در جوانی اگر در کدو هم قایم بشود چنین امری امکان‌پذیر نیست و با ملاطفت به بیوه نگاه کرد» *(همان: ٦٤)*.

ب-۴-۲-۲) زن با بار جنسی و اقتدار: حاج مصطفی مردی است که با سه همسر خود در خانهٔ حاجی، همسر اول طوبی زندگی می‌کند. او به‌عنوان نمونه‌ای از جامعه مردان آن روزگار زوجات متعدد دارد اما فردی است که این مسأله تنها نشانهٔ اقتدار اوست، اما در برابر طوبی به‌عنوان زنی دانشمند احساس ضعف می‌کند.

«حاج مصطفی عزم جزم کرد که صبح روز بعد با زن حرف بزند و صبح روز بعد به این نتیجه رسید که شهامت رویارویی با زن را ندارد. آن‌طور که به زمین و آسمان نگاه می‌کرد بی‌آن‌که مرد را ببیند و پاسخ‌های تند و سریع می‌داد مشکل می‌شد بحث کرد» *(همان: ٦٩)*.

ب-۴-۲-۳) عمقزی؛ با بار جنسی و تابوئی: میرزا کاظم، پسر عمه طوبی و خواهان او. شخصیتی است که احترام به زن و حتی تلاش برای ارتقای شغلی را نه به نیت تکریم خواسته‌های او، بلکه به‌عنوان ابزاری در جهت دستیابی به خواسته‌اش به کار می‌برد.

«پرسید آیا درستِ که عمقزی می‌خواهد با یک شاهزاده قاجار ازدواج کند؟» *(همان: ۷۵)*.

ب-۴-۲-۴) شمس‌الملوک، سرور: فریدون میرزا همسر دوم طوبی، از اشراف‌زاده‌های تبار قاجار است که دو همسر قبلی خود را طلاق داده است. از معتقدان به فرقه قلندری و درویشی است. بنا به همین اعتقاد همسر خود را در شب عروسی رها می‌کند. فردی است که از پوستین توخالی به جا مانده از اشرافیت و القاب و احترام به زن صرفاً در جهت تصاحب او استفاده می‌کند اما یک هفته پس از ازدواج عمق فاجعه و بی‌مایگی او روشن می‌شود. در مراسم ازدواج اعلام نمودند.

«طوبی خانم که عروس دربار به حساب می‌آیند از این پس به فرمان اعلی‌حضرت

محمدعلی شاه، شمس‌الملوک نامیده خواهند شد» *(همان: ۱۶)*.

«ماهرانه چادر آبی رنگ ابریشمی را از روی سر زن لغزانید و در میانه گرفت و روی صندلی، روی کلاه خودش گذاشت. گفت این سروری شمس‌الملوک بر او نشان می‌دهد. این چادر شمس‌الملوک که بر کلاه او و بر تمام عالم حکومت می‌کرد و هیچ مردی زهره آن را نداشت که کوچک‌ترین اسائه ادبی به گوشه چادر او بکند، چون حاکم قلب فریدون میرزاست» *(همان: ۸۷)*.

ب-۴-۲-۵) لچک به سر: فریدون میرزا سال‌ها پس از آشکار شدن هویت واقعیش، تحت تأثیر نظام مردسالار، در آن زمان، نام همسر خود را با لفظی آغشته به تحقیر و تضعیف بیان می‌کند.

«خداوندا یک عقلی به این زنان لچک به سر بگذار، یک پول گندهٔ حسابی هم به این سگ درگاهت برسان تا این لچک به سرها بفهمند باید احترام زن‌ها را حفظ کنند» *(همان: ۱۲۱)*.

طوبی، خود نیز در مسیر واقعیت جامعه زنان، این خطاب را در زمان ناتوانی و کهولت سن خودش، به‌کار می‌برد.

«آیا برادرش را هم زیر بال بگیرد تا به یک چنین سنگ آتش‌زنه‌ای تبدیل نشود؟ در مقام یک پیرزن لچک به سر تنها چه می‌توانست بکند» *(همان: ۳۹۲)*.

ب-۴-۲-۶) خانم بزرگ: بچه‌های اوستا محمود بنا که روزگاری طوبی آن‌ها را از خرابه‌ها به خانه خود آورده بود، خود را مدیون طوبی می‌دانستند و به رسم ادب و احترام، او را "خانم بزرگ" خطاب می‌کنند. بچه‌های محمود بنّا او را "خانم بزرگ" خطاب می‌کنند، که نشانه‌ای از احترام و نوعی قدرشناسی به‌همراه دارد *(همان: ۳۵۸)*.

ب-۴-۲-۷) پیرزن: اسماعیل، خواهرزادهٔ مباشر همسر طوبی، که پس از حمله به تبریز به همراه خواهرش ستاره، مادر و دایی خود به تهران و خانه طوبی پناه می‌آورد. دایی او در خانه دست به قتل ستاره می‌زند و پس از آن فرار می‌کند. اسماعیل بی‌خبر از ماجرا به خیال رفتن خواهر به همراه دایی، سال‌ها با مادر خویش در آن خانه زندگی می‌کند. پس از فوت مادر، همفکر و هم‌زبان طوبی می‌شود. با رسیدن به سن جوانی و قبولی در دانشگاه، افکار روشن‌فکرانه پیدا می‌کند. پس از مدتی با دختر طوبی که از همسر خود جدا

شده است، به‌طور مخفیانه و دور از چشم طوبی ازدواج می‌کند. بعد از ازدواج به دلایل سیاسی به زندان می‌رود. پس از آزادی رفتار او دچار تغییرات اساسی می‌شود. اسماعیل نمادی از روشن‌فکری می‌شود و طوبی سمبل سنت و تحجر. آن‌ها در آن خانهٔ مخروبه مجبور به تحمل یکدیگر هستند. از دید اسماعیل، طوبی "پیرزنی" بیش نیست.

«باز پیرزن در حیاط بود و هم‌چنان لجوجانه کودهای نازنینش را پای بوته‌های گل و گلدان‌ها می‌گذاشت و آب حوض را کثیف می‌کرد» *(همان: ۳۴۳)*.

راوی نیز به تواتر در زمان کهولت طوبی، بی‌ارزش بودن اعتقادات منسوخ او را از طریق خطاب لفظ "پیرزن" عنوان می‌کند. مثلاً بدبینی طوبی نسبت به رابطه اسمعیل و دخترخوانده‌اش، از همین طریق مورد انتقاد قرار می‌دهد.

«در آن حال نمی‌دانست پیرزن مخفیانه او را زیر نظر گرفته است. برای پیرزن رابطهٔ دختر و پدرخوانده معنای مشخصی داشت. مرد نمی‌توانست از زنش بچه‌دار شود. حالا داشت دختر بزرگ می‌کرد تا روزی با او ازدواج کند و بچه بیاورد» *(همان: ۳۴۳)*.

ب-۵) وضعیت ظاهری طوبی

ب-۵ -۱) توصیف ویژگی‌های طبیعی طوبی

یکی از راه‌های شناخت شخصیت در داستان، توصیف مستقیم یا غیرمستقیم ویژگی‌های طبیعی افراد داستان است. شناخت این ویژگی‌ها به طور ناخودآگاه در خواننده باعث ایجاد حس همذات‌پنداری می‌شود. یکی از ویژگی طبیعی که راوی به طور غیرمستقیم، چندین بار در طول داستان، از آن یاد کرده است؛ موهای طلایی طوبی است *(همان: ۸، ۲۲، ۹۸)*. از دیگر ویژگی‌های چهرهٔ او، چشمان ذغالی اوست *(همان: ۹۸)*. از دیگر مشخصات او، لاغر اندامی او است که از زبان زنی می‌شنویم که ضمن توصیف چهرهٔ طوبی برای همسرش فریدون میرزا، قصد خودنمایی نیز دارد.

«این امتیاز به عروس داشت که چاق نبود» *(همان: ۸۱)*.

حفظ جوانی، پس از طلاق از همسر اول، از ذهن همسرش می‌گذرد.

«زن به بیوگان نمی‌مانست، دختروار بود» *(همان: ۸۶)*.

در این داستان کمتر می‌توان به معیارهای زیبایی افراد در آن زمان، پی برد، اما بر

اساس هر معیاری، دو بار از زبان خودش می‌شنویم که زیبا بوده است.

«مجبور بود بپذیرد که زیباست» *(همان: ۸۲)*.

ب-۵ -۲) توصیف اجتماعی طوبی

«برخی ویژگی‌های ظاهری داستان اجتماعی است. برخی رفتارهای اجتماعی از طریق حرف زدن، لباس پوشیدن، رفتارهای اجتماعی، می‌تواند در ساختن یک شخصیت بسیار مؤثر باشد» *(اخوت، ۱۳۹۲: ۱٤۰)*.

یکی از مفاهیمی که نویسنده این داستان قائل به آن است، جدال بین سنت و مدرنیته است. این تضاد و تفاوت را در ظاهر و رفتار اجتماعی طوبی، در مجالسی که نشانه‌هایی از فرهنگ غرب در آن وجود دارد، می‌توان دید.

«شاهزاده فریدون میرزا در سرداری قدیمی‌اش و طوبی در چادر سیاه همانند دو غاز در میان دسته چلچلگان و هدهدان شانه به سر ناساز می‌خواندند» *(پارسی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۳۰)*.

ب-۶) تأثیر محیط و تربیت در شخصیت طوبی

«مجموعه باورهای شخصیت، نمایانگر ویژگی‌های خاص و معرفی‌کنندهٔ او هستند. این مجموعه از باورها براساس تجربه‌های او از زندگی و طرز تفکرش نسبت به دیگران شکل می‌گیرند و برآیند همه این امور، چگونگی اندیشه‌ها و احساسات شخصیت را آشکار می‌سازد» *(دان، ۱۳۹۰: ٦۷)*. در این داستان، محیط اجتماعی و خانوادگی طوبی قهرمان داستان در دوران کودکی، مهیاکنندهٔ تفکر و اندیشه‌ای می‌شود که سایهٔ آن بر تمام داستان افکنده شده است. او پدری دارد ادیب و روحانی معروف در دورهٔ قاجاریه که در تهران زندگی می‌کند. فلسفه‌های سهروردی (فیلسوف اشراق) و صدرالدین شیرازی را خوانده و بر آن‌ها اشراف دارد. نزد مردم و دربار محترم است؛ اعتقادات عجیبی دارد مثلاً باور دارد زن، زمین است و مرد آسمان. به دخترش علاقه زیادی دارد و به او آموزش‌های معمول مدارس آن زمان را می‌دهد. ادیب تمام باورهای فلسفی خود را از طریق داستان حضرت مریم و عیسی *(پارسی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۹)* از طرفی، و باورهای سیاسی‌اش را مثل ایجاد حس

بدبینی نسبت به خارجیان از روی کره جغرافیایی و این‌که آن‌ها بوی بد می‌دهند به فرزند کوچک خود تزریق می‌کند *(همان: ۱۸)*.

ب – ۷) کشمکش، نمایشگر شخصیت طوبی

«اصولاً درام متکی به رابطه است و به‌ندرت درباره آدم‌های تنها است. معمولاً درباره اشخاصی است که کنش متقابل دارند، بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و در اثر کنش و واکنش تغییر می‌کنند» *(سیگر، ۱۳۹٤: ۱٤۹)*. سجایا و خصایل بازی در نتیجه کشمکش و زد و خورد و مبارزه معلوم می‌شود. کشمکش همیشه با هدف و تصمیم همراه است. اتخاذ تصمیم بنا به موضوعی که نویسنده در نظر گرفته، صورت می‌گیرد. تصمیم‌های متضاد است که داستان را به جلو می‌برد و به انتها می‌رساند *(اگری، ۱۳۸۳: ۱۱۵)*. طوبی در طی روابطش با شخصیت‌های مختلف به دلایل گوناگون از جمله دانش برتر او نسبت به دیگران و آگاهی‌اش نسبت به حقوق خود، دچار تضادهایی است که بروز کشمکش را قابل پیش‌بینی می‌کند.

اولین تضاد او در صحنه داستان با همسر اولش، حاج محمود است. دلیل این تعارض، به جز تفاوت سنی محرز، تضاد و مغایرت بین شخصیت‌ها است که باعث بروز ویژگی‌هایی می‌شود که در بخش سرکوب‌شده (یا حتی سایه) ریشه دارند *(سیگر، ۱۳۹۴: ۱۳۰)*. سایه‌هایی که طوبی را به شیوه‌ای عرفانی به سمت کشف حقیقت می‌کشاند. او در روزگاری که زن‌ها برای بیرون رفتن از خانه به‌شدت دچار ممنوعیت بودند، آن هم با وضعی مجنون‌وار و بی‌پروا سحرگاهان و در تاریکی به سمت خیابان و نهایتاً گورستان می‌کشاند و حاجی را به‌عنوان نمایندهٔ جامعهٔ مردسالار آن روز به سمت تحجر و زن‌ستیزی؛ به گونه‌ای که شوهرش بسیار عیان و آشکار از او به‌عنوان همسر دوری می‌کند و بارها آشکارا طوبی را مقصر خشک‌سالی و قحطی برمی‌شمارد. طوبی برای رسیدن به آزادی از ستم مردش از طرفی و پیدا کردن فرصت برای دریافت پاسخ‌های خود از زبان مرشدش از طرف دیگر، دست به اعتصاب غذا می‌زند و این تضاد چنان جو سنگینی را ایجاد می‌کند که شخصیت‌ها نه به بحث و جدلی که رنگی از هم‌زبانی در آن دیده شود که در مه‌ای از خلأ و سکوت به چالش درمی‌آورد.

نوع تضاد و کشمکش طوبی با همسر دوم خود، متفاوت است. دلیل آن، وجود وجه اشتراک‌هایی چون اعتقادات صوفیانه و دوست مشترکشان شاهزاده گیل و همسرش لیلا است. منتهی همسر دوم متعلق به خاندان قاجار است و متمایل به اخلاق اروپاییان، اما طوبی هم‌چنان مقهور تمایلات سنتی است. کشمکش طوبی با فریدون میرزا زمانی شکل می‌گیرد که مردش علی‌رغم رفتارهای متمدنانه، نشان می‌دهد که از تأثیر رفتارهای سنتی جامعهٔ مردان آن روز بی نسیب نمانده و دور از چشم همسرش به خود اجازه ازدواج مجدد می‌دهد. رفتار طوبی در مرحلهٔ تصمیم قطعی برای جدایی و واکنش همسرش، خود کشمکشی دیگر است. او پس از شوک خبر ازدواج شوهرش با دختری چهارده ساله، مصرّ به طلاق است. همسرش ابتدا با انکار و سپس با دادن هدیه که گردنبندی بسیار گرانبها است، سعی دارد با معامله، احساسات تحقیرشدهٔ همسرش را بازسازی کند. این امر در آن زمان به دلیل ناآگاهی جامعهٔ زنان از حقوق خود، امری بدیهی به شمار می‌رفت. چنانچه طوبی خود سومین همسر شاهزاده است. اما او نه‌تنها حاضر به پذیرش خواستهٔ شاهزاده مبنی بر زندگی با هوو در یک خانه نیست، بلکه علی‌رغم التماس‌ها و خواهش‌های شاهزاده متفرعن، بر جدایی سرافرازانهٔ خود اصرار و بالأخره مرد را تسلیم خواستهٔ خود می‌کند *(پارسی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۸۵)*.

آخرین افرادی که طوبی با آن‌ها دچار کشمکش می‌شود، دخترش مونس و اسماعیل است. اگر طوبی تا این زمان با سنتی بودن و تحجر جامعه مردان مشکل داشت، از این پس با نوگرایی و رفتارهای متمدنانهٔ نه‌تنها مردان، که زنانی دست و پنجه نرم می‌کند که به‌کلی سنت را به کناری گذاشته بودند. مونس و اسمعیل، دو جوان کاملاً متجدد، با اشراف بر این تضادها، ازدواجشان را از طوبی که پای‌بند به عقاید سنتی است، مخفی نگه می‌دارند. در این زمان خانهٔ مخروبه، بهانهٔ خوب و سمبل مناسبی برای کشمکش و اختلاف دیدگاه‌های بین اسمعیل و طوبی است. به‌طور مثال، طوبی به طرز رقت‌باری مدافع استفادهٔ آب از پاشویه بسیار کثیف و اسمعیل مصرّ به تعمیر خانه و لوله‌کشی است *(همان: ۲۹۸)*. اسمعیل فردی سیاسی است که به زندان محکوم می‌شود و طوبی این را حق او می‌داند و او را به خاطر اتهام بلشویک‌بودنش (به طوبی گفته بودند آن‌ها زن‌ها را تقسیم می‌کنند) مجرم می‌شمارد *(همان: ۲۵۷)*. دخترش مونس به‌عنوان زن مطلقه‌ای است که بی اجازه با فردی

که طوبی او را محرم اسرار خود و خانه می‌دانست، ازدواج می‌کند و پس از بارداری به دلیل ناامید شدن از آزادی همسرش، خود به سقط جنین اقدام می‌کند. از نظر طوبی همین جرم‌ها برای دور کردن آن‌ها از خود، کفایت می‌کند. بنابراین دخترش را از خانه می‌راند و او را روانهٔ زیرزمینی متروکه می‌کند. انزجار طوبی از اسمعیل باعث می‌شود، طعم شادی آزادی او از زندان را به کامش تلخ کند و بلافاصله راز کشته شدن خواهرش ستاره را که به زعم خود مانند مونس، مورد تجاوز قرار گرفته است و راز مدفون کردن او را پای درخت انار خانه، هم‌چون پتکی بر سر داماد اجباری خود، فرود آورد.

ب-۸) شخصیت مدور طوبی

طوبی به‌عنوان فردی که در مواضع مختلف واکنش‌ها ضد و نقیضی از خود نشان می‌دهد شخصیتی مدور محسوب می‌شود. البته «نام‌گرایان و نشانه‌شناسان معتقدند شخصیت تنها در بافت متن، معنا دارد و بس و اگر بخواهیم او را از متن جدا سازیم و مانند موجودی واقعی ارزیابی کنیم که دارای تعیّن است، طبیعت ادبیات را درست نشناخته‌ایم» *(اخوت، ۱۳۹۲: ۱۵۲)*.

پارسی‌پور ضمن نشان دادن توانایی‌های منحصر به فرد قهرمانش در جهت رسیدن به کمال اجتماعی و فردی، از اشتباهات محرز و باورهای متعصبانه او در مسیر گذار از سنت به مدرنیته، چشم‌پوشی نکرده است. تحمل طوبی در برابر استهزاء خواهران همسرش به دلیل بیان هدف *(پارسی‌پور، ۱۳۸۲: ٦۳)* و نیز اتهام "منحرف شدن از راه دین" توسط زن مسافر *(همان: ۱۵۸)* نشان‌دهندهٔ شخصیت زنی وارسته و دارای علوّ مقام است. اما تفکر او در مورد اقتدار مرد و تسلیم محض زن در امر ازدواج، او را تا مرز فردی متحجر پایین می‌آورد. قربانی کردن خود برای مادر، با وجود اختلاف سنی زیاد و علم بر عواقب آن، در ازدواج اول، عدم واکنش طوبی در جهت رد یا قبول وصلت، در ازدواج دوم خود و ازدواج دخترانش، نمونه‌هایی از چندوجهی بودن شخصیت اوست.

فرهیختگی طوبی در برابر زنان هم عصر خود، مانند زهرا *(همان: ٤٧)* و زنان حاج مصطفی *(همان: ۵۰)* به گونه‌ای است که آن‌ها را مبهوت می‌کند، اما رفتار ناشیانه‌اش در مجالس مجلل و عدم تطابق او با مظاهر تجدد، باعث شرمندگی همسرش می‌شود.

«مدتی با دست‌هایی درازتر از پا، میانه مجلس ایستاد و عاقبت یکی از مبل‌های دوردست تالار را انتخاب کرد و ناشیانه روی آن نشست. عادت زیادی به مبل و صندلی نداشت و معذب بود. فریدون میرزا، در دل، شاهزاده گیل را سرزنش می‌کرد که چرا زن دست و پا چلفتی او را به این مجلس دعوت کرده است» *(همان: ۱۳۲)*.

طوبی در مورد خرافات واکنشی دوگانه دارد. او در جوانی، پس از طلاق از همسرش، بی‌اعتنا به جو خرافی آن زمان نسبت به حمام رفتن زنان مطلقه، به گرمابه می‌رود و به‌گونه‌ای جلوه می‌کند که آن‌ها را به پچ‌پچ وامی‌دارد تا این‌که زهرا خدمتکار او، برای حفظ آبرو، او را به گونه‌ای مبالغه‌آمیز، به‌عنوان صبیه فرد خوشنام و عالم (از مشایخ دربار) که از دانش و منش پدر بهره برده است، معرفی می‌کند. تا آنجا که باعث شده بود طوبی «خلقش تنگ شود چون حوصله دروغ نداشت و سعی کرد از آن جمع فاصله بگیرد» *(همان: ۵۲)*.

اما در اواخر عمرش آب لوله‌کشی را از نجاسات و گنداب انبار و پاشویه حوض را پاک می‌داند. گرایش جوانان به هر گونه عوامل تجدد مربوط به فرنگ را مخل مذهب و غیرقابل تحمل قلمداد می‌کند. در مورد دخترش مونس، که با اسماعیل مخفیانه ازدواج کرد، می‌گوید:

«این دختر، این دختر، این هیولا، زیر همه چیز زده بود. چقدر بد بود. انسان ایمانش را از دست بدهد این‌طوری می‌شود. هر کاری مجاز می‌شود. تقصیر فرنگی‌ها بود. آمده بودند، سینما آورده بودند، بعضی‌ها حالا رادیو داشتند و به فرنگستان گوش می‌دادند. زن‌ها دیگر آن‌قدر وقیح شده بودند که مثل مردها به ادارات می‌رفتند» *(همان: ۲۲۶)*.

پارسی‌پور، زن را نیمی از هستی می‌داند و بر این نکته یقین دارد که زن‌ها، هم مردها را می‌زایند و هم زن‌ها را. وی می‌گوید: «ما یک زن برتر، به طور کلی در ذهن داریم – اعم از زن و مرد– که می‌زاید. ما به عنوان زن گاهی قفر می‌شویم، از مجموعه عقب مانده‌ایم و نمی‌دانیم، بر مبادی ندانسته‌ها هم نمی‌توانیم چیزی بسازیم. ذهنی که با ساختن ابزار و با ایجاد اندیشه نتواند پویایی‌اش را به‌نحوی تثبیت کند، قفر باقی می‌ماند» *(ناهید، ۱۳۶۸: ۱۸)*. پس تعالی او در گرو پذیرش واقعیت‌هایی است که نیمی از آن، در بیرون او رخ می‌دهد. او می‌خواهد بگوید طوبی آن چیزی را که می‌خواسته و می‌خواهد مربوط به ساحتی از

زندگانی است و پیدایش و رهایش و درگیری جوانان و وقایع سیاسی سده اخیر مربوط به ساحتی دیگر است *(دستغیب، ۱۳۹۱: ٤٨٩)*.

در بوطیقای ارسطو، درباره شخصیت آمده است، رفتار شخصیت باید ثبات داشته باشد. بدین‌معنی که، چنانچه شخصیت ارائه‌شده دارای خصلت بی‌ثباتی به‌عنوان خصیصه‌ای شخصی باشد، در بی‌ثباتی‌اش باید ثبات داشته باشد. بدین‌معنا، خصلت‌هایی که به کنش‌ها و رفتارهای خاص شخصیت منجر می‌گردد، پیروی از یک الگوی کلی، هویت لازم را برای شخصیت ایجاد نمی‌کند و شخصیت را مجموع نمی‌کند؛ مگر آن‌که رفتار متناقض بر اساس خصلتی جامع‌تر در فرد فراهم آمده تثبیت گردد *(خسروی، ۱۳۹۲: ۱۰۸)*. واکنش‌های طوبی نسبت به سنت و تحجر از طرفی و مظاهر تمدن از طرف دیگر، ظاهراً نشان‌دهنده بی‌ثباتی در شخصیت او است. اما با کمی تأمل در این اثر متوجه یک نکته اساسی خواهیم شد که الگوی ذهنی نویسنده، صرفاً مخالفت با ستم بر زنان به هر شکلی و تحت هر عنوانی است؛ که در شمایل طوبی به تصویر کشیده است. حال منشأ این ستم، اعتقادات متحجرانه سنتی و مذهبی باشد یا افکار متمدنانه اروپایی، تغییری در هویت و شخصیت طوبی ایجاد نمی‌کند.

پارسی‌پور در آثار دیگرش نیز به روابط بین مردان و زنان پرداخته است و در پس زمینه آن‌ها به نظام مردسالاری ناشی از سنت‌های اجتماعی و مذهبی اعتراض می‌کند. برای مثال حوری در رمان "سگ و زمستان بلند" می‌گوید:

«من از این‌که دائماً مثل شیء منتظر شوهر باشم، خسته هستم. می‌خواهم آدم باشم. من نمی‌دانم چرا نباید آدم باشم» *(پارسی‌پور، ۱۳۵۵: ۲٤٥)*.

یا در داستان "زندگی خوب جنوبی"، راوی دیدگاه مردم را نسبت به زن مورد انتقاد قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که دختر حتی از رفتن به ماهیگیری واهمه دارد، زیرا مردم پشت سر او حرف در خواهند آورد *(پارسی‌پور، ۱۳٥٦: ٥٧)*.

ب-۹) طوبی در آیینه نویسنده

معمولاً قابل وصول‌ترین روش برای شخصیت‌پردازی به وسیله نویسنده، به کارگیری مصداق‌های درونی در خیال خود نویسنده خواهد بود *(خسروی، ۱۳۹۲: ۱۰۸)*. با توجه به بررسی زندگی شهرنوش پارسی‌پور به‌راحتی قابل تشخیص است که طوبی، قهرمان اصلی

داستان، منعکس‌کننده وجوه مختلف شخصیتی، افکار و آرزوهای مادربزرگ نویسنده می‌باشد. حتی آن وجه خیالی و مالیخولیایی که در اواخر عمر طوبی رخ می‌دهد، دقیقاً در مادربزرگ شهرنوش نیز دیده می‌شود. از جمله این موارد که با توجه به سخنان پارسی‌پور می‌توان برشمرد، عبارتند از: علاقه‌مندی به عرفان و خواندن کتاب، به تنهایی سفر رفتن، طلاق گرفتن، به جستجوی خدا رفتن. که تمام این‌ها در کنار جوّ زن‌ستیزانه و مردسالارانه حاکم بر زمانه مادربزرگ، در شخصیت طوبی و زمانه‌اش منعکس است.

نتیجه

در رمان طوبی و معنای شب، شخصیت طوبی به عنوان فردی که منعکس‌کنندهٔ افکار نویسنده در مورد شخصیت زن، اجتماع و اسطوره است، از اهمیت به‌سزایی برخوردار است. در این رمان بیشتر از شیوه‌های شخصیت‌پردازی غیرمستقیم بهره گرفته شده است. در این راستا از پنج عامل کنش، گفتار، نام، محیط و وضعیت ظاهری استفاده شده است. در واکاوی شخصیت طوبی، دستاوردهای ذیل قابل ذکر است.

۱. طوبی شخصیتی کنشگر و پویاست.

۲. گفتار او که بیشتر به صورت تک‌گویی درونی است، بازتابندهٔ افکار و عقایدش در رابطه با افراد و جهان پیرامونش می‌باشد.

۳. نام اصلی او حاوی فلسفهٔ اسطوره‌ای و بازتاب اندیشه نویسنده است که زن را نیروی بارورشونده و هستی‌بخش می‌داند.

۴. در حین داستان شاهد خطاب‌هایی از جانب افراد مرتبط با او هستیم که نشان‌دهندهٔ جایگاه اجتماعی زن آن روزگار است.

۵. همه این موارد متأثر از محیطی است که طوبی در آن پرورش یافته است.

۶. ارادهٔ طوبی در رسیدن به حقیقتی که اوان کودکی توسط پدرش ترسیم شده بود، تا پایان داستان طوبی و به تبع او خواننده را تا کشف آن با خود می‌برد.

۷. تبیین مشکلاتی که طوبی به‌عنوان نمونهٔ فردی سنتی، در مرحلهٔ گذار از دورهٔ سنت به مدرنیته از سرگذرانده است.

۸. شخصیت مدور طوبی و کشمکش‌های او در داستان، مبیّن کوشش نویسنده در به

تصویر کشیدن چهرهٔ قهرمان در ساحت واقعیت است. چرا که؛ از طریق این دو عامل، خط قرمز کلیشه‌وار اکثریت رمان‌ها شکسته شده و نشان داده شده است که قهرمان داستان، در عین کمال‌گرا بودن می‌تواند دچار نقصان‌هایی باشد که اتفاقاً مانع تکامل دیگران شود.

۹. نشان‌دادن گرایش نویسنده به تفکر "تکامل زن در کنار مرد" و دوری گزیدن از قضاوت یک‌جانبه بر علیه مردان.

۱۰. به تصویر کشیدن جامعه‌ای که در آن زنان مورد تحقیر و هجمهٔ مردان و زنان ناآگاه واقع می‌شوند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اخوت، احمد. (۱۳۹۲). **دستور زبان داستان**. اصفهان: فردا.

۲. اسحاقیان، جواد. (۱۳۹۲). **رئالیسم جادویی صد سال تنهایی تا طوبی و معنای شب**. سایت مرور.

۳. اسکولز، رابرت ای. (۱۳۹۱). **عناصر داستان**. ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

۴. اگری، لاجوس. (۱۳۸۳). **فن نمایشنامه نویسی**. ترجمه مهدی فروغ، تهران: نگاه.

۵. باقری، نرگس. (۱۳۸۷). **زنان در داستان**. تهران: مروارید، ص ۲۹۲.

۶. براهنی، رضا. (۱۳۹۳). **قصه نویسی**. تهران: نگاه.

۷. پارسی‌پور، شهرنوش. (۱۳۵۵). **سگ وزمستان بلند**. سوئد: باران.

۸. ــــــــــــــ . (۱۳۵۶). **آویزه‌های بلور**. تهران: شیرین.

۹. ــــــــــــــ . (۱۳۵۷). **زنان بدون مردان**. پاریس.

۱۰. ــــــــــــــ . (۱۳۸۲). **طوبی و معنای شب**. تهران: البرز.

۱۱. خسروی، ابوتراب. (۱۳۹۲). **حاشیه‌ای بر مبانی داستان‌نویسی**. تهران: ثالث.

۱۲. دان، ویل. (۱۳۹۰). **راهنمای نویسندگان درام**. تهران: قطره.

۱۳. دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۹۱). **ازدریچه نقد (مجموعه مقالات)**. تهران: خانه کتاب.

۱۴. دقیقیان، شیرین دخت. (۱۳۷۱). **منشأ شخصیت در ادبیات فارسی**. تهران: مؤلف.

۱۵. رضی، هاشم. (۱۳۴۶). **فرهنگ نام‌های اوستا**. تهران: فروهر.

۱۶. سیگر، لیندا. (۱۳۹۴). **خلق شخصیت‌های ماندگار**. تهران: امیرکبیر.

۱۷. سهروردی، شهاب الدین یحیی. (۱۳۴۸). **مجموعه آثار شیخ اشراق**. به تصحیح سید حسین نصر. تهران: انستیتو فرانسوی پژوهش‌های علمی در ایران.

۱۸. عابدی، داریوش. (۱۳۸۱). **پلی به سوی داستان نویسی**. تهران: مدرسه برهان.

۱۹. فلکی، محمود. (۱۳۹۲). **روایت داستان- تئوری‌های پایه‌ای داستان نویسی**. تهران: کلاغ.

۲۰. فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۹۱). **جنبه‌های رمان**. ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.

۲۱. مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). **مبانی داستان کوتاه**. تهران: مرکز.

۲۲. میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). **عناصر داستان**. تهران: سخن.

ب) مقالات

۲۳. اختیاری سلماسی، پریسا. (۱۳۹۱). "**بررسی تطبیقی عناصر داستانی در دو رمان خانهٔ ادریسی‌ها و طوبی ومعنای شب**". پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی. در دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه ارومیه. ۱۴۹ صفحه.

۲۴. جعفری، حسن. (۱۳۸۸). "**بررسی نظریه ارنست کاسیرر درباره اسطوره**". در پژوهش‌نامه ادیان، شماره,۶

۲۵. حدادی، حسن. (۱۳۸۱). "**نقد و بررسی آثار داستانی شهرنوش پارسی‌پور**". پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی. در دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه تربیت مدرس. ۲۷۰ صفحه.

۲۶. خسروی شکیب، محمد. (۱۳۸۶). "**بررسی اندیشه فمنیسم در آثار شهرنوش پارسی‌پور و مارگریت دوراس**". در مطالعات ادبیات تطبیقی. ش ۱۵. ص۸۱-۹۵.

۲۷. عرب‌نژاد، زینب. ایرانمنش، مریم. نصراصفهانی، محمد رضا. (۱۳۹۲). "**تطبیق محتوای سه گانهٔ نجیب محفوظ و طوبی و معنی شب، شهرنوش پارسی‌پور از دیدگاه عناصر داستانی**". در نشریه ادبیات تطبیقی، سال۵، شماره ۹.

۲۸. علایی، مشیت. (۱۳۶۹). "**اسطوره زن، تحلیل فلسفی طوبی و معنای شب**". در کلک، ش ۱,

۲۹. مونسان، فرزانه. (۱۳۹۲). "**مشخصه‌های سبکی در آثار پارسی‌پور، گلی ترقی وغزاله علیزاده**". در بهار ادب، ش۲۱. صص ۴۷۵-۴۹۶.

۳۰. ناهید، افسانه. (۱۳۶۸). "**حرکت در متن بی‌تفاوت**". در دنیای سخن، ش ۲۹، ص,۱۸

۳۱. یاوری، حورا. (۱۳۶۸). "**تأملی در طوبی ومعنای شب**". در ایران‌نامه، ادبیات و زبان‌ها، ش ۲۹.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۲۷) بهار ۱۳۹۶، صص ۱۰۳ – ۷۳

سبک‌شناسی شعر طنز دهخدا

مهسا ساکنیان دهکردی،[۱] مرتضی رشیدی آشجردی،[۲] محبوبه خراسانی[۳]

چکیده

دورهٔ مشروطه، یکی از مهم‌ترین و قابل توجه‌ترین دوره‌های تحول ادبیات فارسی به شمار می‌رود. در این دوره یکی از شاخه‌های ادبیات که بیشتر از همه دستخوش تحول گردید، ادبیات طنز و به خصوص شعر طنز است. در دورهٔ مشروطه، شعرای برجسته‌ای ظهور کردند که دهخدای قزوینی یکی از آن‌هاست. وی کوشش بسیاری در راه اعتلای ادبیات فارسی از جمله طنز کرده است. در این مقاله اشعار طنز دهخدا بر اساس کتاب "سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها" از محمود فتوحی مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. از نتایجی که به دست آمد، مشاهده گردید در مشخصه‌های ماهیت طنز، شاخص "کنایه" با بیشترین درصد به میزان ۵۱/۳۹ ٪ به دست آمد. شاخص‌های "افشاگری" با ۲۹/۴۴ ٪، "طعنه" با ۱۵/۸۵ ٪، با بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی" به میزان ۱۴/۶۳٪، "اظهار معنای خلاف ظاهر لفظ" با ۱۲/۱۹٪ و "عیوب افراد" با ۱۱/۳۲٪، در مراتب بعدی قرار داشتند. همچنین مشاهده گردید که دهخدا در اشعار طنز خود، به شاخص‌های "مراعات ادب" و "آمیختن دو زبان مختلف" نیز توجه داشته است. حضور ضرب‌المثل‌های شیرین فارسی به شعر طنز وی غنای خاصی بخشیده است. نتایج به دست آمده نشان داد، "سبک کنایی" و "آگاهی‌بخشی" از مشخصه‌های اصلی طنز دهخدا به شمار می‌رود.

کلیدواژه‌ها: دهخدا، طنز، کنایه.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران. (نویسنده مسئول)
۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
تاریخ وصول: ۹۵/۰۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۵/۰۹/۳۰

مقدمه

سبک‌شناسی به‌عنوان علمی که تأکید دارد هر تفسیر و قضاوتی باید بر خوانش دقیق متون ادبی صورت پذیرد؛ پژوهشگر را بر آن می‌دارد که با مطالعه‌ای عمیق و همه‌جانبه به رمز و رازهای نهفته متون ادبی دست یافته و با کاربرد صورت‌های خاصی از زبان بر غنای متون ادبی بیفزاید. به عقیدهٔ بهار: «سبک در اصطلاح ادبیات عبارت است از روش خاص ادراک و بیان افکار بوسیلهٔ ترکیب کلمات و انتخاب و طرز تعبیر» وی می‌افزاید: «سبک به یک اثر ادبی وجههٔ خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القا می‌کند و آن نیز به‌نوبهٔ خویش وابسته به طرز تفکر گوینده یا نویسنده دربارهٔ حقیقت می‌باشد» *(بهار، ج۱. ۱۳۸٦: ۱٦)*.

نظر به این‌که هر تحول و سبک ادبی در گذر زمان به صورت پیوسته صورت می‌پذیرد، مطالعهٔ آنچه که در اشعار شعرای زمان مشروطه برجستگی ویژه‌ای در ادبیات طنز داشته؛ هم‌چون پلی گذشته را به آینده پیوند می‌دهد. «سبک‌شناسی، کاربرد خلاقانهٔ زبان است و شیوه‌ای است که در یک بافت معین به وسیلهٔ شخص معیّن و برای هدفی معیّن به کار برده می‌شود» *(فتوحی، ۱۳۹۰: ۳٤)*.

شرایط اجتماعی و سیاسی دورهٔ مشروطه بر آثار ادبی نویسندگان و شاعران، تأثیر بسزایی داشته است و در این راستا شعر طنز در دورهٔ مشروطه برجسته‌تر از زمان قبل از خود دستخوش تحول بوده است. ظهور شعرای طنزپرداز دورهٔ مشروطه، به‌خصوص دهخدا، در این تحول سهم بسزایی داشته و غنای خاصی به این گونه شعر بخشیده است.

دهخدا، دارای سبک مخصوص به خود است و خدمت بزرگی به فرهنگ ملی ما کرده است. به بیان شفیعی کدکنی «اگر از فردوسی بگذریم، معلوم نیست کدام یک از بزرگان ادب زمین، به اندازهٔ دهخدا به فرهنگ ملی ما ایرانیان خدمت کرده است» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۷۷)*.

با این دیدگاه، این مقاله با توجه به شیوهٔ سبک‌شناسی نوین طنز ارائه‌شده توسط محمود فتوحی درصدد است به این سؤال پاسخ دهد که دهخدا به‌عنوان یکی از طنزپردازان دورهٔ مشروطه، در اشعار طنز خود به چه شاخص‌های سازندهٔ سبک توجه بیشتری داشته است؟

دهخدا و ادبیات طنز

دهخدا، متولد ۱۲۵۸ شمسی، مردی وارسته، مردم‌دوست، آزاده، حقیقت‌جو، وطن‌پرست، بینادل و باگذشت بود؛ مجموعهٔ این خصایص از وی مردی تمام و کمال ساخته بود. وی مقالات و نوشته‌ها و آثار طنز خود را تحت عنوان «چرند و پرند» در روزنامه منتشر می‌کرد. دهخدا در طنزپردازی به راهی نو رفته است که در گذشته مشابهتی نداشته است و از میان آثارش، اشعار طنزی که سروده، از جایگاه خاصی برخوردار است. «شعر دهخدا چون نثر وی با تازگی و نوی همراه و با خیال‌های باریک و مضامین لطیف، دست در گردن و به حکمت توده، یعنی مثل انباشته است و سرمشق قافلهٔ پیمایندگان راه نو در شعر و شاعری است» *(رزاقی‌شانی، ۱۳۸۷:۱۰۱)*. با انقلاب مشروطه، طنز از آن جا که جنبهٔ سیاسی- اجتماعی به خود می‌گیرد، به طور طبیعی از وقاحت کلام هجو و هزل اجتناب می‌کند. در آثار امثال عشقی و نسیم‌شمال یا دهخدا و آخوندزاده، کلمات رکیک و الفاظ قبیح راه ندارد. به طوری که تمام آثار طنزآمیز دهخدا را همه جا می‌توان خواند، بی آن‌که احساس شرمساری به کسی دست دهد» *(عزتی‌پور، ۱۳۷۹: ۲۸)*. « البته در پیدایش طنز، عامل محیط را نباید از چشم دور داشت. هرج و مرج اوضاع، رواج ظلم و جور، حق‌کشی‌ها، نابسامانی‌های ناشی از عدم عفت عمومی، تنگ‌دستی و فقر اکثر مردم، افتادن سررشتهٔ کارها به دست اشخاص ناشایست و سودجوی و خودکامه و بسیار عوامل دیگر سبب می‌شود که نوشتهٔ بعضی از گویندگان و نویسندگان خوش‌ذوق و باریک‌بین موجد طنزهای خوبی بسان طنزهای عبید و دهخدا بشود» *(رادفر، ۱۳۷۲: ۷۱)*.

در اشعار طنز دهخدا، فصیح‌ترین لغات فارسی دری، همراه با لغات مصطلح در کوچه و بازار را می‌توان یافت که به زیبایی هرچه تمام‌تر در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. معمولاً در اشعار طنز او، بنای شعر بر ضرب‌المثلی استوار می‌شود و در انتها با طنز مخصوص به او کامل می‌گردد. «هدف دهخدا در سرودن اشعار طنزآمیز، برای تخریب و ویران کردن نیست، بلکه برای سازندگی و اصلاح است؛ بنابراین هنگامی که در قالب طنز و کنایه از مسایل و معضلات انتقاد می‌کند و طعنه می‌زند، راه حلی نیز برای بیدار شدن و انتخاب مسیر درست، ارائه می‌کند و این یکی از ویژگی‌های سخنان و اشعار طنزآمیز دهخداست» *(رزاقی‌شانی، ۱۳۸۷:۱۰۰)*. محمد دبیرسیاقی می‌نویسد: «در شعر دهخدا چند عامل دیگر

نهفته است و غرض شاعر نیز بیشتر نشان دادن آن عوامل است، عواملی که از نیات انسانی و اعتقادی او جان می‌گیرد و جمال و زیبایی می‌یابد و مسائلی چون آزادگی و فضیلت و دستگیری هم‌نوع و برانداختن خرافه و جهل و بیداد و ستم را تعلیم می‌دهد» *(دهخدا، ۱۳٦۲: سی و شش)*. دهخدا اندیشه‌ای نو را با به کار بردن الفاظ ظریف و عامیانه در ادبیات فارسی وارد کرده است. وی با این اقدام سنت‌شکنی کرده و شیوه‌ای کاملاً جدید در بیان ادبی در دورهٔ مشروطیت بنا می‌نهد؛ شیوه‌ای که به‌گونه‌ای برچسب سبک ادبی دورهٔ مشروطه را با خود دارد و به دیگر سخن، شیوهٔ مبتکرانه دهخدا، شناسنامه‌ای برای سبک ادبی مخصوص دورهٔ مشروطه تلقی می‌گردد.

«حسن کار دهخدا در این بود که در دوره‌ای از عمر- عهد جوانی خویش- برای جمعی بیشتر از عام سخن گفت و در دوره‌ای دیگر- اوان پیری- بیشتر برای جمع معدود و در هیچ یک از دو دوره نه دعوی شاعری کرد نه کسانی را که شیوه‌ای غیر از شیوه او داشتند درخور نقد یا رشک یافت» *(زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۳۸٦)*.

برخی از پژوهش‌گران ادب فارسی، قدرت طنزپردازی دهخدا را به لطافت طبع او نسبت می‌دهند؛ روح طنزپردازی‌اش را ناشی از نبوغ ذاتی دانسته و او را سرمشق طنزنگاران آینده می‌شمارند.

«درخصوص طنز دهخدا یک نکتهٔ مهم دیگر نیز گفتنی است: در این‌که او مبتکر طنز سیاسی- انتقادی جدید است هیچ تردیدی نیست؛ اما آوازهٔ دهخدا تنها به ابتکار و ایجاد طنز جدید بر نمی‌گردد، بلکه سبک و اسلوبی که او در کار نگارش طنز انتخاب کرد و به کار برد و آن را در عصر خود (سال‌های آغاز مشروطه) به کمال رسانید، به عنوان سرمشق آیندگان وی، پذیرفته آمد» *(رحیمیان، ۱۳۸٤: ۲۱)*.

گفتمان‌های شوخ‌طبعی: هزل، هجو و طنز

شوخی‌های زبانی با عناوین مختلفی مانند: هزل، هجو و طنز رده‌بندی می‌شوند. برخی از محققین شوخ‌طبعی را به گونه‌های: «بذله یا لطیفه، هزل، فکاهه، هجو و طنز تقسیم‌بندی نموده‌اند» *(صدر، ۱۳۸۱: ۲)*.

با بیان زشتی‌ها و پلیدی‌ها، هزل و هجو به وجود می‌آیند. اما یک تفاوت عمده بین این

دو وجود دارد: «هزل، زشتی‌ها و پلیدی‌های عام را بیان می‌کند بی‌آن‌که فرد یا گروه خاصی را هدف قرار دهد؛ در حالی که هجو، زشتی‌ها و کاستی‌ها را در شخص یا گروه مشخصی بازگو می‌کند و به همین دلیل است که هجو، ناراحتی و خشم افراد را برمی‌انگیزاند ولی هزل غالباً مایهٔ خنده است» *(فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۷۷)*.

در تعریف طنز که سختی خاص خود را دارد، می‌توان اینگونه گفت: طنز گفتمانی است که قالب شوخی نهفته دارد و با بیانی ادیبانه و توأم با احترام و رعایت ادب بیان می‌شود.

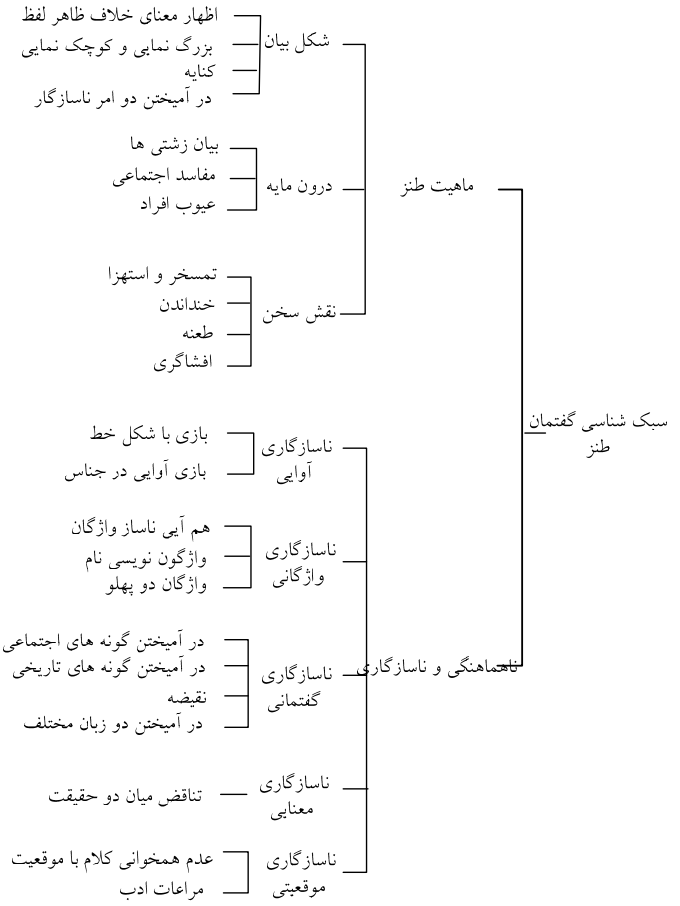
«طنز به‌نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی گفته می‌شود که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه‌ای خنده‌دار به چالش می‌کشد» *(اصلانی، ۱۳۷۸: ۱٤۰)*. طنز با هزل و هجو متفاوت بوده و هر کدام ویژگی مخصوص به خود را دارند. رویا صدر از قول ژان پل سارتر آورده است: «طنز با نیشخندی کنایی و استهزاآمیز که آمیخته با ابهامی از جنبه‌های مضحک و غیرعادی زندگی است، پای را از جادهٔ شرم و تملک نفس بیرون نمی‌نهد و همین نکته امتیاز طنز از هزل و هجو است» *(صدر، ۱۳۸۱: ۷)*.

طنز دارای ویژگی‌هایی است پیچیده و تفکر برانگیز، ویژگی‌هایی که از هم متمایز هستند. «طنز تفکر برانگیز است و ماهیتی پیچیده و چند لایه دارد. طنز گرچه طبیعتش بر خنده استوار است امّا خنده را برای نیل به هدفی برتر و آگاه کردن انسان به عمق رذالت‌ها تنها وسیله می‌انگارد. طنز گرچه در ظاهر می‌خنداند امّا در پس این خنده واقعیتی تلخ و وحشتناک وجود دارد که در عمق وجود، خنده را می‌خشکاند و او را به تفکر وا می‌دارد» *(اصلانی، ۱۳۸٤: ۸۰)*.

روش تحقیق

در بررسی سبک‌شناسی آثار طنز، شیوه‌های مختلفی مورد عمل قرار می‌گیرد. در انجام این پژوهش، پس از مطالعات انجام‌شده بر روی اشعار طنز دهخدا، از ساختار سبک‌شناسی طنز، در کتاب: «سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها» استفاده شده است. ساختاری که با به‌کارگیری سطوح مختلف لایه‌بندی مطابق نمودار ۱، به‌عنوان الگویی برای اشعار طنز معرفی شده است. بسیاری از این لایه‌ها در مقالات محققین مختلف نیز، مشاهده

گردید که به برخی از آن‌ها اشاره شده است. بررسی مشخصه‌های سبک‌شناسی ارائه‌شده در این روش، نیازمند شناخت خمیرمایهٔ طنز است؛ لذا در روند انجام کار به اجزای سازندهٔ آن توجه شده و لایه‌های مختلف آن مجزا گردیده و با ذکر نمونه‌هایی به شرح هر یک از آن‌ها پرداخته شده است. لازم به توضیح است که عمدهٔ شاخص‌های مورد بررسی، مختص اشعار طنز نیست و در بررسی اشعار جدّی نیز کاربرد دارد. در نهایت از نتایج بدست آمده و با بهره‌گیری از فراوانی‌های مورد بررسی، سبک شاعر استخراج و معرفی شده است.



نمودار ۱. شاخص‌های سازندهٔ سبک‌شناسی گفتمان طنز

در روند انجام این مقاله، اشعار دیوان دهخدا، مطالعه و اشعاری که از نظر محتوایی

زمینه طنز داشتند انتخاب و ابیات آن‌ها مطابق شاخص‌های نشان داده‌شده در نمودار، مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند. ویژگی‌های این شاخص‌ها با توجه به آنچه که در اشعار طنز دهخدا مشاهده گردید، به تفکیک بیان شده است؛ بنابراین این توضیح ضروری است که ابیات نمونه، یا به‌تنهایی زمینه طنزشان مشخص است و یا با پیوند با ابیات دیگر، یعنی هنگامی که در مجموعهٔ ابیات شعرخود قرار می‌گیرند، ماهیت طنز بودنشان مشخص می‌گردد. برای مثال اگر به رباعی زیر از خیام توجه شود:

گاوی است در آسمان و نامش پروین　　یک گاو دگر نهفته در زیر زمین
چشم خردت باز کن از روی یقین　　زیر و زبر دو گاو، مشتی خر بین
(خیام، ۱۳۸۵: ۲۰۸)

در سه مصراع اول هیچگونه زمینهٔ طنزی مشاهده نمی‌شود، اما هنگامی که مصراع چهارم اضافه می‌شود، آنگاه طنزبودن آن مشخص می‌شود و همین‌طور اگر مصراع چهارم به‌تنهایی خوانده شود هیچ‌گونه استنباطی از طنز بودن نمی‌شود؛ بدیهی است در مجموع اگر چهار مصراع با هم باشند، آن گاه طنز بودن رباعی، خود را نشان می‌دهد. در بیشتر ابیات طنز دهخدا نیز به این مطلب برمی‌خوریم، یعنی به‌تنهایی نمی‌توان طنزبودن آن‌ها را مشاهده کرد، بلکه در پیوند با دیگر ابیات است که ماهیت طنز آن‌ها مشخص می‌شود. بنابراین در برخی نمونه‌ها، طنزبودنشان در مجموعهٔ هر شعر نمایان است. این خاصیت مهم نه‌تنها در اشعار طنز، بلکه در هر نوشتار طنز دیگر نیز، وجود دارد. شایان ذکر است، ابتدا اشعاری که زمینهٔ طنز داشتند، انتخاب شدند، سپس لایه‌های سبک‌شناسی طنز در تمامی ابیات آن‌ها مورد بررسی قرار گرفت.

عناوین شعرهای طنز دیوان دهخدا که مورد بررسی قرار گرفتند، عبارتند از:

آکبلای (۱۸ بیت)؛ رؤسا و ملت (۱۱ بیت)؛ وصف‌الحال لوطیانه (۲۱ بیت)؛ انشاالله گربه است (۱۰۶ بیت)؛ در چنگ دزدان (۶۱ بیت)؛ دانم! دانم! (۹۰ بیت)؛ خیز و خر خر کشد به چشم ببین (۲۷ بیت)؛ قیاس دارسُنب (۱۹ بیت)؛ آب دندان بک (۱۳۷ بیت)؛ شکوهٔ پیر زال (۸ بیت)؛ در حدیث است و از رسول خداست (۴ بیت)؛ وطن‌پرستی(۳ بیت)؛ شتر و بز (۳ بیت)؛ زن (۳ بیت)؛ تُرک من (۱۳ بیت)؛ فکاهی (۳۹ بیت)؛ گفت اگر... (۳ بیت)؛ نقد روا (۲ بیت)؛ نرمایه (۲ بیت)؛ چهار زانو (۴ بیت).

بحث و بررسی

الف) سبک‌شناسی طنز

سبک‌شناسی طنز به دو شاخهٔ اصلی تقسیم می‌شود: «ماهیت طنز» و «ناهماهنگی و ناسازگاری» *(فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۷۷)*.

الف-۱) ماهیت طنز

ماهیت طنز دارای سه وجه متمایز است: «شکل بیان»، «درون‌مایه» و «نقش سخن» که ویژگی‌ها و لایه‌های هرکدام به شرح زیر است:

الف-۱-۱) شکل بیان

همان شکل سخن گفتن است و دارای شگردهایی است که در لایه‌های مختلف مورد تحلیل قرار گرفته است. «گروهی شوخی‌های زبانی را بر پایهٔ شگردهای صوری تعریف می‌کنند، شگردهایی مانند: «درآمیختن دو امر ناساز»، «اظهار معنایی خلاف ظاهر لفظ»، «بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی»، «بیان غیرمستقیم با کنایه» *(همان: ۳۷۸)*.

الف – ۱-۱-۱) درآمیختن دو امر ناسازگار

این شکل از بیان، یکی از مهمترین عوامل سازندهٔ گفتمان طنز است و آن هنگامی خواهد بود که دو امری که با یکدیگر سازگاری ندارند، در یک گفتمان قرار گیرند. وجود این دو امر ناسازگار و «کنار هم قرار گرفتن دو چیز نامناسب درکنار هم» *(رادفر، ۱۳۸۸: ۱۰۷)* در موقعیت خاص، ایجاد زمینه طنز می‌کند.

نمونه‌ها:

۱. دهخدا در شعر طنز «رؤسا و ملت»، می‌گوید:

سرَم چرا انقده چرخ می‌زنه توی سرِت شپیشه چا می‌کنه

(دهخدا، ۱۳۶۲: ۵)

«چرخ زدن سر» و «چا کندن شپش» هم از نظر معنی و هم از نظر انجام عمل، دو امر متناسب با هم به شمار نمی‌روند و با کنار هم قرار گرفتن آن‌ها، ایجاد طنز شده است.

۲. در ابیات زیر که در شعر« آکبلای» می‌باشند، دو واژۀ «دلقک» و «نماینده» در کنار هم آورده شده‌اند، با توجه به تصویری که از هرکدام در ذهن مخاطب نقش می‌بندد، عدم تناسب آن‌ها مشخص می‌شود، آنگاه این ذهنیت در پیوند با ابیات دیگر شعر، ایجاد گفتمان طنز کرده است.

مـردود خـدا رانـدۀ هـر بنـده آکـبلای! از دلقـک معـروف نماینـده آکـبلای!

با شوخی و بـا مسـخره و خنـده آکـبلای نز مـرده گذشـتی و نـه از زنـده آکـبلای

هستـی تو چه یک پهلو و یک دنده آکـبلای

(همان: ۱)

شایان ذکر است که دهخدا، «آکبلای» را شخصیتی ناشناس معرفی می‌کند و هرچه مستقیماً نمی‌تواند بگوید، به او نسبت می‌دهد. در ابیات مختلف این شعر، شاعر برای ایجاد زمینه طنز، از مضامین مختلف بهره گرفته است.

۳. شعر «رؤسا و ملت»، یکی از اشعار طنز زیبای دهخدا است که به واقعیت اجتماعی زمان خود بسیار نزدیک است. به نظر عبدالحسین زرین‌کوب: «شعر رؤسا و ملت تعبیری از قطعه شعر عامیانۀ دانمارکی است که گوته شاعر آلمانی آن را به‌عنوان «شاه الف» به نظم درآورده است و این در حالی است که شعر دهخدا برخلاف گوته جنبۀ وهم و خیال ندارد و حقیقت صرف است» *(سلیمانی، ۱۳۷۹: ۱۹۲)*. در دو بیت زیر که از شعر «رؤسا و ملت» انتخاب شده است، «دررفتن جان» و «سررفتن دیزی»، امور ناسازگار در ایجاد گفتمان طنز هستند. با کاربرد عبارت‌های «دررفتن»، «سررفتن»، «جون دادن» و «نون دادن»، از نظر آوایی نیز بر لطافت آن افزوده شده است.

از گشـنگی ننـه دارم جـون مـی‌دم گریـه نکـن فـردا بهـت نـون مـی‌دم

ای وای ننـه! جـونم داره در میـره گریـه نکـن دیـزی داره سـر میـره

(دهخدا، ۱۳٦۲: ٤)

الف–۱–۱–۲) اظهار معنایی خلاف ظاهر لفظ

بهره‌گیری از شاخص اظهار معنای خلاف ظاهر لفظ، به این صورت است که در گفتمان

طنز، کلماتی به کار برده می‌شوند که ظاهر آن‌ها، با معنای مورد نظر آن‌ها متفاوت است. مهمترین آن‌ها مجاز و استعاره هستند. به عبارت دیگر واقعیت به طرز دیگری بیان می‌شود و «واقعیت گریزی» رخ می‌دهد. «از جمله مختصهٔ دیگری که می‌توان برای طنز در نظر گرفت، واقعیت گریزی است. ما در زبان طنز، واقعیت جهان خارج را عیناً منعکس نمی‌کنیم» *(رادفر، ۱۳۸۸: ۱۱۳)*.

نمونه‌ها:

۱. دهخدا رابطهٔ «رؤسا» و «ملت» را همانند رابطهٔ مادر و فرزند معادل‌سازی کرده است؛ کودک گرسنه همانند «ملت» در نظر گرفته شده که از گرسنگی در میان بازوان مادر، جان می‌دهد. در دو بیت زیر می‌گوید:

خاک به سرم بچه به هوش آمده　　بخواب ننه « یک سر دو گوش» آمده
گریه نکن لولو می‌آد میخوره　　گرگه میاد بزبزی رُ میبَره
(دهخدا، ۱۳٦۲: ٤)

ظاهر ابیات بالا با معنای آن کاملاً متفاوت است، چرا که منظور از«بچه»، ملت است و منظور از «ننه»، رؤسا است. «یک سر و دوگوش» در ادبیات عامیانه کاملاً شناخته شده است که دهخدا از این آشنایی بهره گرفته است.

۲. در ابیات زیر، «خانه» و هم‌چنین عبارت «گر بریزد می، نریزد بوی می»، معنای پنهان در خود دارند، گرچه درظاهر این چنین بیان شده‌اند:

تازه گل بودیم و در این خانه خار　　معتبر بودیم و نون بی‌اعتبار
خوش زده است این داستان دهقان جی　　گر بریزد می، نریزد بوی می
(همان: ٤٧)

آنچه که دهخدا می‌خواهد بگوید، آن است که: قبلاً مانند گل تازه بوده‌ایم و حالا در این خانه (کشور) به مانند خار شده‌ایم، «نون بی‌اعتبار»، به مفهوم «اکنون بی اعتبار»، یعنی قبلاً اعتبار داشتیم و اکنون بی‌اعتبار شده‌ایم؛ ولی با این وجود اصلمان محفوظ است.

۳. در دو بیت زیر معنای ظاهر، کاملاً مخالف با معنای واقعی است. به این معنی که در راهنمایی کردن بانوی همسایه برای پختن خورش فسنجان، گذاشتن خشت خام بر در ظرف آن، نه‌تنها طعم خورش را نیکو نخواهد کرد؛ بلکه آن را از وجود خواهد انداخت؛

وقتی که می‌گوید: «دانم»، در واقعیت «ندانستن» است. در ادامه به همسایه توصیه می‌کند که کدبانوی کاملی باش، اما معنای واقعی این عبارت وقتی معلوم می‌شود که در ادامه شعر، آن میزان «کدبانویی» را که قبلاً داشته نیز، از دست می‌دهد.

تـا شـود طعـم خـورش نیکـو و بـه　　بـر در آن خشـت خـامی هـم بنـه
گفت: «دانـم» گفـت: پـس بـدرود بـاش　　بـانوئی تـار اسـت او را پـود بـاش
(همان: ۵۳)

الف – ۱-۱-۳) کوچک‌نمایی و بزرگ‌نمایی

بزرگ‌نمایی، نوعی بیان اغراق‌آمیز است و در مقابل آن کوچک‌نمایی، گونه‌ای از تحقیر است که اهمیت خاصی در گفتمان طنز دارند.

«در کوچک‌نمایی، نویسنده شخصی را که می‌خواهد مورد انتقاد قرار دهد، از تمام ظواهر فریبنده عاری می‌سازد و او را از هر لحاظ کوچک می‌کند؛ این کار می‌تواند از لحاظ جسمی یا معنوی باشد. بزرگ‌نمایی در مقابل کوچک کردن است؛ در این روش نیز طنزنویس سعی می‌کند با اغراق و غلو مطلبی یا رفتاری شخصی را بزرگ‌تر از آنچه هست نشان دهد» *(غفاری‌جاهد، ۱۳۸۷: ٤٧)*.

بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی هر یک در جایگاه خود، پرده و نقاب نابسامانی‌ها را به کناری زده و حقایق را با زبان طنز بیان می‌کنند. «طنزنویس چهرهٔ بدی‌ها و مفاسد را با اغراق و درشت‌نمایی آفتابی می‌کند و سعی دارد تفاوت وضعیت نابسامان موجود را با وضعیت آرمانی نشان دهد» *(رادفر، ۱۳۸۸: ۱۱٦)*.

با تأکید بر این نکته که معمولاً کوچک‌نمایی افراد موجب دلخوری می‌شود، اما با استفاده از شیوهٔ طنز مطلب طوری بیان می‌شود که شفافیت سخن، پوشیده می‌ماند.

نمونه‌های کوچک‌نمایی و تحقیر

۱. در بیت:

صد بار نگفتم که خیـال تـو محـال اسـت　　تا نیمی از این طایفه محبوس جوال اسـت
(دهخدا، ۱۳٦۲: ۲)

اصطلاح در جوال کردن، عملی بوده است که در گذشته عوامل حاکم برای تنبه، افراد را

در جوال حبس می‌کردند. در بیت بالا موقعیت یک طایفه را با درحبس بودن نیمی از آن در جوال، پایین می‌آورد و به نوعی کوچک می‌شمارد؛ که این امر را دلیل بر محال بودن امری می‌داند، یعنی می‌گوید، صد مرتبه به تو نگفتم، آنچه که تو خیال می‌کردی محال است.

۲. در دو بیت:

پاهامان پینه زد و پـاک بریـدیم بـه حـق　　یه جوون پر و پا قرص ندیـدیم بـه حـق
همه از پیر و جوون ورمال و وردار شـده　　هیچ‌کس واسه ما یک پاپاسی کـار نکـرد
(همان: ۲)

دهخدا در بیان خود همه را از پیر و جوان تا حد «ورمال و وردار»، تنزل بخشیده وتلویحاً کوچک شمرده است و شاعر اوضاع خراب جامعه زمان خود را از آن می‌داند.

۳. «غُرتشن آقا»، تعبیری است از مردمی متجاوز و جسور و پُررو، در بیت زیر، عامل مالیات دیوانی را، «غُرتشن آقا» توصیف می‌کند که نوعی تحقیر و کوچک‌نمایی به‌شمار می‌رود.

فنـــدک شـــر، فتیلـــهٔ غوغـــا،　　آتـــش فتنـــه، غُرتشـــن آقـــا
عامـــل مالیـــات دیـــوانی　　خـــادم حضـــرت جهانبـــانی
(همان: ۷۲)

نمونه‌های بزرگ‌نمایی و اغراق

۱. دهخدا درحکایت «شکوهٔ پیر زال»، دربارهٔ پیرزنی که حاکم ظالم، دار و ندارش را از دستش به درآورده و باعث بیچارگی او شده است، سخن گفته و می‌گوید:

که مـی‌رفـت و مـی‌گفـت سـیر از جهـان　　ربـوده زکـف ظـالمش خـان و مـان
به چشم تو این خانه سنگسـت و خشـت　　مـرا، قصـر فـردوس و بـاغ بهشـت
(دهخدا، ۱۳۶۲: ۸۳)

دهخدا، خانه حقیر خشت و گلی پیرزن را، تا حد قصر و باغ بهشت بزرگ جلوه می‌دهد که در واقعیت اینگونه نیست.

۲. شعر زیر خطاب به رابیندرانات تاگور، شاعر و فیلسوف هندی گفته شده که درآن از ویژگی اغراق و بزرگ‌نمایی بهره گرفته شده است.

بود با شعر نغزت شعر هوگو به پیش نافه در بومادَرانات
تو خود گرچه بزرگی ، لیک رفته‌ست به جسم و روح از ما بهترانات
(همان: ١٤٦)

۳. دهخدا در امثال و حکم می‌گوید: «علی الصّباحِ نشابور و خفتن بغداد»؛ در بیت زیر با استفاده از اعتبار صبح نیشابور، شام دجله و از اعتبار حوریان بهشتی، غانیه (زن زیبا) را نیز اعتبار برتری بخشیده است.

صبح نیشابور اگر جان پرور است شام دجله نیز با وی همسر است
خاصه با خیل ندیمان حَصور با سرود غانیاتی رشک حور
(همان: ٣٤)

الف – ۱-۱-۴) کنایه

کنایه و کاربرد هنرمندانهٔ آن در گفتمان طنز، بر زیبایی گفتمان می‌افزاید. «کنایه یکی از صورت‌های بیان پوشیده و اسلوب هنری گفتار است. بسیاری از معانی را که اگر با منطق عادی گفتار ادا کنیم لذت‌بخش نیست و گاه مستهجن و زشت می‌نماید، از رهگذر کنایه می‌توان به اسلوبی دلکش و مؤثر بیان کرد. جای بسیاری از تعبیرات و کلمات زشت و حرام را می‌توان از راه کنایه به کلمات و تعبیراتی داد که خواننده از شنیدن آن‌ها هیچگونه امتناعی نداشته باشد و شاید سهم عمده در استعمال کنایات در همین حوزهٔ مفاهیمی باشد که بیان مستقیم عادی آن‌ها مایهٔ تنفر خاطر است» *(شفیعی‌کدکنی، ١٣٨٦: ١٤٠)*.

گوینده در خلق گفتمان طنز، سعی برآن دارد که با استفاده از آرایه‌های سخن همچون کنایه، با رعایت جوانب امر، بیانی طنزگونه ارائه دهد.

نمونه‌ها:

۱. در ابیات زیر عبارت‌های «یکه‌میاندار» و «پاطوقدار»، کنایه از تازه به دوران رسیدگی است، که در نهایت منظور شاعر، زار بودن کار و بار و نامساعد بودن اوضاع زمانه است.

مشتی اسمال به علی کار و بارا زار شده تو بمیری پاطوق ما بچه بازار شده
هر کسی واسهٔ خود یکّه میاندار شده علی زهتاب در این ملک پاطوقدار شده
(دهخدا، ١٣٦٢: ١٦)

۲. دهخدا، در بیت زیر، با اشاره به مثل «اگر از اسب افتاده‌ایم از اصل نیفتاده‌ایم»، عبارت «اصل خویش از کف دادن» را، کنایه از گم کردن خاندان به‌کار برده و می‌گوید:

گر قضا را ما زاسب افتاده‌ایم نی که اصل خویش از کف داده‌ایم

(همان: ٤٦)

منظور این است که اگر به حکم قضا، از جایگاه اصلی خود و از مقام و منزلت و اعتباری که داشته‌ایم پایین آمده‌ایم؛ ولی با این وجود، اصل را از دست نداده و هنوز اعتبار خود را داریم.

۳. در بیت زیر، «به بحر کسی رفتن»، کنایه از دربارهٔ کسی کنجکاوی کردن است و «اهل نم»، کنایه از تردامن و ناپاک بودن است.

هر کسی را که به بحرش بروی اهل نمه مار به این‌ها بزنه والاهه بر مار ستمه

(همان: ۱۷)

مراد آن است که اگر به کُنه وجود هرکسی نظر بکنی و در احوال کسی کنجکاوی کنی، متوجهٔ ناپاکی و پلیدی او خواهی شد، و سوگند می‌خورد که اگر مار اینگونه افراد را بزند، در حقیقت پلیدی و ناپاکی آن‌ها به درجه‌ای است که در حق مار، ستم رواداشته‌ایم.

۴. در بیت زیر، «باد در انبان کردن»، کنایه از چیزی بی‌ارزش و بی‌سود است. معنای آن این است که اثری از وجدان پدیدار نیست و همانند باد است.

کانچه را نام کرده‌ای وجدان چیست جز بادِ کرده در انبان

(همان: ۳۰)

۵. کنایه‌ای که دهخدا در ابیات زیر به‌کار برده است، اشاره به بیت سوم است که به عنوان تمثیلی تلخ از عارف بلخ یعنی مولانا آورده است و منظور آن است که، همانگونه که در آسمان و زمین هر چیزی، همانند خود را مانند کاه که جذب کهربا می‌شود، به خود جذب می‌کند، وجود خر نیز در شهر، با جاذبه‌ای که دارد، همانند خود را جذب می‌کند (زیادتر می‌شود) و به علت فراوانی ارزان و ارزانتر می‌شود.

شهر ما پر شود کنون از خر بود ارزان و گردد ارزانتر
گرچه تمثیل اندکی تلخ است از شکر زار عارف بلخ است:
«ذره ذره که در زمین و سماست جنس خود را چو کاه و کاهرباست»

(همان: ۵۹)

الف-۱-۲) درون‌مایه

یکی دیگر از لایه‌های ماهیت طنز، درون‌مایه است. «گاه طنز را بر اساس نوع درون‌مایهٔ آن تعریف می‌کنند و معمولاً جوهرهٔ طنز را با بیان زشتی‌ها، مفاسد اجتماعی، عیوب‌افراد، نمایش رسم‌ها و عادات نادرست و ناروا می‌شمارند» *(فتوحی، ۱۳۹۰:۳۷۸)*.

طنزپرداز با برداشت از بلاهت و نقصی که در افراد و یا در اجتماع وجود دارد؛ با مطرح کردن برخی کاستی‌ها، قصد هشدار دادن و اصلاح امور را دارد. انتقاد از مفاسد و به سخره گرفتن پستی‌ها و زشتی‌های فردی و اجتماعی در این مقوله قرار می‌گیرند. «طنز و طنزآوری، یکی از شیوه‌های خاص برای بیان مسائل انتقادی و نارسایی‌های جامعه، همراه با خنده و شوخی است. طنز آیینهٔ تمام‌نمای حقیقت از سویی و بیانگر نابسامانی‌ها، زشتی‌ها، پلشتی‌ها و معایب فرد و جامعه از سوی دیگر است» *(رادفر، ۱۳۷۸: ۱۰۸)*. بنابراین در آفرینش طنز، در برخی موارد از درون‌مایهٔ آن استفاده می‌شود.

آنچه که زیرمجموعهٔ این بخش قرار می‌گیرد عبارتند از:

الف-۱-۲-۱) بیان زشتی‌ها

سخره گرفتن پستی‌ها و زشتی‌های موجود از عوامل سازندهٔ این گفتمان است. بیان زشتی‌ها و ناراستی‌ها به‌سادگی میسر نیست و این شیوهٔ طنز است که بیان چنین گفتمانی را میسر می‌سازد.

نمونه‌ها:

۱. در ابیات:

نه بیم ز کف‌بین و نه جن‌گیر و نه رمّال نه خوف ز درویش و نه از جذبه و نه حال
نه ترس ز تکفیر و نه از پیشتوِ شاپشال مشکل ببری گور سرِ زنده آکبلای
هستی تو چه یک پهلو و یک دنده آکبلای

(دهخدا، ۱۳۶۲: ۱)

بیان واژه‌هایی همچون: «کف‌بین»، «جن‌گیر»، «رمال»، همگی در زمره اعمال ناپسند جامعه آن روز هستند، که دهخدا در ابیات زیر این اعمال را به سخره گرفته است. در اصل

به آکبلای می‌گوید که کف‌بینی، جن‌گیری، رمّالی و امثال آن، همه جا را فرا گرفته و تو از بسکه یک دنده و یک پهلو (که خود نوعی کنایه است) هستی، هیچ خوف و ترسی از آن‌ها نداری.

۲. کاربرد واژه مذموم «زن بمزد»، که تکرار آن در شعر «در چنگ دزدان» جنبه تأکید نیز دارد، از جمله کاربرد این‌گونه واژه برای ایجاد زمینهٔ طنز است.

گر نه‌شان جاسوس بودی پیشِ ما با خبر از جمله کم و بیشِ ما،
آگهی کی داشتی در دجله دزد زانکه ما هستیم یکسر زن بمزد
(همان: ٤١)

هنگامی که دزدان در دجله به کشتی خلیفه حمله می‌کنند، خطاب به خلیفه و همراهان او، واژهٔ ناشایست «زن بمزد» را به کار می‌برند و خلیفه به همراهان می‌گوید: اگر بین ما جاسوس نبود، این دزدان از کجا می‌دانستند که ما همه زن بمزد هستیم؟

۳. واژه‌های «لول»، «پاتیل»، «افیون» و «بنگ»، در بیت زیر در انجام امور ناشایست به‌کار برده می‌شوند و در بیان گفتمان طنز مورد استفاده قرار گرفته‌اند:

جُلّتا فکر تَلَکه به دو صد شیوه و رنگ ما همه لول و پاتیلیم ز افیون و ز بنگ
از مَمد جنی گرفته تا به کل مِهدی پلنگ صاف درخورخورِ خوابیم همه مست و ملنگ
(همان: ۱۷)

دهخدا می‌خواهد زشتی‌های جامعه را بیان کند، لذا می‌گوید: همهٔ ما آشکارا به شیوه‌ها و فریب‌ها، فکر تَلَکه بوده، و از افیون و بنگ، سیامست هستیم؛ حتی ممد جنی (که مانند جن همه جا حاضر است) و کل مِهدی پلنگ (که به چابکی پلنگ است و آرام و قرار ندارد)، اکنون همه در خورخورِ خواب به سر می‌بریم.

۴. واژه‌های «بی‌پک و پوز»، «پِیه»، «پَخمه»، «چُلمن» و «پُفیوز» در بیت زیر، علاوه بر ارائه شیوهٔ طنزگونه، همگی در زمره اعمال ناپسند قرار می‌گیرند.

پدرش نیز هست بی‌پک و پوز پیه و پخمه، چُلمن و پفیوز
(همان: ۷۵)

الف-۱-۲-۲) مفاسد اجتماعی

عادت‌ها و رسوم نادرست و ناروا در این خصیصه قرار گرفته و از دیگر عوامل سازندهٔ گفتمان طنز به‌شمار می‌روند. بیان مفاسد اجتماعی که به نوعی تا قبل از زمان مشروطه

به‌ندرت با شفافیت بیان می‌شد، با استفاده از گفتمان طنز، امکان بیان مفاسد اجتماعی خصوصاً در دورهٔ مشروطه بیشتر به‌کار گرفته شد. دهخدا، گاهی با یک تمثیل ساده و گاهی با یک ضرب‌المثل عامیانه، مفاسد اجتماعی را گوشزد می‌کند.

نمونه:

۱. در ابیات زیر اعمال نکوهیده و نامطلوب کاملاً مشخص هستند که ماهیت طنز نیز در آن‌ها نهفته است. مردم ناسپاس و فرومایه و خسیس و بدرفتار و بدعمل، کارشان به جایی رسیده که بر سر آنچه که به مرده تشبیه کرده، در حال ستیز و مانند سگ و گرگ به دنبال خوردن مردار هستند.

مشتی اسمال به علی این بچه‌ها گشت لَشند　　بلا نسبت بلانسبت همگی لاف کشند
خلق بی‌منت و دون و کِنس و بدکُنشند　　به سر یک لش مُرده همه در کشمکشند
چون سگ و گرگ پی خوردن مردار شده

(دهخدا، ۱۳۶۲: ۱۷)

الف-۱-۲-۳) عیوب افراد

آنچه که در عیوب افراد مهم است، بیان زشتی‌ها در مورد فرد یا افراد سازندهٔ آن می‌باشند که به عنوان عواملی برخوردار از عیوب، باعث بوجود آمدن گفتمان طنز می‌شوند و مورد توجه قرار می‌گیرند.

نمونه‌ها:

۱. علاوه بر عیب بیان شده در مصراع اول، در مصراع دوم بیت زیر، «خِل» به معنای آب جاری از بینی و «زَفکاب» به معنای چرک مانده درگوش، و ... از مختصات ناخوشایند عیوب فردی است، که دهخدا در شخصیت‌پردازی به طنز بیان کرده است. این هنر طنزآفرین در ابیات زیر دهخدا مشهود است.

بس که چالشگری به قصد ثواب　　در هم آمیخته خِل و زَفکاب
ز آستین گشاد و پاچهٔ باز　　بغل و کش چو چرم گراز

(دهخدا، ۱۳۶۲: ۲۰)

۲. گروگذاشتن «طشت» نزد خمار، «سرگشتن» و «شکوفه اوفتادن» به معنای حالت تهوع داشتن، در ابیات زیر نشانه‌ای از اعمال زشت و ناپسند فردی هستند.

مردی، پنهان از همسر خود، طشت خانهٔ خود را در وجه خمر داده، پس از آنکه خورده و حالش دگرگون شده و تهوع می‌یابد، همسرش فریاد می‌زند که برای او طشت بیاورید! و این همان طشتی است که ماجرایش رفت.

همچن آن مردَم، کـه طشـت از زن نهـان داد بـا خمّـار در وجـهِ نبیـد
خورد و سر گشتش شـکوفه‌ش اوفتـاد بانگ بـرزد زن کـه: «طشـتش آوریـد»!
(همان: ۱۶۰)

الف-۱-۳) نقش سخن

نقش سخن به‌عنوان عاملی که در ساخت گفتمان طنز موثر است، از دیگر عناصری است که در تعریف طنز از آن بهره گرفته و بر آن تأکید می‌شود. نقش اصلی لایه‌های آن، انتقاد و اصلاح است. «طنزپرداز به قصد انتقاد و اصلاح فرد و اجتماع، به «تمسخر و استهزا»، «خنداندن»، «طعنه»، «افشاگری» و مانند آن می‌پردازد» *(فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۷۸)*. به این لایه‌ها به ترتیب اشاره می‌شود؛ با این توضیح که در برخی ابیات، شاعر از چند لایه یک‌جا استفاده کرده است.

الف-۱-۳-۱) تمسخر و استهزا

«تمسخر» و «استهزا» به معنی مسخره گرفتن و ریشخند کردن یک واقعیت و یا یک امری که در ظاهر حالت شوخی دارد ولی شنونده متوجه اصل حقیقت آن می‌شود و معمولاً برای سخره گرفتن فرد یا افراد به‌کار گرفته می‌شود. «تمسخر: ریشخند کردن و مسخره کردن است. تمسخر، مصدری است که مردم از مسخره ساخته‌اند» *(حلبی، ۱۳۷۷: ۱۱۵)*. حلبی، استهزا را چنین معنی کرده است: «استهزا: خندستانی کردن، فسوس داشتن، ریشخند کردن» *(همان: ۹۹)*.

نمونه‌ها:

۱. در بیت:

قـوز سالوسـیش بـه پشـت چـو یـوز معنـی صـدق « قـوز بـالا قـوز»
(دهخدا، ۱۳۶۲: ۱۸)

دهخدا، دو رنگی و عمل مزوّرانه را به قوز سالوسی تشبیه می‌کند که مانند پشت یوز است و در ادامه با عبارت «قوز بالا قوز»، به معنای رنج و تعبی افزون، شخصیت مورد نظر را به ریشخند گرفته است.

۲. برزگر مظلومی به تظلم‌خواهی به پیش خان می‌رود و از دست عمال وی شکایت می‌کند، خان آهی می‌کشد و می‌گوید: «کو را خدای مرگ دهاد!». برزگر چون چنین حکمی را می‌شنود، می‌گوید: زحمت نکشید، می‌روم پیش عمه‌ام که گنده پیرزنی غمزده است، از او می‌خواهم که نفرین کند، چون نفرین او از نفرین حضرت اجل بهتر است. تمسخر و استهزا، خمیرمایهٔ اصلی گفتمان، در دو بیت زیر است.

می‌روم پیش عمه‌ام مریم گَنده پیر حلیف محنت و غم
زانکه آن زال می‌کند به یقین بهتر از حضرت اجل نفرین
(همان: ۸۲)

۳. در ابیات زیر، ظاهر ابیات حالت تمسخر و ریشخند دارند؛ در حالی که حقیقت دیگری در آن‌ها نهان است.

چون کشی ریش احمق است دراز ور رها شد درازیش به دو قاز
(همان: ۳۰)

گر ز مردن هستتان خوف و وجل العجل ای ..... العجل
پیش کز خونتان شود گردان رحی الوحی ای ..... الوحی
هست گر از مرگتان قصد فرار البدار ای ..... البدار
..... چون بسی تکرار شد حس لاغ اندر جحی بیدار شد
(همان: ٤٠)

الف-۱-۳-۳) خنداندن

این لایه خواه ناخواه در میان لایه‌های گفتمان طنز وجود دارد که بیشتر جنبهٔ خندیدن آن مدنظر است و در لابه‌لای طنزهای جدی، پوششی برای اهداف اصلی گوینده به‌کار می‌رود؛ اما به طور اخص استفاده از این گفتمان طنز، صرفاً برای خنداندن دیگران است. در گفتمان‌های روزمره به نام لطیفه، بسیار به این نوع طنز بر می‌خوریم.

نمونه:

۱. دو بیت:

آب و روغن چون به خاک اندر شِپیخت　　خشت گِل شد، جمله اندر دیگ ریخت
دیگ شد از خاک و دُهن و رُب، خَلاب　　چه خَلابی بدتر از صد مَنجَلاب
(دهخدا، ۱۳٦۲: ۵۵)

از شعر «دانم دانم» گرفته شده است. این شعر، توصیف بسیار ماهرانه‌ای از یک زن ناآشنا به فن پخت فسنجان را بیان می‌کند که در واقع تصویری از انسان‌های پرمدعا را به‌نمایش می‌گذارد. در این مثنوی، استفاده از ضرب‌المثل فارسی «یک خشت هم بگذار درش»، به طرز دلپذیری نمایان است و به‌روشنی، تصویری از وضعیت اجتماعی زمان مشروطه را در مقابل دید خوانندگان قرار می‌دهد.

الف-۱-۳-۴) طعنه

طعنه، کاربرد تعریض و کنایه است، به گونه‌ای که در گفتمان نوعی عیب‌جویی، ملامت و سرزنش کردن در آن مستتر باشد. «طعن: سرزنش کردن؛ عیب‌جویی کردن به تعریض و کنایه» *(حلبی، ۱۳۷۷: ۱٤۲)*. ملامت کردن و نوع خاصی از کنایه است. «طعنه، کنایهٔ بدون رمز و پالایش است و اصولاً اتفاقی لفظی. خام‌تر از کنایه است و سلاحی کندتر» *(پلارد، ۱۳۷۸: ۹۰)*.

نمونه‌ها:

۱. در ابیات زیر طعنه، در قالب طنز بیان شده است که در اصل می‌گوید کارمان به جایی رسیده که معلوم نیست به چه عاقبتی گرفتار شویم و به طعنه می‌گوید: تقی نجار (که با وجود ابیات زیر، در نجاری او شک باید داشت)، حالا استاد مسلّم معماری شده است.

بعد از این بر سر ماها چه بلاها برسه　　چه بلاها که از این خلق به ماها برسه
بگوش ما و تو فردا چه صداها برسه　　کار این مُلک از اینجا به کجاها برسه
تقی نجار یه پا اوستای معمار شده
(دهخدا، ۱۳٦۲: ۱۷)

۲. در ابیات زیر، در گفتگوی بین دو همسایه، جملات به طعنه بیان شده است. در

حالی که در پایان مشخص می‌شود که یکی از دو همسایه در ظاهر قصد مسخره کردن و در حقیقت آگاهی دادن به دیگری را داشته است، به‌خصوص در بیت آخر برای مسخره کردن همسایه، به طعنه او را «فخر بانویان شهر» خطاب می‌کند!

کارها با کاردانان می‌سپار　　امر سهم و قوس با باری گذار
(همان: ٤٦)

گفت: «زحمت نیست». گفتا: «منّتست　　در خبر همسایه پرسی سنّتست»
(همان: ۵۰)

کالهٔ جهل تو در بارَت کنم　　دانمت‌های تو در کارَت کنم
پس بگفت «ای فخر بانویان شهر　　که ز هر دانش تو را تیر است و بهر»
(همان: ۵۳)

الف-۱-۳-۵) افشاگری

با به‌کارگیری گفتمان مناسب و استفادهٔ به جا از سخن، افشاگری صورت می‌گیرد که از جنبه‌های مهم طنز انتقادی است. کاربرد افشاگری یا آگاهی دادن، در بیان گفتمان طنز، به نوعی بیان واقعیت‌ها و هشدار است که یکی از رسالت‌های مهم گفتمان طنز است. «طنز بیش از هر چیز انسان را به ما می‌شناساند و هم آنان را که مورد طنز قرار گرفته اند، و هدف نهایی طنز هم جز این چیزی نیست. طنز، تودهٔ مردم را از خواب خرگوشی بیدار می‌کند و به معرفی طرف مبارزه که مورد اصابت نیزهٔ خشم طنزنویس قرار گرفته است، می‌پردازد» *(رادفر،۱۳۸۸: ۱۰۸)*.

این نوع از گفتمان به‌خصوص در دورهٔ مشروطه از رونق خاصی برخوردار بوده است و بسیاری از شاعران ازجمله دهخدا، از آن استفاده کرده‌اند.

نمونه‌ها:

۱. در بیت زیر در شعر «وصف‌الحال لوطیانه» از وضع نابسامان و ناکارایی دست‌اندرکاران، پرده برمی‌دارد.

هیچ کس واسهٔ ما یک پاپاسی کار نکرد　　یِه از این خوش غیرتا ذرّه‌ای کردار نکرد
(دهخدا، ۱۳٦۲: ۱۷)

۲. در بیت زیر از شعر «دانم دانم»، اشاره به افراد پست و فرومایه می‌کند که ادعای

دانستن همه چیز را دارند و خود را «دریا» می‌پندارند، در حالی که وجود اندکی «نم» هم در آن‌ها متصور نمی‌باشد و شاعر هویت آن‌ها را فاش می‌سازد.

این خسان که جملـه «دانـم» «دانـم»انـد مدعاشـــان یمّـــی و کـــم از نـــم‌انـــد

(همان: ۵۵)

الف-۲) لایه‌های ناهماهنگی و ناسازگاری

ناسازگاری عوامل گفتمان، بر فضای طنزآلود سخن می‌افزاید، این گفتمان بر «نظریهٔ ناهماهنگی» استوار است. هرچه این ناسازگاری بیشتر باشد، شالوده و اساس طنزگونهٔ سخن بیشتر خواهد بود. در ادامه به تقسیم‌بندی ناهماهنگی‌ها و ناسازگاری‌های عوامل سازندهٔ گفتمان طنز، پرداخته شده است.

الف-۲-۱) ناسازگاری آوایی

هنگامیکه با جابه‌جایی ساختار آواها، گفتمانی پدید آید که با آنچه که ما به آن عادت کرده‌ایم، تفاوت داشته باشد، ناسازگاری آوایی رخ می‌دهد. بازی با شکل‌های نوشتار و خط، بازی آوایی در جناس، از زیرشاخه‌های این ناسازگاری به شمار می‌رود.

الف-۲-۱-۱-) بازی آوایی در جناس

در ایجاد گفتمان شوخی و ایجاد شادمانی و نشاط، از جناس استفاده می‌شود. در جناس، از کلمات یکسان با معانی نامرتبط بهره گرفته می‌شود. برخی مواقع نیز تکرار کلمات، موجب طنز می‌شود. «جناس به‌طور کلی نوعی بازی با کلمات بر اساس شباهت واجی است که حتی در همان شکل جدی و هنری‌اش مایهٔ نشاط است و یکی از شگردهای سبکی مؤثر برای آفرینش طنز در سطح آوایی زبان است» *(فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۸۲)*.

نمونه‌ها:

۱. در بیت:

گفتـا: بـا تـرک، در همـه سـود و زیـان از نقـــدِ روا گـــوی، نـــه از نقـــدِ روان!

(دهخدا، ۱۳۶۲: ۱۷۷)

«نقد روا» و «نقد روان»، با دو مفهوم متفاوت، هم‌آوایی دارند.

۲. در بیت:

در ایـــن خانـــه‌ام بـــود ســـاز و ســـرور ز دیگـــر ســـرا چـــون کـــنم ســـازِ گـــور؟

(همان: ۸٤)

واژه «ساز» دو بار و در دو معنای متفاوت بیان شده است. ساز اول به معنای «اسباب طرب» و ساز دوم به معنای «آهنگ عزیمت» است.

۳. آوردن کلمه‌های عامیانه و اصوات، یکی دیگر از بازی‌های آوایی در اشعار دهخداست، که باعث طنز خاص وی شده است:

چخ چخ سگه، نازی پیشـی، پـیش پـیش لای لای جونم، گلم باشـی، کـیش کـیش

(همان: ٤)

خِ خِ، خِ خِ ... جونم چت شده؟ هاق هاق وای خاله! چشماش چرا افتاد بـه طـاق؟

(همان: ٥)

الف-۲-۲) ناسازگاری واژگانی

بازی با واژه‌ها و کلمات، با هم آمدن دو یا چند واژه نامتناسب و امثال آن، ناسازگاری واژگانی نامیده می‌شوند. «ناسازگاری‌های طنزآفرین در سطح واژگانی به شکل کاربرد هم‌نشینی ناسازها، دست‌کاری در نام افراد و عنوان‌ها، بازی دو معنایی واژه‌ها، صورت می‌گیرد» *(فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۸۳)*.

الف-۲-۲-۱) واژگان دو پهلو

یکی دیگر از شگردهای بسیار مهم در گفتمان طنز، وجود واژگانی است که با دو معنای متفاوت به‌کار گرفته شوند و با ایهامی که در خود دارند ایجاد دو معنای ناهماهنگ می‌کنند و از این بابت، باعث بوجود آمدن سخن طنز می‌شوند. «کاربرد واژه‌های ایهام‌دار دو معنایی، خود یک نوع شوخی زبانی است که موجب اجتماع دو معنای ناهماهنگ می‌شود و از این جهت مایهٔ انبساط خاطر است» *(فتوحی،۱۳۹۰: ۳۸۵)*. ایهام از جمله صنایع زیبای ادبی است که معمولاً مورد استفاده طنزپردازان قرار می‌گیرد. «ایهام نیز یکی از صنایع مهمی است که طنزنویس ماهر و خُبره، هیچ گاه از آن غافل نمی‌ماند» *(رادفر، ۱۳۸۸: ۱۱۳)*.

نمونه‌ها:

۱. در بیت زیر واژهٔ «صور» دو معنا دارد: نخست صوری که فرشتهٔ موسوم به اسرافیل به هنگام رستاخیز در آن دمد و دیگر به روزنامهٔ صوراسرافیل اشاره دارد.

اسـرار نهـان را همـه در صـور دمیـدی رو دربایسی یعنی چه؟ پوست‌کنده آکبلای

(دهخدا، ۱۳۶۲: ۲)

۲. در این بیت ایهام دو معنایی در واژهٔ «خرخری» به معنای «خریدن خر» و دیگر به معنی «گولی و احمقی»، طنز زیبایی را بوجود آورده است.

فـرط کـالا ز فـرط مشـتری اسـت کثـرت خـر نشـان خرخـری اسـت

(همان: ۵۸)

الف-۲-۳) ناسازگاری گفتمانی

عناصر متنوع یک گفتمان با بهره‌گیری از نیروهای فرهنگی و اجتماعی، با ایجاد ناهماهنگی، نوعی درهم‌آمیختگی ایجاد می‌کند، که از نیرومندترین شگردهای ایجاد گفتمان طنز است. لایه‌های: درآمیختن دو زبان مختلف، درآمیختن گونه‌های اجتماعی، درآمیختن گونه‌های تاریخی و نقیضه در زمرهٔ این ناسازگاری به‌شمار می‌روند؛ که در اشعار دهخدا فقط لایه درآمیختن دو زبان مختلف مشاهده گردید.

الف-۲-۳-۱) درآمیختن دو زبان مختلف

برخی اوقات طنزنویس از دو زبان مختلف بهره می‌گیرد و با ایجاد ناهماهنگی، گفتمان طنزی را بوجود می‌آورد. مثال: درآمیختن زبان فارسی با عربی و یا ترکی و امثال آن. این امر در ایجاد یک جمله می‌تواند به وقوع بپیوندد؛ و یا می‌تواند در سطح یک واژه به وقوع بپیوندد، مثال زیر که آن هم از درآمیختن زبان فارسی با ترکی بوجود آمده است: شلوغ اِلَمَه: شلوغ (فارسی) + المه (ترکی)، به‌معنای سروصدا نکن.

نمونه:

۱. کاربرد این لایه مانند بیت زیر است که مصراع دوم به معنای «ساخت کارخانه ابوهُرَیره و برادران» است، که البته جنبهٔ طنز آن، با پیوستگی با دیگر ابیات شعر بیشتر احساس می‌شود.

ایـــن روایـــات راســـت مُهـــر و نشـــان: «مَعمَـــــل بـــــوهُرَیره و الاِخـــــوان»
(دهخدا، ۱۳٦۲: ٦٥)

الف-۲-۴) ناسازگاری موقعیتی

در این نوع گفتمان، معنای ظاهری کلام با موقعیت، هم‌خوانی ندارد؛ اگر در نهایت ادب به «شخص بیسوادی» گفته شود، «شما آدم دانشمندی» هستی، این سخن با موقعیت کاربردی آن سازگار نیست *(فتوحی،۱۳۹۰: ۳۹۱)*.

مراعات ادب در این زمره تقسیم‌بندی می‌شود.

الف-۲-۴-۱) مراعات ادب

رعایت وجهه و مراعات ادب، از مهمترین عوامل مؤثر در گفتمان است. به عبارت دیگر رعایت شأن اجتماعی خود و یا دیگران است. «طنزپرداز، هنگام پرداختن به طنز باید وقار و متانت خود را حفظ کند؛ مسخره بازی درنیاورد؛ احساساتی نشود و با عصبانیت کار نکند. کاملاً خون سرد و آرام باشد» *(رادفر، ۱۳۸۸ : ۱۰۸)*. این مهم در اکثر قریب به اتفاق ابیات طنز دهخدا رعایت شده است.

نمونه:

۱. در بیت:

چون به بسـتر زَجَـه، عـروس بـه تخـت پَـت و پَهـن و شُـل و شُـلاته و لَخـت
(دهخدا، ۱۳٦۲: ٦٨)

همانگونه که مشاهده می‌شود، شاعر، تمام ویژگی‌های نامطلوب را در نهایت ادب بیان کرده است.

نتایج

اشعار طنز دهخدا، در زمینه‌های مختلف اجتماعی، سیاسی، اخلاقی، انتقادی و یا تلفیقی از برخی از آن‌ها سروده شده که توضیح و تفسیر آن‌ها نیازمند تحقیق ویژه‌ای است.

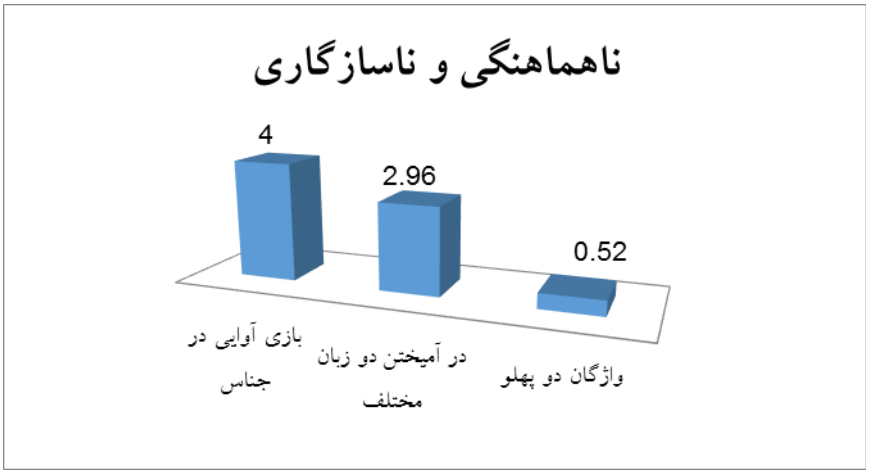
عمده اشعار طنز دهخدا، همچون دیگر شعرای دورهٔ مشروطه، اشعاری اجتماعی با

خمیرمایهٔ سیاسی است. با مطالعهٔ دیوان اشعار و جداسازی ۲۰ شعر بلند و کوتاه، مجموعاً ۵۷۴ بیت از میان اشعار وی دارای زمینهٔ طنز بودند که فراوانی وجمع‌بندی شاخص‌های ماهیت طنز، بر اساس الگوی معرفی شده در ۱۲ شاخص، مطابق جدول ۱، بدست آمد. ذکر این مطلب ضروری است که در برخی ابیات چند شاخص همراه با هم مشاهده گردید، بنابراین لزوماً مجموع مقادیر شاخص‌ها در جدول زیر برابر تعداد ابیات نیست بلکه افزون‌تر از تعداد ابیات است.

جدول ۱: فراوانی شاخص‌های ماهیت طنز در اشعار طنز دهخدا

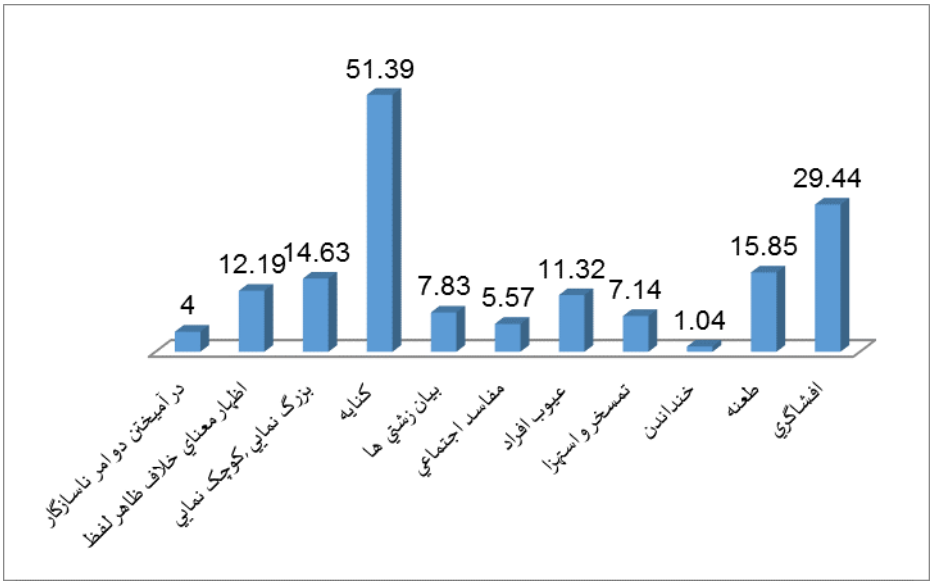
ابیات	جمع (۵۷۴ بیت)	تعداد ابیات
شکل بیان	– اظهار معنای خلاف ظاهر لفظ	۷۰
	– بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی	۸۴
	– کنایه	۲۹۵
	در آمیختن دو امر ناسازگار	۲۳
درون‌مایه	– بیان زشتی‌ها	۴۵
	– مفاسد اجتماعی	۳۲
	– عیوب افراد	۶۵
نقش سخن	– تمسخر و استهزا	۴۱
	– خنداندن	۶
	– طعنه	۹۱
	– افشاگری	۱۶۹
جمع شاخص‌ها		۹۲۱

درصد شاخص‌های ناهماهنگی و ناسازگاری در اشعار طنز دهخدا را نمودار۲، بدست می‌دهد. این درصدها به صورت مجرد هستند. از دیگر موارد قابل ذکر در اشعار طنز دهخدا، «مراعات ادب» است که در عمدهٔ ابیات رعایت شده و عدم رعایت آن، یعنی استفاده از واژه‌های توهین‌آمیز، بسیار ناچیز است.



نمودار۲: درصد شاخص‌های ناهماهنگی و ناسازگاری در اشعار طنز دهخدا

نمودار ۳، درصد شاخص‌های ماهیت طنز را در اشعار طنز دهخدا نشان می‌دهد. بیشترین فراوانی، استفاده از «کنایه» است. «افشاگری» یا آگاهی دادن در مرحلهٔ بعدی قرار دارد. در نمودار زیر نیز درصدها به صورت مجرد آورده شده‌اند.



نمودار۳ : درصد شاخص‌های ماهیت طنز در اشعار طنز دهخدا

(درصدها با توجه به همپوشانی به صورت مجرد در ۵۷۴ بیت)

نتیجه

بررسی و تحلیل اشعار طنز دهخدا نشان می‌دهد، از مجموع اشعار دهخدا، ۲۰ شعر آن دارای محتوای طنز بود که شامل ۵۷۴ بیت بود. از لایه‌های طنز مورد جستجو، در مجموع مطابق آنچه که در نمودار ۱، معرفی شد، ۹۱۸ مورد مشاهده گردید، که در برخی ابیات شاخص‌ها همپوشانی داشتند. مهمترین نتایج بدست آمده عبارتند از:

۱. بیشترین ویژگی در اشعار طنز دهخدا در درجهٔ اول در «شکل بیان»، «نقش سخن» در مرحلهٔ دوم و «درون‌مایه» در مرحلهٔ سوم است.

۲. در زیرشاخه‌های «شکل بیان»، از صنعت «کنایه» به میزان ۵۱/۳۹٪ بیشترین استفاده را کرده است. نتیجه می‌گیریم که لفافه‌گویی، مهمترین ویژگی شعر طنز دهخدا است.

۳. یکی دیگر از ویژگی‌های اشعار طنز وی در لایهٔ «نقش سخن»، شاخص «افشاگری» است با میزان ۲۹/۴۴٪، این بدان معناست که دهخدا از ویژگی دیگر طنز که «افشاگری» است، به خوبی در اشعار خود بهره برده است. از دیگر عناصر قابل ذکر در اشعار طنز دهخدا، می‌توان از «طعنه» با ۱۵/۸۵٪، «بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی» با ۱۴/۶۳٪، «اظهار معنای خلاف ظاهر لفظ» با ۱۲/۱۹٪ و «عیوب‌افراد» با ۱۱/۳۲٪ نام برد. دیگر عناصر و شاخص‌ها از اهمیت کمتری برخوردارند.

۴. در اکثر قریب به اتفاق ابیات طنز دهخدا، «مراعات ادب» صورت گرفته است و عدم آن، در ۵۷۴ بیت، بسیار ناچیز است و یک ویژگی کم‌نظیر در شعر طنز است.

۵. عناصر سازندهٔ «تمسخر و استهزا» میزان بسیار پایینی است و قابل اغماض. پایین بودن میزان شاخص «خنداندن» در اشعار وی نیز نشانگر آن است که وی برای انبساط‌خاطر، اشعار خود را نسروده و هدف غایی دیگری را، که همانا آگاهی بخشیدن به جامعه است، دنبال می‌کرده است.

۶. بهره‌گیری دهخدا از زبان‌های دیگر به غیر از فارسی در شعر طنز او مشهود است؛ چنانچه مشاهده شد در شاخص «درآمیختن دو زبان مختلف» که از عناصر ناهماهنگی و ناسازگاری طنز است، نیز استفاده کرده است.

به نظر می‌رسد، چیرگی بی‌بدیل دهخدا در واژه‌شناسی در تمامی اشعار او سبک خاصی را مشخص می‌کند، که این مهم در شعر طنز او نیز به نهایت زیبایی خودنمایی می‌کند.

شاخص بازی آوایی نیز نشأت گرفته از همین ویژگی اوست.

«کنایه» و «افشاگری»، مهمترین شاخصهٔ شعر طنز دهخدا هستند؛ همان ویژگی‌هایی که روند زندگی و فعالیت‌های ادبی و اجتماعی وی را تحت تأثیر قرار داده‌اند. استفاده از ضرب‌المثل‌های فراوان در اشعار طنز او مشهود است، گرچه از شاخص‌های اصلی سازندهٔ طنز به‌حساب نمی‌آید؛ اما وجه‌تمایز قابل توجهی را به نمایش می‌گذارد. در نهایت به نظر می‌رسد دهخدا، یکی از شاخص‌ترین شعرای دورهٔ مشروطه به حساب می‌آید که سبک مخصوص به خود را دارد و الگویی برای دیگر شعرای طنزپرداز بعد از خود می‌شود؛ ولی آن‌ها هرگز به شیوه و اعتبار شعر طنز او دست نیافته‌اند. چنانچه خود او می‌گوید:

یعنی که به جان و جسم میرم با منصب و نام و با نشانم

(دهخدا، ۱۳٦۲: ۱٦۸)

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اصلانی، محمدرضا. (۱۳۷۸). **فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز**، تهران: کاروان.

۲. بهار، محمدتقی. (۱۳۸۶). **سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی**، ج ۱، تهران: زوار.

۳. پلارد، آرتور. (۱۳۷۸). **طنز**، ترجمهٔ سعید سعیدپور، تهران: مرکز.

۴. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۷). **دیوان**، به تصحیح حسین الهی قمشه‌ای، تهران: سروش.

۵. حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۷۷). **تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلامی تا روزگار عبید زاکانی**، تهران: بهبهانی.

۶. خیام نیشابوری، عمر. (۱۳۸۵). **رباعیات**، با مقدمهٔ محمدعلی فروغی، تهران: پرتو.

۷. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۶۲). **دیوان**، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: تیراژه.

۸. رحیمیان، هرمز. (۱۳۸۴). **ادبیات معاصر نثر، ادوار نثر فارسی از مشروطیت تا انقلاب اسلامی**، تهران: سمت.

۹. رزاقی‌شانی، علی. (۱۳۸۷). **مشاهیر ایرانی– علی اکبر دهخدا**، تهران: تیرگان.

۱۰. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). **با کاروان حله**، تهران: علمی.

۱۱. سلیمانی، بلقیس. (۱۳۷۹). **زندگی و شعر علی اکبر دهخدا** (همنوا با مرغ سحر)، تهران: ثالث.

۱۲. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). **صور خیال در شعر فارسی**، چ۱۱، تهران: آگاه.

۱۳. _____ . (۱۳۹۰). **با چراغ و آینه** (در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران)، تهران: سخن.

۱۴. شمیسا، سیروس.(۱۳۷۳). **کلیات سبک‌شناسی**، تهران: فردوسی.

۱۵. صبور، داریوش. (۱۳۷۸). **بر کران بیکران**، تهران: سخن.

۱۶. صدر، رویا. (۱۳۸۱). **بیست سال با طنز**، تهران: هرمس.

۱۷. فتوحی‌رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۰). **سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، تهران: سخن.

ب) مقاله‌ها

۱۸. اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۴). **"نگاهی به چند اصطلاح و موضوع رایج در هنر طنز، طنزنامه"**، در رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، نیمه دوم بهار، ش ۷۳، صص ۷۸–۸۳.

۱۹. ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۴). **"یاد یاران (علی‌اکبر دهخدا) "**، در رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، نیمه دوم زمستان، دورهٔ نوزدهم، ش ۷۶، صص۱۰– ۱۵.

۲۰. رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۸۸). **"زبان، صور و اسباب ایجاد طنز"**، در تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، پاییز، ش ۱، صص ۱۰۷–۱۲۰.

۲۱. _____ . (۱۳۷۲). **"هنر طنز و قلمرو آن"**، در قند پارسی، ش ۶، صص ۷۰-۷۶.

۲۲. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). **"طنز حافظ"**، در روزنامهٔ اطلاعات، ش۲۲۴۴۱، چهارشنبه ۲۲ اسفند.

۲۳. عزتی‌پرور، احمد. (۱۳۷۹). **"طرحی از تاریخ طنز ایران"**، در رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، زمستان، ش۵۶، صص ۲۳-۳۱.

۲۴. غفاری‌جاهد، مریم. (۱۳۸۷). **"جلوه‌های طنزپردازی در ادبیات مشروطه"**، در کتاب ماه ادبیات، مرداد، ش۱۶، صص ۴۷-۵۴.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۲۷) بهار ۱۳۹۶، صص ۱۲۱ – ۱۰۵

بررسی و تحلیل مضامین اجتماعی در رمان "درخت انجیر معابد"

صفورا مصلحی،[۱] سید احمد حسینی کازرونی،[۲] شمس‌الحاجیه اردلانی[۳]

چکیده

بی شک ادبیات مانند آیینه‌ای است که با نگریستن در آن می‌توان به حقایق اجتماعی بسیاری پی‌برد. آثار ادبی هر دوره، اوضاع و احوال اجتماعی و جنبه‌های مختلف فرهنگ جاری در جامعه را بازتاب می‌دهد، به همین سبب است که ادبیات یکی از بهترین و قابل اطمینان‌ترین اسناد شناخت وضعیت اجتماعی، سیاسی و اقتصادی جامعه محسوب می‌شود. جامعه‌شناسی ادبیات یکی از شاخه‌های علوم ادبی است که به بررسی محتوای اثر ادبی و رابطهٔ آن با جامعه می‌پردازد. مقالهٔ حاضر به بررسی و تحلیل مضامین اجتماعی در رمان «درخت انجیر معابد» می‌پردازد و پس از بیان مقدمه و خلاصهٔ رمان درخت انجیر معابد، به بررسی و تحلیل مضامین اجتماعی غالب در این اثر پرداخته و می‌کوشد مسائلِ اجتماعی نظیر: «خرافات و باورهای باطل»، «سیمایِ زن و وضعیت او»، «معضلات و ناهَنجاری‌های اجتماعی» و «جلوه‌های سیاسیِ» بازتاب داده شدهِ در رمان مذکور را نقد و بررسی کند.

کلیدواژه‌ها: مضامین، اجتماعی، رمان، درختِ انجیرِ معابد.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران.
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران. (نویسنده مسئول)
۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران.
تاریخ وصول: ۹۵/۰۸/۲۵ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۱/۳۰

مقدمه

از دیرباز جامعه و ادبیات با یکدیگر رابطه‌ای تنگاتنگ و غیرِقابل تفکیک داشته‌اند. با پیوند یافتن دو موضوع جامعه و ادبیات، علم جامعه‌شناسیِ ادبیات (Sociology of Literature) پدید می‌آید. جامعه‌شناسیِ ادبیات «مطالعات خود را بر محتوای آثار و جوهر اجتماعی آن، در روابط متقابل جامعه و ادبیات متمرکز می‌کند.» *(رحمدل و فرهنگی، ۳۹:۱۳۸۷)* و شیوه‌ای است که «درباره ساختار اثر و ارتباط آن ساختار با جامعه بحث و بررسی می‌کند.» *(عسکری، ۶۸:۱۳۸۶)*.

رمان به عنوان یکی از مهم‌ترین انواع ادبی، همواره آبستن حقایقی بسیار از جامعه و تغییر و تحولات صورت گرفته در آن بوده است. نویسندگان از زمان نگارش نخستین رمان‌های ایرانی نظیرِ سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک تاکنون، پیوسته کوشیده‌اند به بازنمایی و ریشه‌یابی معضلات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی بپردازند.

درحوزهٔ جامعه‌شناسیِ ادبیات، مبانی و جنبه‌های گوناگون آن، آثار متعددی به رشتهٔ تحریر کشیده شده‌است که از آن جمله می‌توان به جامعه‌شناسی ادبیات فارسی اثر علی‌اکبر ترابی، جامعه‌شناسی ادبیات از غلامرضا سلیم، جامعه‌شناسی ادبیات از محمدجعفر پوینده، با همین نام از هدایت‌الله ستوده، از لوسین گلدمن (Goldman Loucien) و از روبر اسکارپیت (Robert Escarpit) و ... نام برد.

احمد محمود یکی از نویسندگانی است که رمان‌های اجتماعی برجسته‌ای از وی منتشر شده است. درختِ انجیر معابد آخرین رمانی است که این نویسنده آن را در واپسین سال‌های عمر به رشته تحریر کشیده است. داستان این رمان از دل حقیقت و ساختار اجتماعی جهیده و احمد محمود در آن به متن زندگی پرداخته و رنج‌های اجتماعی را ترسیم کرده است.

از آنجا که بررسی جامعه‌شناسانهٔ یک اثر ادبی، به شناختی دقیق‌تر و روشن‌تر از اوضاع و احوال اجتماعی و جنبه‌های مختلف فرهنگ جاری در آن منجر می‌شود و با توجه به این‌که با واکاوی یک اثر ادبی از این منظر، می‌توان به پیوند میان متن ادبی و گرایش‌های فکری و طبقاتی که در جامعه رواج دارد، دست یافت، محقق در این پژوهش با رویکردی جامعه‌شناسانه به بررسی درون مایه‌ها و محتواهای برجستهٔ جاری در جامعه رمان درخت

انجیر معابد می‌پردازد تا مشخص کند که کدام یک از مضامین اجتماعی در این اثر بیشترین انعکاس را داشته و هم‌چنین روشن کند که نویسنده تا چه میزان در انعکاس مسائل جامعه در رمان مذکور توفیق یافته‌است.

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ جامعه‌شناسی ادبی رمان، پژوهش‌هایی صورت پذیرفته است که از آن جمله می‌توان به مقالهٔ «جامعه‌شناسی رمان فارسی»، از محمد غلام، ۱۳۸۳، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی اشاره کرد. کتاب «نقد جامعه‌شناختی رمان معاصر فارسی» از عسگر عسگری حسنکلو که در سال ۱۳۸۷ به چاپ رسید، در اصل رساله‌ای دانشگاهی در مقطع دکترای زبان و ادبیات فارسی است که در آن نویسنده به تحلیل جامعه‌شناختی ده رمان برگزیدهٔ معاصر پرداخته است.

در زمینهٔ تحقیق‌های صورت‌گرفته دربارهٔ رمان درخت انجیر معابد می‌توان به مقاله‌های «تحلیل رویا در رمان درخت انجیر معابد»، از مرتضی قاسمی، ۱۳۹۱، فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نقد ادبی و «بررسی تطبیقی جلوه‌های ادبیات شگرف در دو رمان درخت انجیر معابد و کوابیس بیروت» از زینب نوروزی، ۱۳۹۲، نشریهٔ ادبیات تطبیقی اشاره کرد. با توجه به این‌که تاکنون رمان درخت انجیر معابد از نقطه نظر مضامین اجتماعیِ مندرج در آن مورد تحقیق و بررسی قرار نگرفته، این پژوهش به بررسی و تحلیل مضامین اجتماعی رمان مذکور اختصاص یافته است.

الف) جامعه‌شناسی ادبیات چیست؟

جامعه‌شناسی، دانشی است که به بررسی اجتماع می‌پردازد و علمی است که «زندگانی اجتماعی را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ بنابراین موضوع جامعه‌شناسی، زندگانی اجتماعی است؛ به بیان دیگر می‌توان گفت جامعه‌شناسی، بیان و توجیه زندگانی اجتماعی است» *(سلیم، ۱۳۷۷: ۱۱)*.

جامعه و ادبیات از دیرباز تاکنون ارتباطی تنگاتنگ و ناگسستنی با یکدیگر داشته‌اند و ادبیات در حقیقت «انعکاس مستقیم جهات متفاوت ساخت اجتماعی، روابط خانوادگی و

نبرد طبقاتی ... است» *(دستغیب، ۱۳۸۵ : ۳۶)* و یا به بیانی دیگر «بازتاب آداب و رفتار و خُلقیات عصر نویسنده است» *(عسگری، ۱۳۸٦: ۵۷)*.

افلاطون نخستین کسی است که در کتاب «جمهوری» خود، از مفهوم ارتباط مابین جامعه و ادبیات، سخن به میان می‌آورد و هنگامی که «تأثیر مثبت شاعر در زندگی اجتماعی را مردود می‌شمارد به نوعی آغازگر بحث رابطه جامعه و ادبیات است» *(همان: ٥٦)*. «جامعه‌شناسی در ادبیات» و یا «جامعه‌شناسی ادبی» دانشی میان‌رشته‌ای است که از ارتباط بین جامعه و ادبیات سخن می‌گوید و در حقیقت «یکی از روش‌های علوم ادبیات است، یعنی روشی انتقادی که به متن (از واج‌شناسی تا معناشناسی) و به معنای آن توجه دارد» *(پوینده، ۱۳۷۷: ۸۱)*.

محققانی نظیر مادام دواستال (Madam Dovastal) و ایپولیت تن (Hippolyte Taine) را نخستین پیشروان بحث‌های مربوط به جامعه‌شناسی ادبی به شمار می‌آورند که البته «باید یادآوری کنیم که این حکم دربارهٔ جامعه‌شناسی ادبیات قرن نوزدهم بیشتر مصداق دارد» *(عسکری، ۱۳۸٦: ۵۷)*.

در قرن بیستم نظریه‌پردازانی نظیر جورج لوکاچ (George Lvkach) و پس از او لوسین گلدمن آراء و نظریات تازه‌ای را ارائه دادند و طرح تازه‌ای برای جامعه‌شناسی ادبیات و خصوصاً رمان ریختند؛ نظریاتی که به این علم صورتی مشخص بخشید و آن را به یک رشتهٔ مستقل دانشگاهی تبدیل کرد. در این رویکرد «توجه عمده به بررسی محتوای اثر ادبی و رابطهٔ آن با جامعه‌ای است که در آن خلق شده است. این رویکرد در مراحل پیشرفتهٔ خود سعی در تطبیق جهان‌بینی یا جهان‌نگری موجود در یک جامعه و در عصری معیّن با فرم و محتوای آثار ادبی و هنری خلق‌شده در آن جامعه و دوران دارد. لوسین گلدمن با تأثیرپذیری از آرای جورج لوکاچ و تکمیل نظریات او توانست جامعه‌شناسی در ادبیات یا جامعه‌شناسی ادبی را به صورت یک رشتهٔ مستقل دانشگاهی با بحث‌ها و مسائل کلیدی در زمینهٔ فرهنگ، اجتماع و ادبیات درآورد» *(همان: ٦١)*.

رمان اجتماعی یکی از گونه‌های مطرح رمان است که به روشن‌ترین صورت ممکن، جامعه را در خود تصویر و منعکس ساخته است. «این نوع رمان همان‌گونه که از نامش هویدا است، موضوعش جامعه و مسائل مربوط به آن است» *(برادبری، ۱۳٦۹: ۲٤)*.

میلان کوندرا (Milan Kundera)، رمان نویس برجستهٔ معاصر معتقد است که این نوع رمان «نه‌تنها اعترافات نویسنده بلکه کاوش‌ها و کند و کاوهایی است در پیرامون چند و چون وضعیت زندگی بشری» *(کوندرا، ۱۳٦۷:۷۵)*.

احمد محمود از نویسندگان صاحب سبک و مطرح ایران است که آثار ارزنده‌ای را به ادبیات این مرز و بوم عرضه کرده است. آخرین رمان این نویسنده «درخت انجیر معابد» نام دارد که در سال ۱۳۷۸ به رشتهٔ تحریر کشیده شد. این رمان «نسبت به سایر رمان‌های او کاری است متفاوت؛ متفاوت از این جهت که او این بار از حوزهٔ دبستان ادبی رئالیسم فاصله گرفته و اثری را دست‌مایه قرار داده است که دارای دو لایهٔ واقعی و فراواقعی است» *(زنوزی جلالی، ۱۳۸٦:۳۷۵)*.

پژوهشگر ادبی با کندوکاو این لایه‌های واقعی و فراواقعی است که می‌تواند به شناختی بهتر، گسترده و عمیق‌تر نسبت به جامعه دست یابد؛ چرا که در بسیاری از مواقع رمان بازتاب‌دهندهٔ فرهنگ، آداب و رسوم، شرایط و به طور کلّی اوضاع و احوال اجتماعی جامعه بوده و «از نظر شکل و محتوا نسبت به بقیهٔ هنرها، شاید به‌جز سینما، به‌طور مستقیم‌تری از پدیده‌های اجتماعی مایه می‌گیرد و با وجود آن‌که رمان‌ها غالباً وابسته به لحظات تاریخ جامعه هستند، هنگام مطالعهٔ آن‌ها باید توجه داشته باشیم که با نوعی هنر سر و کار داریم. رمان در عین این‌که از منطق جهان‌شناسی لاینفک و ذاتی برخوردار است، منطق آن همیشه موافق با منطق جامعه است» *(زرافا، ۱۳۸٦:۹)*.

ب) خلاصهٔ رمان

فرامرز در خانواده‌ای متمول در یکی از شهرهای جنوب بزرگ شده و پدرش اسفندیارخان آذرپاد از افراد برجستهٔ شهر است. در منزل مسکونی آن‌ها درختی به‌نام «انجیر معابد» وجود دارد که به اعتقاد مردم، صاحب معجزات و کراماتی است. قسمت اعظم رمان به این درخت و توصیف ویژگی‌ها و نقش آن منحصر می‌شود. مردم بر این باورند که این درخت با نیروی ماورایی خویش قادر است حلّال مشکلات آن‌ها باشد و گره از کارهای فروبسته بگشاید. رشد شگفت‌انگیز درخت، موجب می‌گردد که مردم نسبت به قداست و کرامات آن کوچک‌ترین شبهه‌ای به دل راه ندهند. پس از مرگ نابهنگام

اسفندیارخان، همسرش، افسانه، با مهندس مهران ازدواج می‌کند. او بعد از ازدواج نسبت به فرزندانش فرامرز، کیوان و فرزانه بی‌توجه می‌شود. کیوان با گرفتن سهم‌الارث خویش برای ادامهٔ تحصیل به خارج از کشور رفته و دیگر باز نمی‌گردد. افسانه که توسط مهندس مهران به اعتیاد دچار شده، پس از مدتی بر اثر مرگ مغزی از دنیا می‌رود. فرزانه نیز بعد از این‌که متوجه می‌گردد به بیماری «پیسی» مبتلا شده، دست به خودکشی می‌زند. بعد از مرگ افسانه، مهران با توسل به دوز و کلک، اموال خاندان آذرپاد را تصاحب می‌کند. در این میان، فرامرز که همواره در فکر انتقام گرفتن از مهران است، به‌دلیل فقر و اعتیاد، قادر به اجرای نقشه‌هایش نیست. وی در نهایت به بهانهٔ ادامه تحصیل از شهر می‌رود. پس از گذشت چند سال، خبر مرگ فرامرز به عمه تاج‌الملوک می‌رسد. در این میان مهندس مهران سعی می‌کند با ساخت شهرک‌های جدید و آوردن صنعت و تکنولوژی به شهر، اذهان خرافه‌زدهٔ مردم را روشن ساخته و آن را از غبار باورهای یاوه بزداید. مردم که این قبیل افکار و اندیشه‌ها در روح و روان‌شان ریشه دوانیده، به مقابله با مهران برمی‌خیزند. روزی در شهر این خبر می‌پیچد که مرشدی سبزچشم به شهر آمده که از غیب و آینده سخن می‌گوید. این شخص مریدان بسیاری پیدا می‌کند. مرشد با اقدامات خاصی که انجام می‌دهد مردم را علیه مهران می‌شوراند. هوادارانش با ترغیب او شهرک را به خاک و خون کشیده و مهران را به قتل می‌رسانند. در پایان رمان، مأمور انتظامی، فرامرز آذرپاد را به‌عنوان مجرمی که دست به اقدامات زیادی از جمله کلاهبرداری، قتل و کلاشی، زده و اینک در هیأت مرشد سبزچشم است، شناسایی و دستگیر می‌کند.

پ) بررسی و تحلیل مضامین اجتماعی رمان

پ-۱) خرافات و باورهای باطل

از آن‌جا که رمان «درخت انجیر معابد» جزو آثار «واقع‌گرای نمادین» به شمار می‌آید *(میرصادقی، ۱۳۸۲:۱۶۶)*، با مطالعهٔ آن می‌توان به درک و شناخت بهتری از جامعه دست یافت. بی‌شک عقاید و باورهای خرافی بارزترین مسئله‌ای است که احمد محمود در رمان حجیم و دو جلدی «درخت انجیر معابد» به آن پرداخته است. «برهان قاطع» خرافه را عبارت از «سخنان پریشان و نامربوط» می‌داند. علامه دهخدا نیز در لغت‌نامه، آن را

«موهومات»، «انیاب اغوال» و «حدیث دروغ» تعریف کرده است. خواننده از ابتدای مطالعهٔ این رمان سترگ تا انتهای آن (۱۰۳۸ صفحه) با افسانه‌پردازی‌ها، باورها و عقاید خرافی شگفت‌آوری مواجه می‌گردد که می‌تواند نمادی از افکار باطل و خرافه‌آلودی باشد که قسمت گسترده‌ای از مردم دنیا به نحوی با آن دست به گریبان هستند. از نظر بلقیس سلیمانی، «نقش باورهای اعتقادی مردم در تحولات اجتماعی» به بهترین نحو ممکن در این اثر نمایانده شده است *(آقایی، ۱۳۸۳:٤٠٨)*.

در رمان «درخت انجیر معابد» سخن از باورها و اعتقادات مجعولی است که طی سال‌ها در پیرامون یک درخت ساخته و پرداخته شده و از نسلی به نسل دیگر منتقل گردیده است. ریشهٔ تمامی این خرافات به زمانی باز می‌گردد که مردی ناشناس، نهالی از بنگال به شهر آورده و میان باغچه‌ای که متعلق به اسفندیارخان آذرپاد است، می‌کارد. این درخت با سرعتی عجیب ریشه می‌دواند. شاخه و ساقه می‌گستراند و رشد می‌کند و همین امر سبب شده تا بازار شایعات و گزافه‌گویی‌ها پیرامون آن داغ گردد. پیر و جوان به قدرت معجزه‌آفرین درخت ایمان آورده تا آن‌جا که حتی تاج‌الملوک که زنی جهاندیده و از خاندانی روشن‌فکر است نیز، سرسختانه از این عقاید پیروی می‌کند و هر سه‌شنبه به زیارت درخت می‌رود:

«تاج‌الملوک قصد کرده بود سال‌های آخر عمر را مثل همهٔ سه‌شنبه‌های سال گذشته – روز بی‌بی‌سه‌شنبه – برود زیر درخت انجیر معابد به نیت مرحوم خان‌داداشش، شمع روشن کند» *(محمود، ج ۱. ۱۳۹۲: ۲۱)*.

تاج‌الملوک هنگامی که فرامرز، قداست درخت را انکار می‌کند، با او مشاجره کرده و چنین می‌گوید:

«ولی من از این درخت معجزه دیدم» *(همان: ٦٥)*.

در درگاه درخت شمع روشن کرده، نذر و نیاز می‌کند و از آن شجرهٔ مقدس‌نما می‌خواهد که حاجاتش را برآورده سازد:

«حاجتم را روا کن ای ساقهٔ شرقی، صاحب کرامات! دلم می‌خواهد فرامرز نامی شود... دو گوسفند نذر گرسنگان و یک حلقه طلای سه‌مثقالی نذر خودت، روا کن، روا کن...» *(همان: ۳۳۷)*.

درخت انجیر معابد نماد ایمان، اعتقاد و باورهای پوچ و پوسیدهٔ مردمان ساده‌لوحی است که در چاه جهل و نادانی سقوط کرده‌اند، شجره‌ای معمولی و دروغین را قبله‌گاه حاجات و آرزوهای خود ساخته و ذره‌ای شک و تردید در کذب بودن تقدس و کرامات درخت، به اذهان کور خویش راه نمی‌دهند.

اسفندیارخان خطاب به مهندس مهران راجع به ریشه دوانیدن این قِسم خرافات در ذهن و جان مردم چنین می‌گوید:

«حالا دیگه یک درخت نیست، جناب مهران، شما حقوق خواندین، با علم‌الاجتماع آشنا هستین! گمان نمی‌کنم درک این مطلب براتان مشکل باشه که این درخت، حالا تبدیل شده به سمبل باورهای چند نسل از مردم» *(محمود، ج۱. ۱۳۹۲: ٦٧)*.

این افکار چنان در روح و روان مردم نفوذ کرده که به منظور گشایش گره بستهٔ کار و مشکل خویش بر درخت دخیل می‌بندند: «تریشه‌های رنگ به رنگ پارچه بر ساقه‌ها و ستون‌های هوایی انجیر معابد می‌لرزند» *(همان: ۱۱)*.

در بارگاه درخت شمع روشن می‌کنند: «پا شو بریم تو، هم دلت صفا بده، هم شمع نذر کن و هم متوسل شو خودش کارا رو درست می‌کنه» *(همان: ۲۱۵)*، و مناسک و آداب و رسوم مخصوصی را در زیارتگاه درخت رعایت می‌کنند، اوراد و اذکاری را بر زبان می‌آورند و حاجات خویش را ملتمسانه از او می‌خواهند:

«زن جوانی ایستاده است پای ساقهٔ نازک مقابل در و زیر لب «پانچا، پامارا» می‌خواند، بعد به ساقهٔ سبز حنا می‌مالد ... و عاقبت تریشهٔ پارچه را به ساقه گره می‌زند» *(همان، ج۲: ۷۹۱)*.

مردم معتقدند که نابود کردن درخت منجر به نزول بلایای آسمانی خواهد شد و برکت و فرخندگی از سرزمین آنان رخت برخواهد بست. هنگامی که اسفندیار تصمیم به قطع درخت می‌گیرد تا عمارت کلاه‌فرنگی را در آن جایگاه بنا کند، همین مردم خرافه‌پرست و ساده‌لوح خطاب به او می‌گویند: «قحطی میاد ارباب، مرگ و میر سیاه» *(همان، ج۱: ۲۵)* و در این میان انگشت‌شمارند کسانی که آگاهی و منطق بر فکر و شعورشان سیطره داشته، در مرداب این‌گونه عقاید باطل فرو نرفته و در مقابل سیل بنیان‌کن این قبیل باورهای دروغین ایستادگی کرده و از خود مقاومت نشان می‌دهند. فرامرز آذرپاد یکی از این معدود افراد

است. او ایمان مردم به مبارک و فرخنده‌بودن درخت را به تمسخر گرفته و منزجرکننده می‌داند. پیوسته در انکار تقدس درخت و هم‌چنین کلاش و حقه‌بازبودن متولی آن (علمدار) می‌کوشد *(همان: ٦٥)*. فرامرز هرگز در برابر سخنان خرافه‌آلودی که دربارهٔ نیروی ماورایی درخت به گوشش رسیده، از در سازش و تسلیم وارد نشده و پیوسته در روشن‌کردن اذهان تاریک اطرافیان خود می‌کوشد. وی هنگامی که که در پیشبرد اهداف خود و انتقام گرفتن از مهندس مهران ناکام می‌ماند، تنها راه مبارزه را توسل جستن به آیین‌ها و اعتقادات مردم می‌بیند. تلاش می‌کند تا با یاری گرفتن از باورهای پوچ و موهوم مردم، نقشه‌هایش را پیش برده و اجرا کند. بنابراین با تغییردادن ظاهر خود، به هیأت مرشد سبزچشم درمی‌آید و هم‌چون ناخدایی بر کشتی اعتقادات عوام‌الناس سوار گشته، اذهان عمومی را در جهت رسیدن به خواسته‌هایش با خود همراه ساخته و به سوی سواحل مقصود پیش می‌تازد.

در صفحات پایانی کتاب مشاهده می‌کنیم که مرشد سبزچشم (فرامرز) چگونه از تحریک احساسات و روح افسانه‌پرداز مردم به‌عنوان ابزاری برای شکست و به زانو در آوردن مهندس مهران استفاده می‌کند:

«سبزچشم بنا می‌کند به حرف زدن، سینه صاف می‌کند و می‌گوید: خودتان می‌بینید که با چه جسارتی سر برداشته‌اند تا ایمان ما را از ریشه قطع کنند... اگر خودتان نتوانید ایمان‌تان را حفظ کنید، انتظار نداشته باشید دستی غریبه بیاید و امور نابسامان‌تان را سامان دهد ...» *(همان، ج۲:۱۰۳٦)*.

در پایان با اشارهٔ او، مریدان متعصبش آشوبی بزرگ برپا می‌کنند، مهندس مهران را در آتش خشم خود می‌سوزانند و شهر را به خاک و خون می‌کشانند *(همان: ۱۰۳۷)*.

پ-۲) سیمای زن و وضعیت او در رمان

زنان در رمان درخت انجیر معابد، به‌صورت شخصیت‌هایی شکست‌خورده، محزون، تنها و بی‌پناه به تصویر کشیده می‌شوند. آن‌ها اغلب زنانی بی‌اراده‌اند که آمال و آرزوهای‌شان توسط یک جامعهٔ سنتی و مردمحور قربانی گردیده است. تاج‌الملوک که یکی از شخصیت‌های اصلی رمان محسوب می‌گردد، نمایندهٔ این زنان به شمار می‌آید. زندگی وی همواره با شکست و ناکامی همراه بوده است. در عنفوان جوانی، مرض پیسی

هم‌چون بختکی عذاب‌آور به جان وی می‌افتد و تمام امیدها و آرزوهایش را نقش بر آب می‌سازد. تاج‌الملوک که در آستانهٔ ازدواج قرار دارد، به دلیل هراس از قضاوت‌های اجتماع مردسالار پیرامونش، مصمّم می‌شود که هرگز تن به ازدواج نداده و تنها زندگی کند *(همان، ج۱: ۱۱۱)*.

با مرگ برادرش – اسفندیارخان– زندگی تاج‌الملوک، رنگ و بوی اسفناک‌تری به خود می‌گیرد و او که یک عمر در رفاه زیسته، با از دست دادن پشتیبانی برادر، مجبور می‌گردد مابقی عمر را در «دو اتاق تو در تو با سقف گچ‌بری، در طبقهٔ دوم یک عمارت کهنه‌ساز» سپری کند *(همان: ۹)*.

دردِ از عرش به فرش افتادن، بی‌کس و کار شدن و فرورفتن در باتلاق تنهایی بر روزهای از کارافتادگی و ایام پیری تاج‌الملوک آن‌چنان سنگینی می‌کند که سخت درمانده شده و قادر نیست این وضعیت را تحمل کند. او برای پر کردن خلأ روحی‌اش، به مصاحبت افرادی از قشر فرودست جامعه – هم‌چون زری و جواهر – تن داده و در حضور شهربانو – کلفت قدیمی خانواده – سفرهٔ درد و دل می‌گستراند. تاج‌الملوک آن‌چنان در دریای غم غوطه‌ور است که حتی تاب جدایی از شهربانوی خدمتکار را نیاورده و با جدایی از او، روح آسیب‌دیده‌اش این چنین متلاطم می‌گردد:

«شهربانو که می‌رود، باز تاج‌الموک خیلی تنها می‌شود. آمدن و رفتن شهربانو انگار ناخن نرمی بوده باشد که جای زخم تازه‌بهبودیافته‌ای را خارانده باشد و حالا این خارخار، که دل تاج‌الملوک را به احساسی تلخ و گاه شیرین دچار کرده بود، لحظاتی داشت طاقت‌سوز» (همان: ۲۷۳).

در قلب تاج‌الملوک، بیزاری عمیقی نسبت به جنس مرد و دنیای مردانه شکل گرفته است. لهیب این احساس خشم و تنفر، نه‌تنها خود او، بلکه دخترهای جوانی چون فرزانه و زری را با خود درگیر کرده و می‌سوزاند.

«مردها گرگن زری جان. چشم بر هم بذاری درسته بلعیدنت» *(همان)*.

افسانه – همسر اسفندیارخان– برخلاف تاج‌الملوک سنتی، زنی نسبتاً امروزی است که سعی می‌کند بر بسیاری از معیارها و موازینی که عرف یک جامعهٔ بسته آن را مشخص کرده است، پا بگذارد. کنار گذاشتن جامهٔ عزا و رعایت نکردن آیین سوگواری از جانب

افسانه، در حالی که تنها مدت کمی از مرگ اسفندیارخان می‌گذرد، بارزترین شاهد این مسئله است:

«افسانه سر تا پا سفید پوشیده بود، آرایش کرده بود و رو سینه، غنچهٔ گل محمدی زده بود» *(همان: ۲۸)*.

افسانه، نمونهٔ زنان هوس‌باز، بی‌فکر و بی‌مسئولیتی است که حاضرند برای دستیابی به خواسته‌های خود، حتی از عزیزترین کسان خویش نیز چشم بپوشند. وی بدون این‌که کمترین توجهی نسبت به وضع و حال آشفتهٔ فرزندان خود داشته باشد، به عقد مهران شهرکی درآمده و همراه او در مجالس شب‌نشینی به مِی‌گساری و قماربازی می‌پردازد. احمد محمود از نگاه فرامرز، صحنه‌ها را این‌گونه توصیف می‌کند:

«فرامرز در آستانه در مانده بود و نگاه کرده بود – منقل و وافور را دیده بود و دیده بود که رو فرش گران‌قیمت، نمد خوش نقش و نگار انداخته‌اند و سینی و منقل گذاشته‌اند. گز و سوهان و باقلوا و آجیل و تنگ بلور و سبد چوبی پر پرتقال و نارنگی را دیده بود و برگشته بود به مادر نگاه کرده بود که رنگش پریده و لبانش می‌لرزید» *(همان: ۱٤٤)*.

افسانه نیز مانند تاج‌الملوک هرگز روی آرامش را نمی‌بیند. وی با دسیسه‌چینی‌های مهران، تا قعر منجلاب اعتیاد و نابودی سقوط می‌کند و در نهایت در پی سکتهٔ مغزی، فلج شده و سرنوشت تلخ وی در جوانی به گورستان ختم می‌گردد *(همان، ج۲:٤۸۸)*.

فرزانه – تنها دختر خانوادهٔ آذرپاد– نمونهٔ فرزندانی است که فدای تصمیم‌گیری‌های نابخردانه و بی‌توجهی‌های خانوادهٔ نابسامان و ازهم‌پاشیدهٔ خود می‌گردند. مرگ نابهنگام مادر، اعتیاد برادر و راهنمایی‌های به دور از منطق عمه‌اش – تاج‌الموک – همگی دست به دست هم داده و او را به سوی یک مرگ خودخواسته سوق می‌دهد *(همان، ج۱:۱۹٦)*.

در این اثر از شخصیت‌هایی نظیرِ «جواهر»، «زری» و «شهربانو» نیز نام برده می‌شود که زنانی سطح پایین، مفلوک و به‌شدت مطیع خواست و ارادهٔ مردان هستند و تأثیر قابل توجهی بر وقایع رخ‌داده در طول رمان، ندارند.

پ–۳) معضلات و ناهنجاری‌های اجتماعی

در رمان «درخت انجیر معابد» با ناهنجاری‌ها و معضلات گوناگونی مواجه می‌شویم که

مردم جامعه به آن مبتلا شده و به نحوی با آن دست و پنجه نرم می‌کنند. بی‌شک برخی از این مسائل تأثیراتی عمیق و غیرقابل‌انکار بر فرد و یا جامعه دارد. از جملهٔ بارزترین معضلات اجتماعی که احمد محمود در آخرین رمان خود به آن پرداخته است، می‌توان به «اعتیاد» و «خودکشی» اشاره کرد. هر یک از این موارد اگر چه تأثیر بسزایی بر جامعه‌ای که احمد محمود در رمان «درخت انجیر معابد» از آن سخن به میان آورده نگذاشته، ولیکن بر متلاشی‌شدن بنیان خانوادهٔ آذرپادها، تأثیری بزرگ داشته است. در سطور زیر سعی می‌شود به صورت مجمل، راجع به هر یک از این ناهنجاری‌ها ـ همراه با شاهدمثال ـ سخن به میان آورده شود.

پ–۳–۱) اعتیاد

اعتیاد معضلی است که سایهٔ هولناک آن به‌شدت بر سر خانواده آذرپادها سنگینی می‌کند و در نهایت ردپایی عمیق را بر بستر آرامش این خانواده از خود بر جای می‌گذارد. فرامرز با دسیسه‌چینی‌های مهندس مهران، در منجلاب اعتیاد گرفتار شده و لحظه به لحظه بیشتر فرو می‌رود. در تمام طول رمان شاهد سقوط هر چه بیشتر فرامرز در کام هیولای اعتیاد و انحطاط ابدی او هستیم.

خواننده در همان سطور آغازین رمان متوجه این مسئله می‌شود که «فرامرزخان زندان است. به جرم اعتیاد، یا به قول تقی بقال، خرده‌فروشی» (همان: ۹).

فرامرز سرخورده، تنها و خشمگین به چنان حقارت و ذلتی تن در داده که با پیشکار قدیمی و معتاد خانواده – حسن جان – بساط سیخ و سنگ می‌گستراند:

«سیخ داغ شده است. حسن جان سیخ را به تریاک پشت نعلبکی نزدیک می‌کند. دود برمی‌خیزد. فرامرز نی را بر لب می‌گذارد، دود را با ولع به ریه می‌کشد» *(همان، ج۱:۵۵)*.

او به چنان ورطهٔ خفتی درافتاده که حتی به تاج‌الملوک – عمهٔ پیرش – نیز رحم نمی‌کند. دست خواهش در برابر او می‌گستراند و مخارج تهیهٔ مواد خود را ملتمسانه از او می‌خواهد *(همان: ۳۰۵ و ۳۰۶)*.

مادر فرامرز – افسانه – نیز به وضعیتی مشابه گرفتار است. او توسط مهندس مهران به دام اعتیاد گرفتار می‌شود. افسانه در آغاز تنها نظاره‌گر اعتیاد مهران است ولی به مرور

زمان پا به پای او در شب‌نشینی‌های طولانی بر بساط منقل و تریاک می‌نشیند. از نگاه فرامرز، آنگاه که نوجوانی ساده و بی‌آلایش بیش نیست. صحنهٔ تریاک کشیدن این دو چنین وصف می‌شود:

«فرامرز در آستانهٔ در مانده بود و نگاه کرده بود – منقل و وافور را دیده بود و دیده بود که رو فرشِ گران‌قیمت، نمدِ خوش نقش و نگار انداخته‌اند و سینی و منقل گذاشته‌اند. گز و سوهان و باقلوا و آجیل و تنگ بلور و سبد چوبی پر پرتقال و نارنگی را دیده بود و برگشته بود به مادر نگاه کرده بود که رنگش پریده بود و لبانش می‌لرزید» *(همان: ۱٤٤)*.

اعتیاد بر سرنوشت این مادر و پسر و فرجام کار آن‌ها تأثیری عمیق و غیرقابل‌انکار می‌گذارد. از افسانه، موجودی بی‌اراده می‌آفریند که سعادت فرزندانش را قربانی جاه‌طلبی‌های مهندس مهران ساخته و خانوادهٔ خود را از هم فرو پاشیده است. از فرامرز یک موجود پوک، بی‌انگیزه، و میان‌تهی می‌سازد که هرگز قادر نیست با صلابت و عزم راسخ، تصمیمی درست برای سر و سامان دادن به زندگی آشفته و هرج و مرج‌زدهٔ خویش بگیرد. موجودی که زمام روح خویش را به دست شیطان خشم و انتقام سپرده تا عاقبت در مهلکهٔ سقوط و نابودی درمی‌غلتد.

پ-۳-۲) خودکشی

خودکشی از جمله معضلات اجتماعی است که احمد محمود در این رمان از آن سخن گفته است. فرزانه، هنگامی که مرگ سوزناک پدر و آخر و عاقبت دردناک مادرش را به نظاره می‌نشیند، در هم شکسته و به شوک روحی عظیمی دچار می‌شود. او پس از آن‌که از مرض پیسی خود نیز آگاه می‌گردد، زیر بار این همه مصیبتریال کمر خم می‌کند. ذهن و زبان فرامرز که وقوع فاجعه را از قبل احساس کرده، این ترس را چنین بیان می‌کند:

«من می‌ترسم پدر – می‌ترسم فرزانه تحمل نداشته باشه خودشُ بکشه– امشب همه‌ش همین می‌گفت– از خودکشی حرف می‌زد» *(همان، ج۱: ۲۲۵)*.

هستی فرزانه هم‌چون چینی ظریف و نگارینی است، کوبیده‌شده بر سنگ پریشان‌احوالی‌ها و نابسامانی‌های روزگار. حالِ فرزانه در واپسین روزهای زندگی از زبان خودش این‌گونه بیان می‌شود:

«دیگه هیچ‌کس نمی‌تونه بِه زندگی من سر و سامان بده! هیچ‌کس نمی‌تونه این چینیِ ظریفِ خوش نقش و نگار که با خشونت به سنگ کوفته شده، بند بزنه!» *(همان: ۱۹۹)*.

سرانجام، فرزانه با بلعیدن حبه‌های تریاکی که از فرامرز ربوده، اقدام به خودکشی می‌کند *(همان: ۲۰۳)*.

ت) جلوه‌های سیاسی رمان

«باید پذیرفت که یکی از محورهای نقد، نقد سیاسی است. نمی‌توان این امر مهم را انکار کرد که ادبیات می‌تواند دنیا را متحول کند» *(ذوالفقاری، ۱۳۸۱: ۳۰)*.

مضامین سیاسی در رمان «درخت انجیر معابد» هرگز جزء اولویت‌های احمد محمود نبوده و در این رمان خواننده کمتر با چنین مسائل و موضوعاتی برخورد می‌کند. احمد محمود هرگز به صورت مستقیم بیان نمی‌کند که حوادث و وقایع در کدام شهر اتفاق می‌افتد، ولی با توجه به توصیف آب و هوا، فضای شهر و اشاره‌هایی که راجع به برخی مکان‌ها دارد، می‌توان به این نکته پی‌برد که این شهر باید شهری در جنوب و احتمالاً اهواز باشد. نویسنده دربارهٔ زمانی که اتفاقات و حوادث داستان رخ می‌دهد، بسیار مبهم و سربسته سخن می‌گوید، ولی با مطالعهٔ درخت انجیر معابد می‌توان پی‌برد که این رمان، رخدادهایی را که در نیمهٔ اول قرن اخیر خورشیدی برای خانوادهٔ اسفندیارخان آذرپاد رخ داده، دربرمی‌گیرد. به‌عنوان مثال در جایی از رمان، فرامرز به دورهٔ رضاخانی اشاره می‌کند و می‌گوید: «وقتی پسر یِ قزاق، اعلیحضرت همایونی بشه، دیگه هیچ اعتباری به اسم و رسم مشاغل نیست، عمه تاجی!» *(همان، ج۱: ۲۳۲)*.

ت-۱) انتخابات مجلس

برجسته‌ترین موضوع سیاسی که در رمان «درخت انجیر معابد» از آن سخن به میان می‌آید، مسئله انتخابات نمایندگان مجلس است که در چندین قسمت رمان، اشاره‌هایی به آن صورت می‌پذیرد.

اسفندیارخان آذرپاد صاحب عمارت کلاه‌فرنگی که از مالکان و افراد برجستهٔ شهر است «سر حال بود. بعد از دوندگی‌ها و توسل جستن‌ها، فرمانداری پذیرفته بود که اوایل

تابستان، به‌عنوان یکی از نامزدهای مجلس شورای ملی در انتخابات شرکت کند. جشن گرفتند» *(همان، ج۲: ۱۰٤)*.

وی به‌منظور پیشی گرفتن بر رقبا و ربودن گوی پیروزی به انواع و اقسام شیوه‌های تبلیغاتی متوسل شده و در این راه از هیچ کوششی دریغ نمی‌کند:

«اسفندیارخان گفت که تو بیدزار جنوبی باغچه، به مردم شام و ناهار بدهند – سه روز پیاپی و گفت که غذا از پارک هتل بیاورند– وقت انتخابات مجلس بود» *(همان، ج۱: ۲۱۱)*.

فرامرز و دوستانش با سخت‌کوشی تمام سرتاسر شهر را زیر پا گذاشته و اوراق تبلیغاتی اسفندیارخان را همه‌جا پخش می‌کنند *(همان: ۲۱۲)*.

البته اسفندیارخان آذرپاد هرگز موفق نمی‌شود که بر کرسی نمایندگی مجلس شورای ملی تکیه بزند و در این راه ناکام می‌ماند. فرامرز به این شکست چنین اشاره می‌کند:

«خدا رحمتت کنه پدر! خیال می‌کردی با این کارا مردم بهت رأی میدن میری مجلس» *(همان: ۲۷۸)*.

ت–۲) فعالیت و یا عدم فعالیت سیاسی زنان

از معدود موضوعات سیاسی دیگری که چند اشارهٔ سطحی و گذرا راجع به آن صورت می‌پذیرد، مسألهٔ فعالیت و ورود زنان در عرصهٔ سیاست است. اگرچه تاج‌الملوک در خانواده‌ای نسبتاً روشن‌فکر پرورش یافته، ولی با مختصر مطالعهٔ این اثر می‌توان با دیدگاه‌های بسته و سنتی او راجع به سیاست آشنا شد.

او فرزانه را از ورود به عرصه سیاست نهی می‌کند؛ چون معتقد است که «اخلاق اجتماعی هنوز قبول نداره که زن فعالیت سیاسی بکند» *(همان، ج۲: ٤۷۲)*.

همان‌گونه که فرامرز با ذهنی سنتی و نگاهی مردسالارانه، فرزانه را از کارهای سیاسی منع کرده و خطاب به او گفته است که «فرزانه خانم این کارها مردانه است» *(همان: ٤۷۲)*.

ولی روح سرکش و جوان فرزانه که با نگاهی تازه و مدرن به جامعهٔ پیرامون خود می‌نگرد، زیر بار این افکار عوامانه و زن‌ستیزانه نرفته و معتقد است که:

«حالا خانم‌ها هم نمایندهٔ مجلس میشن. آزادمرد و آزادزن با هم فرقی ندارند» *(همان: ٤۷۲)*.

در این میان اسفندیارخان، نظری متفاوت با تاج‌الملوک و فرامرز دارد. او دستی پدرانه بر سر فرزانه کشیده، اشک‌هایش را زدوده و با مهربانی به او گفته بود که:

«حق با شماست فرزانه جان. ما با رفتارمان باید بِ اخلاق اجتماعی یاد بدیم، که زن حق داره مثل مرد در امر سیاست دخالت کند» *(همان: ٤٧٣)*.

نتیجه

اگر چه احمد محمود در رمان «درخت انجیر معابد» پا را از حوزهٔ رئالیسم فراتر گذاشته و با پرداختن به نیروی ماوراءالطبیعی یک درخت، گام‌هایی نیز در عرصهٔ سوررئالیسم برداشته است ولیکن با مطالعه و بررسی دقیق این اثر می‌توان به مسائل اجتماعی بسیاری دست یافت که احمد محمود در جامعهٔ ملموس و واقعی پیرامون خویش، به‌نوعی نظاره‌گر آن بوده است. بارزترین مسئله‌ای که در این رمان مطرح شده، موضوع خرافات و باورهای باطل است. احمد محمود در این رمان سعی کرده به تبیین و تشریح این مسئله بپردازد که بسیاری از افکار و اعتقادات مردم نشأت‌گرفته از اذهان کور و خرافات‌آلودی هستند که تنها نگرانی‌شان منافع شخصی خویش است. هم‌چنین نویسنده در این اثر کوشیده است تا وضعیت رقت‌انگیز زندگی زنان در یک جامعهٔ سنتی را به تصویر بکشد و نشان دهد که زنان چگونه قربانی وضع نابسامان خانواده و اجتماع می‌گردند. معضلات و آسیب‌های اجتماعی از دیگر مسائلی است که نویسنده این اثر، به‌صورت مفصل از آن سخن گفته است و از آن جمله می‌توان به مسئله مواد مخدر، اعتیاد و خودکشی اشاره کرد که شخصیت‌های اصلی و فرعی رمان را درگیر خود می‌کند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آقایی، احمد، (۱۳۸۳)، **بیداردلان در آینه**، تهران: به‌نگار.

۲. برادبری، مالکام، (۱۳۶۹)، **رمان چیست؟** ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: نی.

۳. پوینده، محمدجعفر، (۱۳۷۷)، **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**، تهران: نقش جهان.

۴. دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۸۵)، **بنیادها و رویکردهای نقد ادبی**، تهران: نوید شیراز.

۵. دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۲۵)، **لغت‌نامه**، تهران: دانشگاه تهران.

۶. ذوالفقاری، محسن، (۱۳۸۱)، **از زهره تا بامداد خمار**، اراک: دانشگاه اراک.

۷. زرافا، میشل، (۱۳۸۶)، **جامعه‌شناسی ادبیات**، ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران: سخن.

۸. زنوزی جلالی، فیروز، (۱۳۸۶)، **باران بر زمین سوخته**، تهران: تندیس.

۹. سلیم، غلامرضا، (۱۳۷۷)، **جامعه‌شناسی ادبیات**، تهران: توس.

۱۰. عسگری، عسگر، (۱۳۸۶)، **نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی**، تهران: فرزان روز.

۱۱. کوندرا، میلان، (۱۳۶۷)، **هنرِ رمان**، ترجمهٔ پرویز همایون‌پور، تهران: گفتار.

۱۲. محمود، احمد، (۱۳۹۲)، **درخت انجیر معابد**، ج ۱ و ۲، چ ۸، تهران: معین.

۱۳. میرصادقی، جمال، (۱۳۸۲)، **داستان نویس‌های نام‌آور معاصر ایران**، تهران: اشاره.

ب) مقاله

۱۴. رحمدل، غلامرضا و فرهنگی، سهیلا، (۱۳۸۷)، **"پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در مطالعات ادب فارسی"**، در پژوهش‌های ادبی.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۲۷) بهار ۱۳۹۶، صص ۱۳۷ – ۱۲۳

اهمیت منابع ادبی در شناخت جامعهٔ روستایی عصر صفوی

سیدسعید میرمحمدصادق،[۱] عطاءالله حسنی[۲]

چکیده

پژوهش در حوزه‌های تاریخ اجتماعی ایران عموماً به دلیل کمبود منابع با دشواری‌هایی روبرو است، زیرا بسیاری از متون تاریخی عمده مطالب‌شان در باب تحولات تاریخ عمومی، سلسله‌ای و یا سلطانی است و با توجه به ساختار کتاب، کمتر به زندگی مردم و تحولات اجتماعی پرداخته شده است. اما به‌رغم محدودیت منابع تاریخی، می‌توان با توجه به سایر منابع به‌ویژه متون ادبی ـ که شاید بتوان در پژوهش‌های تاریخی آن‌ها را منابع مکمل نامید ـ پژوهشی نو در حوزهٔ تاریخ اجتماعی انجام داد. این مقاله درصدد است تا اهمیت منابع ادبی را برای پژوهش‌های تاریخ اجتماعی بررسی کند.

کلیدواژه‌ها: منابع ادبی، واژه‌نامه‌ها، منشآت و تذکره‌های ادبی، جامعهٔ روستایی.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دکترای تاریخ ایران اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
smirsadeqi@yahoo.com
۲. استاد گروه تاریخ دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
تاریخ وصول: ۹۶/۰۵/۰۶ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۱/۳۰

مقدمه

عمده منابع تاریخی به جای مانده از قرون گذشته، ساختار هرمی دارند، یعنی بر اساس شخصیت شاه و حاکمیت، به ذکر وقایع تاریخی پرداخته‌اند و پژوهشگران بر اساس رخدادهایی که شاه در آن حضور دارد، می‌تواند از رخدادهای جامعه با خبر شود؛ حال این پرسش مطرح می‌شود که برای نگارش تاریخ اجتماعی و بررسی روزگاران مردم، آیا تنها همین منابع در دسترس است و آیا این منابع به ما برای کمک به شناخت جامعه، به‌ویژه جوامع فرودست می‌تواند کمک کند؟ در پاسخ باید گفت که با توجه به حضور حاکمیت و شاه و رخدادهای مرتبط، گاهی می‌توان اطلاعاتی ولو اندک از جوامع فرودست مثل جامعهٔ روستایی به دست آورد، اما گاهی برای غور در زندگی گذشتگان، نیازمند به بهره‌گیری از سایر منابع هم‌عصر، اما غیر تاریخی هستیم.

افزون بر منابع تاریخی، در منابع ادبی (منشآت، تذکره‌ها، واژه‌نامه‌ها و دیوان شعرا) نیز مطالب و شواهد مهمی وجود دارد که در تاریخ‌نگاری و تدوین رخدادهای گذشته به کار مورخ می‌آید. این منابع اهمیت بسزایی در پژوهش‌های اجتماعی و مردم‌نگاری دارند که هیچ‌گاه یک پژوهش‌گر حوزهٔ تاریخ اجتماعی نمی‌تواند از بررسی این نوع منابع غافل بماند و می‌بایست از سوی پژوهش‌گران به‌عنوان منابع دست اول مورد واکاوی قرار گیرند.

فارغ از دواوین شعرا ـ که در دورهٔ صفوی آثار زیادی در دست است و انعکاس برخی رخدادهای اجتماعی را در این گونه منابع شعری می‌توانیم بازیابی کنیم و البته در حوصله این مقاله نیز بررسی نکات تاریخ اجتماعی منابع شعری این دوره نیست ـ نویسندگان در این مقاله درصدد هستند تا اهمیت سایر منابع ادبی را ـ فارغ از کارکرد موضوعی آن ـ در پژوهش‌های اجتماعی دورهٔ صفوی نشان دهند.

پیشینهٔ تحقیق

در باب موضوعات این مقاله یعنی منابع ادبی (منشآت، تذکره‌ها، واژه‌نامه‌ها) و اهمیت آن در پژوهش‌های تاریخی، به‌صورت مستقل کاری انجام نشده است؛ اما براساس محتوای موضوعی و اهمیت ادبی هرکدام از منابع موضوعی پیش‌گفته، پژوهش‌هایی انجام شده‌است.

برای نمونه، دربارهٔ ساختار انتقادی و مضمونی تذکره‌ها به دو پژوهش اشاره می‌شود.

در باب ساختار انتقادی تذکره‌ها، پایان‌نامه‌ای است با عنوان: بررسی آرای انتقادی در تذکره‌های مهم فارسی، نوشته شهلا فرقدانی که در سال ۱۳۸۹ در دانشگاه علامه طباطبایی دفاع شده است. نویسنده این پایان‌نامه، درصدد است با تحلیل و بررسی تذکره‌های مهم فارسی، آراء انتقادی تذکره‌نویسان را گردآوری، تحلیل و طبقه‌بندی کند. او برای رسیدن به چنین هدفی، سیاهه‌ای از تذکره‌های فارسی در بازهٔ زمانی سدهٔ هفتم تا سیزدهم ـ که در ایران و هند تألیف شده‌اند ـ فراهم کرد. پژوهش‌گر برای تحلیل و بررسی آراء انتقادی تذکره‌نویسان افزون بر تذکره‌ها، از منابع مستقلی که در زمینهٔ نقد ادبی ایران تألیف شده و نیز تألیفاتی که به‌هر شکل به نقد و تحلیل شعر شاعران پرداخته‌اند و نیز برخی کتاب‌های مربوط به نقد و نظریه‌های ادبی بهره برده است *(فرقدانی، ۱۳۸۹: ۵ ـ ١٤)*.

به لحاظ اهمیت مضمونی تذکره‌ها، مقاله‌ای در دست است که به تحلیل ساختار محتوای تذکره‌ها پرداخته است با عنوان: گذری دیگرگون بر تذکره‌های ادبی (بحث در باب گونه‌شناسی تذکره‌های ادبی و ارائهٔ طرحی برای تقسیم بندی آن‌ها)؛ نویسنده در این مقاله درصدد است تا در کنار بازشناخت معیارها و سازه‌های تذکره‌ها، به‌عنوان یک گونهٔ ادبی، هم‌چنین به رده‌بندی انواع موجود از تذکره‌ها دست یازد *(شفیعیون، ۱۳۹۳: ۸۵ ـ ١٠٤)*.

درباب منشآت نیز تک‌نگاری‌هایی درباب اهمیت برخی از منشآت تا کنون به چاپ رسیده است از جمله مقاله: جایگاه منشآت نصرالله بن عبدالمؤمن منشی سمرقندی در پژوهش‌های تاریخی دوره تیمور که نویسندگان مقاله با توجه به حوزهٔ پژوهشی ایشان، به اهمیت محتوای تاریخی منشآت توجه داشته‌اند *(اورجی، منوچهری، ۱۳۹۳: ٦٠ ـ ٨١)*.

در حوزه لغت بیشتر درباب اهمیت ساختار واژگانی و معنایی مقالات کار شده است. مثل سلسله‌مقالاتی که در مجلهٔ فرهنگ‌نویسی در مورد پژوهش‌های لغوی است *(صادقی، ۱۳۸۹، ش۳: ص ١٥٦ ـ ١٧١؛* این روند تا آخرین شماره که با تاریخ این مقاله هم‌زمان بود ادامه دارد)؛ در خصوص اهمیت دیگر منابع لغوی، مقاله‌ای نیز با عنوان جنبه‌های اجتماعی فرهنگ‌نویسی در دست است که نویسنده در این مقاله بیشتر در مورد اهمیت جنبه‌های اجتماعی و نظریه‌هایی که مختص این موضوع است، تحلیل خود را بیان کرده است، اما متناسب با نظریه‌هایی که ارائه می‌دهد، فرهنگ لغتی را از این منظر بررسی نمی‌کند *(سارلی، ۱۳۹۲: ٦٦ ـ ٧٤)*.

پرسش‌های تحقیق

نویسنده در این پژوهش درصدد است تا ضمن بررسی منابع مهم ادبی دورهٔ صفوی در سه حوزهٔ منابع لغوی، منشآت و تذکره‌ها، به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد:

۱. آیا منابع ادبی در پژوهش‌های تاریخی می‌تواند به‌عنوان منابع مکمل مورد استفاده قرار گیرد.

۲. منابع ادبی با توجه به ساختار موضوعی خود، چگونه می‌تواند راهگشای تاریخ‌نگاران در پژوهش‌هایشان باشد.

روش تحقیق و شیوهٔ جمع‌آوری و تحلیل داده‌ها

روش تحقیق در این پژوهش، مبتنی بر تحقیقات کتابخانه‌ای و بهره‌گیری از منابع و متون ادبی روزگار صفوی است. شیوهٔ جمع‌آوری داده‌ها، مبتنی بر اطلاعاتی است که در میان مطالب ادبی نهفته است که افزون بر روح ادبی متن، نکتهٔ مهمی برای مباحث تاریخی دارد و کمک شایانی به پژوهش‌گران حوزهٔ تاریخ می‌کند. نویسنده در تحلیل داده‌ها و منابع ادبی به دنبال این است تا ارزش تاریخی این‌گونه منابع را شرح کند.

الف) بررسی نکات تاریخی در منابع ادبی

الف-۱) منشآت

منشآت در فرهنگ و ادب فارسی جایگاه ویژه‌ای دارد و افزون بر جنبه‌های ادبی و کارکردهای زبان‌شناختی و نیز بهره‌گیری از آن در آموزش فن کتابت و نویسندگی و شیوهٔ نامه‌نگاری اداری به دیوانیان، اطلاعات مهم تاریخی به‌ویژه تاریخ اجتماعی، آگاهی‌هایی از ساختار سیاسی و مطالبی از احوال خصوصی مردم، بافت اجتماعی، اعتقادات دینی و فرقه‌های مذهبی و ساختار تشکیلات حکومتی، در فحوای مطالب خود دارد. مؤلفان منشآت بر اساس نیازهای درون جامعه، اظهارنامه‌ها، شهادت‌نامه‌ها، توبه‌نامه‌ها، آزادنامه‌ها و وقف‌نامه‌ها و ... تنظیم می‌کردند که تهیه و تنظیم این نوع نامه‌ها، ظاهراً درآمدهایی برای آنان داشته است. سه مجموعه‌منشآت، به دلیل تنوع موضوعی در دورهٔ صفوی بسیار مهم

است که نکات سودمندی برای پژوهش‌گران تاریخ اجتماعی دارد.

پژوهشی درباره مکتوبات تاریخی فارسی ایران و ماوراءالنهر، کتابی فراهم‌آمده، از سه مجموعه مکتوبات تاریخی مؤسسهٔ شرق‌شناسی سنت پترزبورگ است. نخست، مجموعه A210 یا مجموعه اوزبکان با ۳۱۱ مکتوب که مکتوبات آن عمدتاً به دورهٔ زوال تیموریان و دورهٔ پس از سقوط آن‌ها تعلق دارد؛ مکتوبات موجود در این مجموعه، بدون تاریخ است که به نظر پژوهنده و مصحح این مکتوبات، به قصد تمرین نامه‌نویسی فراهم شده است *(صفت‌گل، ۲۰۰۶: ٤ ـ ۸)*.

مجموعهٔ دوم، مجموعه A471 است که مجموعه صفوی معرفی شده با ۱۲۰ عنوان مکتوب در بازهٔ زمانی سال‌های ۹۵۰ تا ۱۰۵۸ق است و از لحاظ حوزهٔ تمدنی به حدود شیراز و فارس، ولایت شیروان و حدود خراسان مربوط می‌شود. شمار مکتوبات صفوی در مقایسه با مکتوبات مجموعه‌های اوزبکان و امیر بخارا بسیار اندک است *(همان: ٣٤ ـ ٣٥)*.

مجموعهٔ سوم به شماره A212، مجموعه امیر بخارا با ۱۸۳ مکتوب، درباره امرای منغیت (۱۱۶۰ـ ۱۳۳۹ق) در بخارا و دوران امارت امیر شامراد (۱۱۹۹-۱۲۱۲ق) و امیر حیدر توره (۱۲۱۵ ـ ۱۲۴۲ق) است *(همان: ٤٨ ـ ٥١)*.

به‌رغم وجود مکتوبات اخوانی / دیوانی و عرضه‌داشت‌ها در مجموعه صفوی، دربارهٔ ساختار دیوانی و اداری صفویان، مکاتیب این اثر اطلاعات اندکی دارد؛ هم‌چنین افزون بر مطالب تاریخی که دربارهٔ شورش القاس میرزا، مکتوبات و عرضه‌داشت‌های بهرام میرزا، رویدادهای مربوط به شاه نورالدین نعمت‌الله ـ ملقب به مرتضی ممالک اسلام ـ و ابراهیم خان ذوالقدر حاکم فارس دارد، مطالب اجتماعی سودمندی دربارهٔ رفع رسومات چوب و علفزار شیراز ـ که از چوپانان و روستائیان گرفته می‌شد ـ و پیگیری و تعقیب عرق‌کشان، خروس‌بازان، کبوتربازان و ... در دسترس پژوهش‌گران حوزهٔ تاریخ اجتماعی قرار می‌دهد *(همان: ٣٤٢ ـ ٣٤٣، ٣٩٠)*.

شرف‌نامهٔ لاری، نوشتهٔ روح‌الله شیرازی متخلص به فتوحی، مجموعه‌ای از مکاتبات و منشآت دیوانی و اداری، در نیمه دوم قرن ۱۰ق، در ایالت فارس و لارستان و نواحی جنوبی ایران است. نویسنده از منشیان عصر صفوی است و از زندگانی او بجز برخی مطالب منشآتش، اطّلاع دیگری در دست نیست. از او با عنوان منشی یاد شده است و در

یک مورد او از خود با عنوان روح‌الله منشی و منشی‌الممالک و البلاد یاد کرده است. منشآت او شامل مکاتبات، منشورات، احکام، پروانجات، عرایض و رسایل دوران حکومت ابراهیم‌خان ذوالقدر ۹۴۷ تا ۹۶۲ق، شاه‌ولی سلطان ذوالقدر ۹۶۶ تا ۹۷۸ق، و ولی سلطان قلخانچی ذوالقدر ۹۷۸ تا ۹۸۵ق، در ایالت فارس را شامل می‌شود *(وثوقی، ۱۳۸۹: ۲۵)*.

این کتاب هرچند مکاتبات اداری است و برای شناخت اصول نامه‌نگاری و انشاء عصر صفوی، اثری مهم به شمار می‌رود، اما برای شناخت تاریخی ایالت فارس و منطقه لارستان در نیمه دوم قرن ۱۰ق، منبع سودمندی است و درباره تاریخ، جغرافیا، اوضاع اقتصادی، اجتماعی و کشاورزی هم‌چون محصولات مناطق لار و فارس، شیوه‌های شکار، صادرات اسب لار از دریا به هند، روش مقاسمه و پروانچه تخفیف بذر که به روستائیان می‌دادند، مطالب خوبی برای خواننده دارد *(شیرازی متخلص به فتوحی: ۱۳۸۹: ۱٤٦، ۱۵۵، ۲۰۲ ـ ۲۰۳، ۳۰۱ ـ ۳۰۲، ۳۳۰)*.

گلدستهٔ اندیشه تألیف محمّدامین وقاری طبسی یزدی (زنده در سال ۱۰۹۸ ق) از ادبا و دانشوران سدهٔ ۱۱ق، و از اعقاب مولانا شمس‌الدین محمّد طبسی از رجال ادبی در پایان سدهٔ ۶ و آغاز سدهٔ ۷ق است. وی در طول حیات خود، نامه‌های بسیاری خطاب به رجال سیاسی، علمی و فرهنگی نوشت و نیز به دلیل مهارتی که در نثر و نظم داشت، نامه‌ها و عرایضی را به خواهش دیگران در مناسبت‌های مختلف نگاشت. سرانجام در سال ۱۰۸۳ق، نامه‌های خود را گردآوری کرد و دیباچه‌ای بر آن‌ها نوشت و به گلدستهٔ اندیشه موسوم ساخت. این کتاب در زمره آثاری است که در قالب منشآت به عنوان سرمشقی برای ترسّل و نامه‌نگاری تدوین شده است *(ابویی مهریزی، ۱۳۸٤: ۲۵٦ ـ ۲۵۸)*.

این منشآت، اطلاعات خوبی دربارهٔ تاریخ و احوال اجتماعی ایران در سده ۱۱ق، دارد. از جمله می‌توان به استشهادنامه‌ای که حکام برای رضایت از رعایا می‌گرفتند، آزادنامه غلامان سفید گرجی، توبه‌نامه‌های مربوط به بزرگان کشوری و لشکری ـ که غالباً به دنبال صدور فرامین پادشاهان صفوی دائر بر منع ارتکاب محرّمات، توبه کرده‌اند، صلح‌نامهٔ بزرگان و اهالی محلّه عباس‌آباد اصفهان با میانجی‌گری کلانتر آن، صورت‌مجلس نطعی (تنبان) پوشیدن پهلوان میرزابیگ کشتی‌گیر ـ که دربارهٔ کیفیّت ارتقای کشتی‌گیران به مقام پهلوانی و ارتباط آن با آداب اهل طریقت، همه از موارد بسیار ارزشمند این کتاب است؛

هم‌چنین از خلال نامه‌ها می‌توان به برخی از جزئیات از جمله خربزه‌کاری در اطراف یزد، احوال زردشتیان، افاغنه، قزلباشان، گرجیان آگاه شد و از پاره‌ای از اقشار و اصناف اجتماعی دورهٔ صفوی هم‌چون شَعربافان، زرگران و پوستین‌دوزان به اطلاعات خوبی دست یافت که برای پژوهندگان تاریخ اجتماعی شهری و روستایی ایران روزگار صفویه بسیار مفید و حائز اهمیّت است *(وقاری، ۱۳۸٤: ٤۱، ٥٤، ٥٦، ٥۹، ٦۱، ٦٥ ـ ٦٦، ۲۱۷)*.

الف-۲) تذکره‌ها

نویسندگان تذکره‌ها چون در درون جامعه هستند، بسیاری از رخدادها را براساس دیده‌ها و یا شنیده‌هایشان و فارغ از وجه قالب مورخان رسمی، در خلال سرگذشت شاعران، ثبت کرده‌اند که این مستندات تاریخ اجتماعی را در کمتر متن تاریخی می‌توان دست یافت و به دلایل متعددی می‌تواند منبع مهمی برای پژوهش‌های اجتماعی باشد، که عبارتند از:

۱. بازتاب اوضاع و احوال تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی از خلال شرح حال‌ها، که برای تاریخ‌نگاران و جامعه‌شناسان، بسیار سودمند و کاراست. در این‌گونه منابع نویسنده رویدادها را دیده و شنیده و به‌نوعی در قلمرو وقایع بوده و اطلاعات کف هرم قدرت را که عموماً جایگاه مردم است، به خواننده نشان می‌دهد.

۲. نشان دادن ساختار حاکمیتی، اداری و آموزشی عصر مؤلف.

۳. نشان دادن بسیاری از آداب و رسوم، آیین‌ها، سنت‌ها و اخلاقیات مردم و نیز برخی رفتارهای فرهنگی و اجتماعی مثل حضور در قهوه‌خانه‌ها به‌عنوان مراکز فرهنگی و جمع شدن در برخی میادین شهرها برای مشاعره و یا شیوع برخی ناهنجاری‌ها و یا مصرف تنباکو با بررسی تذکره‌ها می‌توان یافت.

۴. آگاهی از مراکز فرهنگی و اجتماعی شهرها، مثل مکتب‌خانه‌ها، مدارس، حوزه‌های علمیه، کتاب‌فروشی‌ها، دارالشفاها، بازارها، میدان‌ها و گذرها.

۵. آگاهی از مشاغل زمانهٔ نویسندگان، هم‌چون: میرآخورباشی، قورچی‌گری، میرآب، داروغگی، ایشک‌آقاسی، قهوه‌چی‌باشی‌گری، یوزباشی‌گری، تحلوی‌دار ایاغ خانه، میرجملگی، واقعه‌نویس، اوارجه‌نویس، مشرف باغات، ناظر بیوتات، مشرف اصطبل، وزیر،

کلانتر و محصّص، متولّی، بزّاز، محتسب، خیک‌دوز، تاجر، معرّف، عطّار، حکّاکی، تفنگچی، لندره‌دوز، خادم مسجد، جامه‌فروش، کتاب‌دار، طبیب، زرکش، ساعت‌ساز، شعرباف و صدها شغل دیگر.

۶. آگاهی از خاندان‌های هنری، دیوانی، ادبی، فقهی زمانهٔ نویسندهٔ تذکره، که از طریق بررسی برخی از این خاندان‌ها می‌توانیم به ملاکان بزرگ در جامعهٔ روستایی دست پیدا کنیم.

۷. دست‌یابی به تقسیم‌بندی‌های جغرافیایی شهرها، آگاهی از بافت و منظرهای شهری و روستایی، اطلاع از محلات شهرها و هم‌چنین برخی آگاهی‌های اندک از جمعیت‌شناسی برخی شهرها.

۸. آگاهی از تاریخ معماری زمانهٔ مؤلف و ساخت بناها به واسطهٔ مطالعهٔ ماده‌تاریخ‌ها.

آنچه از میان تذکره‌های عمومی[۱] این دوره بتوان به‌عنوان منبع در پژوهش جامعه‌شناختی به‌ویژه در حوزه جامعه‌شناسی روستا بهره برد، آثار متعددی در دست است، اما به دلیل جلوگیری از اطالهٔ کلام، در این مقاله سه اثر، به نام‌های خلاصه‌الاشعار، عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین و تذکره نصرآبادی مورد بررسی قرار گرفته است.

خلاصه‌الاشعار، تألیف میرتقی‌الدین محمد حسینی کاشانی از نویسندگان سخت‌کوش روزگار سلطنت شاه تهماسب و شاه عباس صفوی است. این کتاب برجسته‌ترین اثر او است و اشتغال به آن موجب شد، در همان روزگار، به او لقب میرتذکره دهند. تاکنون بخش‌های کاشان، اصفهان، شیراز و نواحی آن، قم و ساوه، مشهد و تبریز و آذربایجان و نواحی آن، به چاپ رسیده است.

هم‌جنس‌بازی، مزرعه‌داری تیول‌داران میمه، قالی جوشقان میمه *(کاشی، ۱۳۸٤: ٤۱۹ ـ ۵۰۸)*، فعالیت نقطویه در شهرهای مرکزی ایران، قبایل مالمیریه در اصفهان *(همان، ۱۳۸٦: ۳۲۱، ۳۹۲)*، سیورغال برخی شعرا، تیول ری، طاعون قم، جراحی گوش بریده‌شده در نزاع و ترمیم آن *(همان: (۱)؛ ۱۳۹۲: ۲، ۱۲۸، ۱۵۷)*، قحطی شیراز و اصفهان و شیوع آدم‌خواری بر اثر قحطی اصفهان در ۱۰۰۳ ق *(همان: (۲)؛ ۱۳۹۲: ٤۰۲ ـ ٤۰۳)*، از نکات اجتماعی ارزشمند این تذکره است.

عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین، نوشتهٔ تقی‌الدین محمد اوحدی دقاقی بلیانی

کازرونی اصفهانی است؛ او در اصفهان زاده شد و اواخر روزگار شاه تهماسب و شاه عباس را درک کرد. تذکرهٔ او افزون بر شرح احوال شاعران و نکات ادبی، مملوّ از اطلاعات خوب تاریخی است؛ از جمله می‌توان به گزارش‌هایی دربارهٔ فعالیت نقطویه در زمان شاه تهماسب و سرکوب نقطویان به دست شاه عباس، پاسخ شانی تکلو به فضولی در باب شعر هجوی که در باب قزلباش گفته بود *(اوحدی بلیانی، ج۱. ۱۳۸۸: ٦٦٩ـ ٦٧١؛ ج۲: ۸۰۷ ـ ۸۰۸؛ ج٤: ۲۱۷۱)*، وضعیت اصفهان در هرج و مرج اواخر سلطان محمد خدابنده صفوی، شیوع تنباکو در ۱۰۱۷ق، اوضاع تبریز به هنگام محاصره و زمان اشغال عثمانی‌ها، رباخواری، اهل سنت و سکونت آنان در نواحی مرکز ایران، کشتی‌گیری، طاس‌بازی، طاعون اصفهان، اردوی ذوالقدر و افشار در کاشان، هم‌جنس‌بازان و ... اشاره کرد *(همان، ج۱. ۱۳۸۹: ج۱: ۲۷، ۵۷۳، ٦٨٤؛ ج۲: ۸۰٤، ۱۱۹۷، ۱۲۵۲؛ ج۳: ۱٤۲۷، ۲۲۷۰؛ ج٤: ۲۸۹٦، ۲۹۷٤، ۲۹۳۱؛ ج۵: ۳۳۳۵؛ ج ٦: ۳٤۵۷، ۳٤٦۰)*.

تذکرهٔ نصرآبادی را محمدطاهر نصرآبادی به نام شاه سلیمان صفوی، تدوین کرده است. در خلال بیان سرگذشت شاعران، دربارهٔ اوضاع و احوال تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی مطالب مهمی دارد. هم‌چنین در این کتاب بسیاری از آداب و رسوم و اخلاقیات عصر صفوی هم‌چون رسم پستان سیاه کردن برای شیر نخوردن بچه، رسم دادخواهی و خون بر صورت مالیدن بازتاب دارد. با توجه به این‌که نویسنده بومی اصفهان بوده، اطلاعات خوبی هم از اوضاع و احوال آن روزگار مردم اصفهان، روابط مردم با دولت و حاکم، مشاغل، افراد، رجال، ناموران، عالمان دینی و غیردینی آن شهر دارد. هم‌چنین توصیفات درخوری از روستاها و محلات اصفهان هم‌چون عباس‌آباد، شمس‌آباد، نصرآباد، نجف‌آباد و بهترین اطلاعات را دربارهٔ مکان‌های اجتماعی به‌ویژه قهوه‌خانه و نقش آن در عصر صفوی می‌دهد. این کتاب بنا بر جامعیّتی که دارد منبع و مأخذ بسیاری از تذکره‌های سال‌های پس از خود است *(ناجی نصرآبادی، ۱۳۷۸: چهل‌وهفت تا شصت‌وهفت، هفتادو هشت تا هشتاد و دو)*.

الف-۳) منابع لغوی

پیر بوردیو فرهنگ‌های لغت را حاوی سوگیری می‌داند و بر این عقیده است که تمام

فرهنگ‌نامه‌ها اعم از جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، فلسفه و غیره، اغلب زورگویانه هستند. دلیل وی این است که فرهنگ‌نامه‌ها در تظاهر به توصیف، در واقع به برخی واژگان مشروعیت می‌دهند. هم‌چنین فرهنگ‌نامه‌ها را ابزارهایی می‌داند برای ساخت واقعیتی که مدعی ثبت آن‌اند و مدعی است فرهنگ‌نامه‌ها می‌توانند مؤلفان و مفاهیمی را که وجود ندارند به وجود بیاورند و برعکس دربارهٔ مفاهیم یا مؤلفانی که وجود دارند خاموش بمانند *(بوردیو، ۱۳۸۸: ۷۹)*.

حال با این نظر بوردیو می‌توان به سه فرهنگ لغت به نام‌های *برهان قاطع*، *بهار عجم* و *لغت فرنگ و پارس* از دورهٔ صفویه نگاه انداخت؛ ویژگی مشترک دو کتاب اول این است که هر دو فرهنگ در هند نوشته شده‌اند، اما نقطه افتراق این دو فرهنگ در این است که *برهان قاطع* را یک ایرانی مهاجر به هند نوشته و بهار عجم را نویسنده‌ای هندی ساکن هند، اما دوست‌دار زبان فارسی تألیف کرده است. هر دو فرهنگ تا زمان خود به واژگانی پرداختند که یا کاربرد داشته و یا از سایر فرهنگ‌ها، واژه‌ها را اخذ کردند و هر دو نیز سعی داشتند که فرهنگی کامل بنویسند. اما سومین فرهنگ نوشتهٔ یک کشیش کرملی است در دورهٔ شاه سلیمان؛ نویسنده متولد تولوز و از کشیشان کرملی ساکتان برهنه‌پا است. کتاب فرهنگی چهارزبانه (ایتالیایی، لاتین، فرانسه و فارسی) است.

به نظر نویسندهٔ این پژوهش، نظر بوردیو دربارهٔ سوگیرانه‌نویسی نویسندگان لغت‌نامه و فرهنگ‌نویسان در بررسی سه فرهنگ لغت *برهان عجم*، *برهان قاطع* و *لغت فرنگ و پارس* به‌خوبی قابل درک است؛ چراکه نویسندهٔ *برهان قاطع* ـ که نویسنده‌ای ایرانی است ـ فقط به لغات پرداخته، اما نویسندهٔ *بهار عجم* افزون بر لغات، چون بیگانه با برخی مفاهیم زبان فارسی هم‌چون کنایات و مثل‌ها بوده، این موضوعات را نیز در فرهنگ خود وارد کرده است؛ نویسندهٔ *لغت فرنگ و پارس* نیز چون احساس می‌کرده خوانندگان کتابش نسبت به مفاهیم برخی واژگان فارسی بیگانه باشند، برای خوانندگانش دربارهٔ برخی از لغات و مداخل، توضیحاتی داده است. پس به این ترتیب و باز بر اساس نظر بوردیو، می‌توانیم به بهره‌گیری از این لغات و کنایات به اطلاعات جدیدی به‌ویژه در حوزهٔ اجتماعی دست یابیم؛ حال با این مقدمهٔ کوتاه به اهمیت این سه فرهنگ لغت می‌پردازیم.

برهان قاطع تألیف محمدحسین بن خلف تبریزی متخلص به برهان، واژه‌نامه‌ای به زبان

فارسی است که در سال ۱۰۶۲ق، در حیدرآباد هندوستان به نام سلطان عبدالله قطبشاه، پادشاه شیعی‌مذهب دکن نوشته شده است. در سدهٔ ۱۱ق، به دلیل گسترش و رواج روزافزون زبان و ادب فارسی در هند، نیاز به چنین فرهنگی برای درک واژگان دشوار دیوان‌های فارسی‌سرایان، بیش از پیش احساس می‌شد. نویسندهٔ آن به بیشتر فرهنگ‌های لغتی که پیش از او تدوین شده بود، نظر داشته و کوشیده است که کتابش جامع و حاوی همه آن‌ها باشد، لذا برهان قاطع از نظر کمیّت، افزونتر از فرهنگ‌های گذشته است و از همان زمان تألیف، کثرت لغات و مطالب آن توجه اهل فضل را به خود جلب کرد *(معین، ۱۳۶۲: ۸۷ ـ ۸۸)*.

این کتاب با توجه به لغات آن، منبع خوبی برای یافتن برخی اصطلاحات آبیاری و ابزار و ادوات کشاورزی و دامداری و آفات کشاورزی است و گاه می‌شود از برخی معانی لغات به تنوع کاربری برخی درختان هم‌چون درخت خرما، اطلاعات جامعه‌شناختی خوبی به‌دست آورد *(تبریزی، ۱۳۶۲: ۱۳۰٤، ۱۵۵۲، ۱۵۵٤، ۱۵۵۷، ۱۵۸٦)*.

بهار عجم اثر لاله تیک‌چند (پیک‌چَند یا لالاتیک) متخلص به بهار و مشتمل بر حدود ده‌هزار واژه است؛ مؤلّف، شاعر هم بوده و از جوانی به تحقیق در لغات فارسی و اصطلاحات و امثال آثار معاصران و گذشتگان پرداخته و در بیست سال آن‌ها را از کتاب‌های مشهور و دیوان‌های شاعران جمع‌آوری کرده و سرانجام در پنجاه‌وسه سالگی کتاب *بهار عجم* را نوشت و سال تألیف آن را به حساب جُمّل «یادگار فقیر حقیر بهار» برابر با ۱۱۵۲ق ذکر می‌کند. با توجه به این‌که نویسنده، هندی و در ایران زندگی نمی‌کرده، بسیاری از واژه‌ها و کنایاتی که او جمع‌آوری کرده، مملو از اطلاعات دربارهٔ ابزار و آلات کشاورزی و دامداری و حِرف، اصطلاحات ورزش کشتی، غذاها و اصطلاحات و کنایات هم‌جنس‌بازان و قلندران به‌ویژه قلندران اصفهان است که برای تحقیقات اجتماعی و مردم‌شناسی شهری و روستایی بسیار مفید است *(چندبهار، ۱۳۸۰: ۳۷۳، ۳۷۵، ۳۸۲، ۸۸۵، ۸۹۲، ۹۶۱، ۱۶۹۲)*.

«لغت فرنگ و پارس»، تألیف ژوزف لابروس (Joseph Labrosse) (آنژلو/ آنژلیوس دو سن ژوزف)، از نخستین فرهنگ‌های فارسی ـ فرنگی است که ۳۲۵ سال پیش، همزمان با سلطنت شاه سلیمان صفوی، در سال ۱۶۸۴م (۱۰۹۶ قمری)، در جهان آن روزگار،

انتشار یافته است. مبنای فرهنگ، زبان ایتالیایی است، اما بخش عمده آن را معادل‌ها و توضیحات فارسی تشکیل می‌دهد.

مؤلف کتاب، خود را بنده و قربان حضرت ایسوع پادری انجلی کرملیط مولود شهر طولوزه از کشیش‌های کرملی ساکتان پابرهنه ـ که از دوران شاه عباس اول، با کسب احترام و امتیازهای ویژه، در ایران به خدمات مختلف و ترویج دین می‌پرداختند ـ معرفی کرده است. او ضمن پرداختن به امور دینی، به اقصی نقاط ایران مسافرت نیز کرده و به مطالعهٔ کتاب‌های گوناگون در زمینه‌های موسیقی، طب، ریاضی، نجوم و ... علاقه‌مند بوده است. او در کتابش به انتقال کتاب‌های خطی به فرنگ و ترجمهٔ آن برای پادشاه فرانسه اشاره دارد و از درآمد سالیانه «حضرت سلطنت‌پناه پادشاه ایران» و بهای وسایل ارزشمند در مراسم اعیاد، در دربارهای سلطنتی، هم‌چنین از قیمت مالیات راهداران و از حمل و نقل کالا ـ که شامل حفاظت آن‌ها نیز می‌شده ـ اطلاعات خوبی به خواننده می‌دهد. از شهرهایی مانند اصفهان، شیراز، بهبهان، ایروان، نخجوان، موصل، بصره، پرسپولیس، لار، بندر عباس، بحرین، جزیره هرمز، جزیره خارک، بندر لنگه و ... دیدن کرده و در عین حال به‌عنوان صاحب‌نظر، طب پارسی را مطلقاً جالینوسی می‌داند و همه جا از فارسی به زبان عجمی یاد می‌کند *(لابروس، ۱۳۹۲: ۱٤٥، ۱۸۰، ۱۸٦ ـ ۱۸۷، ۲۱۸)*.

نتیجه

با توجه به بررسی‌هایی که در اینگونه منابع شد، می‌توان نتیجه گرفت که برای آگاهی از ساخت اجتماعی، ریخت‌شناسی جامعه، قشربندی‌های اجتماعی (خاندان‌های دیوانی، فقهی، ادبی، هنری و اقتصادی)، منظرها و اماکن شهری، رفتارهای اجتماعی و دینی، ناسزاها، آیین‌ها و سنت‌ها، سنت پخت و پز غذاها، گویش‌های محلی و متل‌ها و مثل‌ها، ساختار صنعتی و شکل دستگاه‌های برخی مشاغل، تبادلات تجاری روستاها و شهرها، فعالیت‌های دینی و ضددینی، تقسیم‌بندی‌های جغرافیایی و دست‌یابی به برخی اطلاعات در باب جغرافیای طبیعی، انسانی و اقتصادی و نیز دست‌یابی به برخی از فرامین حکومتی، نمی‌توان از منابع ادبی غفلت کرد.

این منابع با توجه به محتوای خود، می‌تواند به پژوهش‌گر حوزهٔ مطالعات تاریخ

اجتماعی کمک کند تا افزون بر متون تاریخی، از این منابع به‌عنوان منابع مکمل بهره برده، به گردآوری مطالب، تحلیلی سودمند از اوضاع اجتماعی زمانه‌ای که برای پژوهش خود تعیین کرده است، به خوانندگان ارائه دهد.

پی‌نوشت

۱. تذکره‌ها را به لحاظ محتوا می‌توان چنین طبقه‌بندی کرد: تذکره‌های عمومی که بدون اتخاذ دیدگاهی خاص یا محدودیت ویژه‌ای، به ذکر احوال و آثار ادبا پرداخته‌اند. تذکره‌های دوره‌ای که به سرگذشت ادیبان یک دوره خاص تعلق دارد. تذکره‌های سلسله‌ای یا خاندانی که نویسنده این گونه تذکره‌ها، به سرگذشت یک خاندان و یا سلسله توجه داشته است. تذکره‌های محلی ـ منطقه‌ای که به ذکر شعرا و ادبای یک منطقه جغرافیایی در دوره‌ای خاص می‌پردازد. تذکره‌های خاص آثاری است که سرگذشت گروهی از شاعران و نویسندگان را دارا است که در باب یک سوژه یا یک فرد شعر سروده‌اند. تذکره‌های تاریخی ادبی که در کنار مطالب تاریخی به سرگذشت ادیبان و دانشمندان نیز توجه کرده‌اند. (برای آگاهی بیشتر، رک: صادق سجادی، *نگاهی به تاریخ ادبیات نگاری و منابع آن در قلمرو فارسی*، نامهٔ فرهنگستان، ش۱۳، ۱۳۷۸، صص ۴ ـ ۶).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اوحدی دقاقی بلیانی کازرونی اصفهانی، تقی‌الدین محمد. (۱۳۸۸). **عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین**، تصحیح ذبیح‌الله صاحبکاری و آمنه فخراحمد، تهران: میراث مکتوب.

۲. بوردیو، پیر. (۱۳۸۸). **درسی درباره درس**، ترجمهٔ ناصر فکوهی، تهران: نشر نی.

۳. تبریزی، محمد حسین بن خلف. (۱۳۶۲). **برهان قاطع**، تصحیح محمد معین، تهران: امیرکبیر.

۴. چند بهار، لاله تیک. (۱۳۸۰). **بهار عجم**، تصحیح کاظم دزفولیان، تهران: طلایه.

۵. شیرازی متخلص به فتوحی، روح‌الله. (۱۳۸۹). **شرف‌نامه لاری**، تصحیح محمدباقر وثوقی با همکاری خدیجه عالمی و منوچهر ایزدنیا، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

۶. صفت‌گل، منصور. (۲۰۰۶). **مقدمه پژوهشی درباره مکتوبات تاریخی فارسی ایران و ماوراءالنهر** (صفویان اوزبکان و امارت بخارا) **همراه با گزیده مکتوبات**، توکیو: مؤسسهٔ مطالعات زبان‌ها و فرهنگ آسیا و آفریقا دانشگاه مطالعات خارجی توکیو.

۷. فرقدانی، شهلا. (۱۳۸۹). **بررسی آرای انتقادی در تذکره‌های مهم فارسی**، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه علامه طباطبایی.

۸. کاشی، میرتقی‌الدین. (۱۳۸۴). **خلاصه‌الاشعار** (بخش کاشان)، تصحیح عبدالعلی ادیب برومند و محمدحسین نصیری کهنموئی، تهران: میراث مکتوب.

۹. ـــــــــــ . (۱۳۸۶). خلاصهٔ الاشعار (بخش اصفهان)، تصحیح عبدالعلی ادیب برومند و محمدحسین نصیری کهنموئی، تهران: میراث مکتوب.

۱۰. ـــــــــــــ (۱). (۱۳۹۲). خلاصه‌الاشعار (بخش قم و ساوه)، تصحیح علی‌اشرف صادقی، تهران: میراث مکتوب.

۱۱. ـــــــــــــ (۲). (۱۳۹۲). خلاصه‌الاشعار (بخش شیراز و نواحی آن)، تصحیح نفیسه ایرانی، تهران: میراث مکتوب.

۱۲. لابروس، آنژلوس دوسن ژوزف. (۱۳۹۲). **لغت فرنگ و پارس**، به‌کوشش سید محمدحسین مرعشی، تهران: سفیر اردهال.

۱۳. معین، محمد. (۱۳۶۲). **مقدمه برهان قاطع**، محمد حسین بن خلف تبریزی، تهران: امیر کبیر.

۱۴. ناجی نصرآبادی، محسن. (۱۳۷۸). **مقدمه تذکره نصرآبادی**، از محمدطاهر نصرآبادی، تهران: اساطیر.

۱۵. وثوقی، محمدباقر. (۱۳۸۹). **مقدمه شرف‌نامه لاری**، از روح الله شیرازی متخلص به فتوحی، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

۱۶. وقاری، مولانا محمد امین. (۱۳۸۴) **گلدسته اندیشه**، تصحیح محمدرضا ابویی مهریزی، یزد: اندیشمندان.

ب) مقالات

۱۷. ابوئی مهریزی، محمد. (۱۳۸۴). "**معرفی گلدسته اندیشه**"، در **آیینه میراث**، س۳، ش۲۹.

۱۸. اورجی، فاطمه؛ منوچهری، علی. (۱۳۹۳). "**جایگاه منشآت نصرالله بن عبدالمؤمن منشی سمرقندی در پژوهش‌های تاریخی دوره تیمور**"، در گنجینهٔ اسناد، ش ۹۳.

۱۹. سارلی، ناصرقلی. (۱۳۹۲). "**جنبه‌های اجتماعی فرهنگ‌نویسی**"، در ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان، ش ۵ ـ ۶.

۲۰. شفیعیون، سعید. (۱۳۹۳). "**گذری دیگرگون بر تذکره‌های ادبی** (بحث درباب گونه‌شناسی تذکره‌های ادبی و ارائه طرحی برای تقسیم بندی آن‌ها) "، در فنون ادبی، دانشگاه اصفهان، س ۶، ش ۱۱.

۲۱. صادقی، علی‌اشرف. (۱۳۸۹). "**پژوهش‌های لغوی، فرهنگ نویسی**"، در ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان، ش ۳.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۲۷) بهار ۱۳۹۶، صص ۱۵۸ – ۱۳۹

آزادی در شعر معاصر ایران و افغانستان

(مطالعه موردی؛ ملک‌الشعرا بهار و خلیل‌الله خلیلی)

فرناز نقی‌زاده،[۱] علی‌اصغر حلبی[۲]

چکیده

مظفرالدین شاه قاجار فرمان مشروطیت را در ۱۹۰۶م. امضا کرد. این امر به تشکیل مجلس شورای ملی و تصویب نخستین قانون اساسی ایران انجامید. در آن دوران کسانی که پرچم‌دار تجدد بودند موضوعات بسیار مهمی را در جامعهٔ سنتی و استبدادی ایران مطرح کردند. محمدتقی بهار (۱۸۸۶–۱۹۵۱) شاعر متجدد ایرانی که فرهنگ و تاریخ ایران را به‌خوبی می‌شناخت و از فرهنگ غرب و پیشرفت‌های آن آگاه بود، خواستار تأسیس مجلس شورای ملی و مشارکت مردم در سیاست و قانون‌گذاری شد. او در این راه مبارزات زیادی انجام داد. تقریباً در همان زمان در افغانستان شاعری به نام خلیل‌الله خلیلی (۱۹۰۷–۱۹۸۷) به موضوعات مشابهی توجه داشت. خلیلی سال‌ها در کشورهای مختلف به‌عنوان سفیر زندگی کرد و به خاطر جنگ، طعم تلخ آوارگی را چشید. با توجه به اهمیت تجدد و تأثیری که مدرنیته بر جنبه‌های گوناگون زندگی در عصر حاضر نهاده است در این مقاله با شیوهٔ تطبیقی نوع نگاه و برداشت بهار و خلیلی نسبت به مدرنیته با تمرکز بر مفهوم آزادی، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. نتایج به دست آمده نشان می‌دهد بهار در مقایسه با خلیلی به ابعاد گسترده‌تری از مفهوم آزادی پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: تجدد، آزادی، بهار، خلیلی، شعر معاصر ایران، شعر معاصر افغانستان.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
تاریخ وصول: ۹۵/۰۶/۰۶ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۱/۳۰

مقدمه

ماهیت نظام سیاسی ایران در دوران قاجار، استبدادی بود و از لحاظ شکل دارای سلطنت مطلقه بود. حکومت‌های استبدادی مبتنی بر خواست و نظر شخص حاکم‌اند؛ فراقانونی عمل می‌کنند و به هیچ چهارچوبی محدود نیستند. در سراسر نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۹، ناصرالدین شاه بر ایران فرمان می‌راند. «در زمان او خواه و ناخواه پیوستگی میان ایران و اروپا فزونتر گردید» *(کسروی،۱۳۹۲: ۲۶)*. در این زمان بر اثر نفوذ روزافزون روسیه و انگلیس تغییراتی در ایران پدید آمد که تأسیس مدرسهٔ دارالفنون یکی از مهم‌ترین رویدادهای این دوره است. «پایگاه فرهنگ معاصر ایران دارالفنون است» *(ریپکا و دیگران،۱۳۷۰: ٤٨٠)*. در این دوران روشن‌فکران ایرانی تحت تأثیر آشنایی با کشورهای غربی خواستار تجدد و اصلاحات در امور مملکت بودند. مبارزهٔ مشروطه‌خواهان باعث شد که مظفرالدین شاه قاجار فرمان مشروطیت را در ۱۹۰۶ م. امضا کند. این امر به تشکیل مجلس شورای ملی و تصویب نخستین قانون اساسی ایران انجامید. در آن دوران کسانی که خواستار تجدد بودند موضوعات بسیار مهم و بی‌سابقه‌ای را در جامعهٔ سنتی و استبدادی ایران مطرح کردند. از سوی دیگر در افغانستان با آغاز حکومت امیر حبیب‌الله (۱۲۸۰هش) افغانستان وارد دورهٔ جدیدی شد؛ یعنی عصر بیداری و آشنا شدن با تحولات جهان که طرح مفاهیم جدیدی هم‌چون وطن، آزادی، قانون و مساوات را همراه داشت. حرکت مشروطه‌خواهی شکل گرفت. مطالبات آزادی‌خواهان «اصلاحات ادارهٔ کشور از حکومت مطلقه شخصی به حکومت مشروطه بود» *(فرهنگ،۱۳۹۰: ۵۱۳)*. این مطالبات با مخالفت و سرکوب شدید شاه روبرو شد. پس از به قتل رسیدن امیر حبیب‌الله پسرش امان‌الله شاه به قدرت رسید. «جامعه‌ای که امان‌الله در آن به پادشاهی رسید... جامعهٔ قبیله‌ای و خان خانی مرکب از اقوام و قبایل مختلف» بود *(همان: ۵۸۹)*. در آن زمان «روشن‌فکران و ملی‌گرایانی که به امان‌الله‌شاه در رسیدن به پادشاهی کمک کردند، اساساً دو خواست عمده داشتند؛ نخست حصول استقلال کامل کشور و دیگر اصلاحات در شیوهٔ ادارهٔ کشور در جهت مشروطیت، ترقی و تمدن» *(همان: ۵۹۲)*. اصلاحات بسیاری به‌خصوص در مورد تأمین آزادی زنان انجام شد، اما با سقوط حکومت امان‌الله اصلاحات انجام‌شده از میان رفت و

مبارزات آزادی‌خواهان و مطالباتشان هم‌چنان ادامه داشت. در جوامع مذکور گرایش به تجدد و مدرنیته که حاصل آشنایی با کشورهای غربی بود با خود مفاهیم جدیدی را به همراه آورد. یکی از مفاهیم اساسی و ارزشمند دوران مدرن، مفهوم آزادی است.

تا عصر قاجار ایرانی‌ها آزادی را به معنی حریت به کار می‌بردند. در این دوره برای نخستین‌بار مفهوم مدرن آزادی به ذهن و زبان روشن‌فکران راه یافت. در این مقاله نمی‌خواهیم از آزادمردی و آزادگی گفتگو کنیم بلکه مفهوم آزادی در دوران مدرن مورد نظر ماست. آزادی مفهومی است که در آموزه‌های اجتماعی گوناگون به شیوه‌های متفاوتی تعریف شده است. از نظر فقه‌اللغه واژهٔ «آزادی» دارای ریشهٔ پهلوی است و حاصل‌مصدری است به معنی حریت و آزادگی و در مقابل عبودیت و بندگی قرار دارد *(معین، ۱۳۸۲: ذیل آزادی)*. از نظرگاه علوم اجتماعی «ابتدا می‌توان بین مفهوم **منفی** و **مثبت** آزادی فردی تمایز گذاشت. در معنای منفی، آزادی دال بر فقدان "مانع غیرضروری یا آسیب‌رسان" یا به طور کلی‌تر فقدان "مداخلهٔ عمدی انسان‌های دیگر در قلمرو عمل من" است و از این دو تعریف نتیجه می‌شود که هر جا مانع یا مداخلهٔ کمتری باشد، آزادی بیشتری هست» *(آوتویت و باتامور، ۱۳۹۲: ۳)*. البته بعضی محدودیت‌ها که به طور عمده قانون تعیین‌کنندهٔ آن‌هاست برای حفظ انسجام اجتماعی، عدالت و سایر ارزش‌ها لازم است. اما در خصوص حدود این محدودیت‌ها، دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد. معنای مثبت آزادی «بهره‌مندی از حقوقی است که برخورداری از آن‌ها به نفع دارندهٔ آن‌هاست. این تعریف لحن بسیار مدرنی دارد، چون بحث‌های اخیر دربارهٔ آزادی مثبت معمولاً با توسل به مفهوم شهروندی صورت می‌گیرد که شامل تثبیت طیف وسیعی از حقوق مدنی، سیاسی و اجتماعی است. بنابراین رشد و گسترش آزادی به معنای رشد و گسترش شهروندی دانسته می‌شود» *(همان: ۳)*. باید بین آزادی فردی و آزادی جمعی تمایز قایل شویم. «بحث آزادی‌های سیاسی و اجتماعی مدت درازی نیست که در جوامع بشری مطرح شده است و ریشهٔ آن در دگرگونی‌هایی است که اندیشهٔ اروپایی در این چند قرن طی کرده و به طور کلی اندیشهٔ مدرن اروپایی این بحث را طرح کرده است» *(آشوری، ۱۳۹٤: ۲۰)*. در اروپا از رنسانس به این سو تعریف‌های بسیاری از مفهوم آزادی کرده‌اند. آزادی فردی یکی از مفاهیم اساسی اندیشهٔ سیاسی دموکراتیک جدید است و دلالت دارد بر آزادی فرد برای هر عمل شخصی،

داشتن اموال و استفاده از آن‌ها، آزادی عقاید دینی و پرستش و آزادی بیان و عقیده. در نظام قانونی، قانون از این آزادی‌ها در برابر دست‌اندازی دولت یا هر کس دیگر حمایت می‌کند و از نظر سیاسی، آزادی عقیده، بیان، اجتماع و نشر عقیده، آزادی‌های اساسی است که نظام‌های دموکراتیک در مورد آن‌ها توافق دارند *(همان: ۲۲)*. آزادی دارای انواع متعددی است: آزادی اندیشه، آزادی بیان، آزادی مذهب و دین، آزادی احزاب، آزادی کسب و کار، آزادی برای انتخاب حاکمان و آزادی برای تغییر دادن حاکمان *(حلبی، ۱۳۷۵: ۲۱)*.

این مقاله در صدد پاسخگویی به این پرسش است که "شناخت بهار و خلیلی از مفهوم آزادی، تا چه اندازه به مفهوم مدرن آزادی نزدیک است و دیدگاه ایشان در این خصوص دارای چه نقاط تشابه و اختلافی است؟" در این راستا با بهره‌گیری از روش تطبیقی به بررسی دیوان اشعار ایشان می‌پردازیم و چون شباهت‌های دیدگاه ایشان در این خصوص از مقولهٔ توارد است به بررسی علل تاریخی، اجتماعی، اقتصادی آن می‌پردازیم. ضرورت این تحقیق برخاسته از ارزش مفهوم مدرن "آزادی" برای جوامع عصر حاضر است. مفهوم آزادی از مفاهیم اساسی مدرنیته است و بررسی نمود آن در آثار بهار و خلیلی می‌تواند میزان شناخت ایشان از مدرنیته را باز نماید. با مطالعه و تجزیه و تحلیل متون ادبی می‌توان به شناخت بهتر و دقیق‌تری از افکار روشن‌فکران معاصر رسید. این شناخت به درک علل رویدادهای اجتماعی عصر حاضر کمک می‌نماید. ادبیات تطبیقی رشته‌ای فراملیتی و میان‌فرهنگی است که زمینهٔ مناسبی برای ایجاد، توسعه و گسترش روابط و تعاملات فرهنگی فراهم نموده است. عصری که در آن هستیم عصر ارتباطات و گسترش روابط ملل است و نیاز به انجام پژوهش‌هایی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، هر روز آشکارتر می‌گردد.

پیشینهٔ تحقیق

در مورد آثار بهار پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است اما تا به حال پژوهش مستقلی با رویکرد بررسی آزادی در اشعار بهار و خلیلی صورت نگرفته است. پژوهش‌های مرتبط با این موضوع عبارتند از مقالهٔ «مقایسهٔ مفاهیم وطن و آزادی در غزلیات پنج شاعر آزادی» از محمود صادق‌زاده که به بررسی مفاهیم «آزادی» و «وطن»

در اشعار ملک‌الشعرای بهار، عارف قزوینی، میرزاده عشقی، ایرج میرزا و فرخی یزدی پرداخته شده است. در مقالهٔ «زن از دیدگاه ملک‌الشعرا و معروف الرصافی» از ناصر محسنی‌نیا و فاطمه داشن، دیدگاه بهار و رصافی دربارهٔ زن مورد بررسی قرار گرفته است. در مقالهٔ «تطبیق مضامین شعری ملک‌الشعرای بهار و سامی البارودی» از صادق ابراهیمی کاوری و سکینه اسدی و رضوان لرستانی، مضامین اجتماعی و سیاسی مشترک شعر بهار و محمود سامی البارودی شاعر معاصر عرب مورد بررسی قرار گرفته است. یکی از منابع جامع و کامل در مورد زندگی و آثار بهار مقاله‌ای از احمد سمیعی است که در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی چاپ شده است. کتاب «یا مرگ یا تجدد» در سال ۱۳۸۱ توسط ماشاءالله آجودانی تألیف شده است و شامل مجموعه‌مقالات ایشان در مورد شعر عصر مشروطه است. این کتاب اطلاعات سودمندی دربارهٔ مفهوم آزادی در عصر مشروطه دارد. تفاوت مقالهٔ موجود با پژوهش‌های ذکر شده، در این است که نگاه خلیل‌الله خلیلی شاعر معاصر افغانستان را به مفهوم آزادی هم‌پایهٔ بهار در ادبیات فارسی، مورد بررسی قرار داده است و از این جهت کاری نو به حساب می‌آید.

مروری بر زندگی ملک‌الشعرا بهار و خلیل‌الله خلیلی

«بهار، محمدتقی ملک‌الشعرا (۱۳ ربیع‌الاول ۱۳۰۴ ق – اول اردیبهشت ۱۳۳۰ ش/ ۱۰ دسامبر ۱۸۸۶– ۲۰ آوریل ۱۹۵۱م) شاعر، روزنامه‌نگار، نمایندهٔ مجلس، وزیر، استاد دانشگاه و عضو فرهنگستان ایران» *(سمیعی، ج ۱۳. ۱۳۸۳: ۸۶)* در جوانی با عضویت در حزب دموکرات، نشر روزنامه و نوشتن مقاله‌های سیاسی و اجتماعی، به مشروطه‌خواهان پیوست. چند دوره نماینده مجلس شورای ملی بود و در مجلس با جمهوری پیشنهادی سردار سپه مخالفت کرد. در دورهٔ حکومت رضا شاه چندین‌بار طعم زندان و تبعید را چشید. به جبر شرایط زمان از سیاست کناره گرفت و به پژوهش‌های ادبی روی آورد. بعد از شهریور ۱۳۲۰ هـ.ش. فعالیت‌های سیاسی خود را از سر گرفت.

خلیل‌الله‌خلیلی (۱۲۸۶– ۱۳۶۶ هـ.ش) در شهر کابل متولد شد. وقتی دوازده سال داشت پدرش که از رجال دربار بود به دستور امان‌الله شاه به دار آویخته شد؛ به همین دلیل در دورهٔ حکومت امان‌الله که پادشاهی ترقی‌خواه و حامی مشروطه بود، رابطهٔ خوبی با

دربار نداشت. در دوران حکومت خانوادگی و استبدادآمیز محمد نادر شاه و برادرانش، خلیلی در سایهٔ حکومت باقی ماند و مناصبی بالا یافت. از جمله دبیر اول صدارت، معاونت دانشگاه کابل، سردبیری مجلس عالی وزرا، ریاست مستقل مطبوعات و از سال ۱۳۳۲ در سمت مشاور مطبوعاتی محمد ظاهر شاه کار می‌کرد؛ البته با رتبهٔ وزیر، تدریس در دانشگاه کابل و تألیف بسیاری از کتاب‌ها به این دوره باز میگردد. «این همراهی با نظام خودکامهٔ سلطنتی، انتقادهایی را از سوی روشن‌فکران به‌ویژه مبارزان سیاسی دههٔ پنجاه و شصت متوجه او کرد» *(کاظمی، ۱۳۸۹: ٤١)*. در اوایل دههٔ دموکراسی (۱۳۵۲-۱۳۴۲هـ ش) خلیلی «که در آن وقت وظیفهٔ مشاورهٔ شاه را به عهده داشت، به تأسیس حزبی به نام *وحدت ملی* معروف به *زرنگار* دست زد که مرام محافظه‌کارانه با گرایش اسلامی داشت» *(فرهنگ، ۱۳۹۰: ۷۹٦)*. مدتی نیز سفیر افغانستان در جده، بغداد و دیگر کشورهای عربی بود. در سال ۱۳۵۲ که سردار محمد داوود با کودتا قدرت را تصاحب کرد و جمهوری شاهانهٔ خویش را تأسیس کرد، خلیلی هم‌چنان سفیر باقی ماند. سرانجام با کودتای کمونیست‌ها در سال ۱۳۵۷ معروف به «کودتای ثور» و برپایی دیکتاتوری خشن حزب پرچم و خلق، خلیلی هم در کنار دیگر مبارزان در برابر رژیم حاکم ایستاد. با شکل‌گیری هسته‌های مقاومت در داخل و خارج، او نیز به این جهاد همه‌جانبه پیوست. در پاکستان ماندگار شد و به حمایت قلمی از مجاهدان پرداخت. «نخستین شعرهای جهادی که به نام شعر مقاومت به افغانستان رسید، از استاد خلیلی بود» *(نیکوبخت و چهرقانی برچلویی، ۱۳۸۹: ۳٤۳)*.

بحث و بررسی

الف-۱) مفاهیم آزادی در شعر بهار

بهار در سروده‌هایش به ستایش آزادی می‌پردازد و یکی از آرزوهای خود را برقراری آزادی توصیف می‌کند. اما چگونه می‌توان آزادی را در جامعه برقرار ساخت؟ برای تأمین آزادی افراد در مقابل قدرت جابرانهٔ حاکمان سیاسی و محدود کردن قدرت طبقهٔ حاکم، یکی از اساسی‌ترین مسائل، تدوین قانون اساسی است. تأمین حقوق مدنی و حقوق اساسی ملت در سایهٔ قانون ممکن است. تأمین حقوق اساسی از پایمال شدن حق افراد جامعه توسط حاکمان جلوگیری می‌کند و این گامی مهم در تأمین آزادی افراد جامعه است. بهار

از این اصل مهم غافل نبوده است و در شعرهایش بارها به بیان ارزش قانون و لزوم پیروی از آن پرداخته است.

الف-۱-۱) ارزش قانون برای برقراری آزادی

پس از کوشش‌های آزادی‌خواهان در سال ۱۲۸۵ هـ ش. فرمان مشروطیت توسط مظفرالدین شاه قاجار توشیح شد. بهار قصیده‌ای در ستایش عدالت‌گستری شاه سرود و سلطنت وی را عامل نابودی ظلم و ستم توصیف کرد:

بیداد اکنون نه درخور است که گشتست گیتی از عدل شاه پر دهش و داد
پادشه دادگر مظفر دین شاه آن که ز عدلش بنای ظلم بر افتاد
ار جو کاز این بنای فرخ قانون ملک بماند همیشه خرم و آباد

(بهار، ج ۱. ۱۳۵۸: ۲۶)

او قانون را رکن اساسی آبادی کشور توصیف می‌کند زیرا تنها با قدرت قانونی برآمده از آرای ملی می‌توان به حکومت استبدادی خاتمه داد و منافع ملی را جایگزین اغراض و منافع شخصی مستبدان کرد. بهار می‌خواهد آزادی را به وسیلهٔ قانون برقرار سازد:

عمری به هوای وصلت قانون از چرخ برین گذشت افغانم
در عرصهٔ گیر و دار آزادی فرسود به تن، درشت خفتانم
گفتم که مگر به نیروی قانون آزادی را به تخت بنشانم
و امروز چنان شدم که بر کاغذ آزاد نهاد خامه نتوانم
ای آزادی، خجسته آزادی از وصل تو روی بر نگردانم

(همان: ۳۲۶)

در قصیدهٔ «به یاد وطن» درمان درد و راه چارهٔ مشکلات وطن را در آزادی، قانون و مجلس شورای ملی می‌بیند و میگوید:

بی‌تربیت، آزادی و قانون نتوان داشت سعفص نتوان خواند، نخوانده کلمن را
امروز امید همه زی مجلس شوراست سر باید که آسوده نگه دارد تن را
جز مجلس ملی نزند بیخ ستبداد افریشتگان قهر کنند اهریمن را

بی نیـروی قـانون نـرود کـاری از پـیش جـز بـر سـر آهـن نتـوان بـرد تـرن را
(همان: ۷۷۷_۷۷۹)

بهار تربیت را پیش‌نیاز رسیدن به آزادی و قانون توصیف می‌کند، زیرا قانونی که برآمده از خواست ملت باشد قابل اجرا و ماندگار است.

الف-۱-۲) نقش مجلس شورای ملی در تثبیت آزادی سیاسی

پس از اعلان انتخابات دورهٔ اول مجلس شورای ملی و مرگ مظفرالدین شاه و جلوس محمدعلی میرزا به تخت سلطنت، بهار که نگران سرنوشت «سلطنت مشروطه» بود به توصیف جایگاه مجلس شورای ملی، ارزش مشارکت مردم در انتخابات و نتایج اتحاد ملت و دولت پرداخت:

کشـــور ایـــران ز عـــدل شـــاه مظفـــر رونقـی از نـو گرفـت و زینتـی از سـر
انجمـن عـدل را بـه ملـک بیاراسـت دسـت سـتم را ببسـت و پـای سـتمگر
مجلسـی آراسـت کانـدرو ز همـه ملـک انجمـــن آینـــد بخـــردان هنـــرور
خواسـت بـه هـم اتحـاد دولـت و ملـت تـا بنماینـد خیـر ملـک وی از شـر
کشـــور آبـــاد شـــد بـــه نیـــروی ملـــت ملـت منصـور شـد بـه یـاری کشـور

تشکیل مجلس شورای ملی و انتخاب نمایندگان آن توسط ملت، یکی از بنیادهای اساسی جامعهٔ دموکراتیک است. مجلس نمایندگان در نوشتن قانون اساسی و نظارت بر اجرای صحیح آن نقش مهمی دارند:

دولت و ملت دو دسـت و بـازوی شـاهند شـاه مـر ایـن هـر دو را گرامـی پیکـر
دولت و ملت چو هر دو دست به هـم داد پـای بـه دامـن کشـد عـدوی سبکسـر
دولـت و دیـن هـر دو توأمنـد ولـیکن این دو پسر راسـت عـدل و قـانون مـادر
(همان: ۲۷-۳۱)

بهار اتحاد دولت و ملت را باعث عقب‌نشینی دشمنان خارجی ایران و کسب استقلال توصیف می‌کند. از نظر وی دولت و دین با هم هستند اما هر دو باید تحت نظارت قانون باشند. قانون قدرت مطلق شاه را محدود می‌کند؛ در عوض ملت را در شیوهٔ کشورداری و امور مملکت سهیم می‌سازد.

الف-۱-۳) آزادی بیان و آزادی نشر

وقتی کارنامهٔ زندگی بهار را ورق می‌زنیم او را مبارزی روزنامه‌نگار و اهل قلم می‌یابیم که از آغاز جوانی با نشر روزنامه و نوشتن مقالات متعدد اجتماعی و سیاسی به دنبال روشنگری در جامعهٔ عصر خویش بوده است. بهار در کتاب تاریخ مختصر احزاب سیاسی می‌نویسد: «مرا عقیده آن بود که باید مردم را در نوشتن عقاید موافق و مخالف آزاد گذاشت و افکار را سانسور و حبس نکرد و در روزنامهٔ ایران نیز این سلیقه را مجری داشته بودم و مقالاتی بر له و بر علیه قرارداد انتشار دادم» *(بهار، ۱۳۸٦: ٤٠)*. از همین سخنان وی می‌توان میزان علاقه و اعتقاد وی به آزادی بیان را دریافت. در دیباچهٔ همین کتاب می‌نویسد: «من و رفقای دیگر در این مدت [مبارزهٔ مشروطه‌خواهان با استبداد صغیر محمدعلی شاه قاجار] عضو مراکز انقلابی بودیم و روزنامهٔ خراسان را به طریق پنهانی طبع و به اسم «ریس‌الطلاب» موهوم منتشر می‌کردیم و اولین آثار ادبی من در ترویج آزادی در آن روزنامه انتشار یافت» *(بهار، ۱۳۸٦: ب)*.

در مورد ارزش آزادی بیان، آزادی قلم و آزادی نشر جای شک و تردیدی نیست و اندیشمندان و فلاسفهٔ بزرگ غربی در این خصوص رساله‌های بسیار نوشته‌اند. «آزادی افکار و امیال، آزادی مطلق عقاید و احساسات ضروری است» *(استوارت میل، ۱۳۷۵: ٤۹)*. «آزادی بیان، که یکی از آزادی‌های مدنی بنیادین تلقی می‌شود، در بر گیرندهٔ هر دو ارتباط نوشتاری و گفتاری است و در بیشتر تعریف‌ها شامل جلوه‌های غیرزبانی هم‌چون لباس، رقص، و موسیقی هم می‌شود» *(لیپست، ذیل مدخل آزادی بیان، ۱۳۸۳: ۱۷)*.

بهار در یکی از سروده‌هایش می‌گوید:

خامه‌ای چون سنان بباید ساخت — نامه‌ای چون صنم بباید کرد
کار عرض قلم بباید دید — کار در هر قدم بباید کرد
آیهٔ والقلم بباید خواند — مر قلم را علم بباید کرد
قلمی کو ببرد عرض هنر — آن قلم را قلم بباید کرد
به مقالات احترام‌آمیز — نامه را محترم بباید کرد
ز انتقادات احتشام انگیز — خامه را محتشم بباید کرد

خیـــر اصـــحاب خیـــر بایـــد گفـــت ذم اربـــــاب ذم بیایـــــد کـــــرد
(بهار، ج ۱. ۱۳۵۸: ۳۵۸)

در این شعر نظر وی دربارهٔ جایگاه مطبوعات و ارزش مبارزات قلمی به وضوح بیان شده است. نوشتن مقالات انتقادی و ذم ارباب ذم بدون آزادی بیان و آزادی نشر غیرممکن است. البته باید این را هم در نظر داشت که در عصر مشروطه‌خواهی «آزادی قلم و بیان سمت و سویی سیاسی داشت. یعنی آزادانه می‌شد از شاه و وزیر و دربار استبداد، به تندترین لحن‌ها سخن گفت و انتقاد کرد، اما فی‌المثل از آزادی عقاید و ادیان، از آزادی قلم و بیان در مسایل اجتماعی، آزادی زنان، تساوی حقوق اقلیت‌های دینی و مذهبی و مهم‌تر از همه از آن چه که در مشروطیت به طور عام به حقوق شهروندی تعبیر می‌شد، نمی‌شد به آسانی و آزادانه سخن گفت» *(آجودانی، ۱۳۸۷: ۱٤۱)*.

الف-۱-۴) انتقاد از استبداد برای رسیدن به آزادی سیاسی

پادشاهان سلسلهٔ قاجار مانند اعصار گذشته، خود را مالک جان و مال مردم می‌پنداشتند و آزادی ملت نیازمند محدود شدن قدرت مطلقهٔ آنان بود. طبقهٔ حاکم در مقابل خواست آزادی‌خواهان مقاومت می‌کردند. در کشاکش انقلاب مشروطیت بهار متأثر از اوضاع و شرایط، در سروده‌هایش بارها به نقد استبداد پرداخته است. انتقاد از مستبدان و نکوهش اعمال ایشان یکی از موضوعات اصلی دیوان وی است. در اوایل مشروطیت خطاب به محمدعلی شاه و در سرزنش استبداد وی سروده است:

پادشـــاها ز اســـتبداد چـــه داری مقصـــود که از این کار جـز ادبـار نگـردد مشـهود
جود کن در ره مشروطه که گردی مسجود

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای تجدد این است که قداست شاه در نظر روشن‌فکران از میان رفته است. سلطنت یک حق الهی به حساب نمی‌آید. پادشاه برای کسب مقبولیت بایستی قانون اساسی را بپذیرد و به حقوق ملت احترام بگذارد. در ادامه بهار می‌گوید:

شاه خود کیست بـدین کبـر و عنانیـت او تـــا نکـــو باشـــد دربـــارهٔ مـــا نیـــت او
مـــا پرستنـــدهٔ حقیـم و الـوهیـــت او
(بهار، ج۱. ۱۳۵۸: ۱۲۷-۱۲۸)

بهار قصیدهٔ مستزاد «کار ایران با خداست» را در دورهٔ سلطنت محمدعلی شاه و هنگامه و غوغای به توپ بستن مجلس سروده است:

بـا شـه ایـران ز آزادی سـخن گفـتن خطاسـت کـار ایـران بـا خداسـت
مـذهب شاهنشـه ایـران ز مـذهب‌هـا جداسـت کـار ایـران بـا خداسـت

سخن گفتن از آزادی را با پادشاهی مستبد و خودکامه بیهوده می‌داند. شاه، را مست و بی‌خبر از زمانه و روزگار می‌بیند که با استبداد خود بانی تباهی و از دست رفتن مملکت است:

هـر دم از دریـای اسـتبداد آیـد بـر فـراز مـوج‌هـای جانگـداز
زیـن تلاطـم کشـتی ملـت بـه گـرداب بلاسـت کـار ایـران بـا خداسـت

(همان: ۱٤٦)

الف-۲) حقوق زنان در دیوان بهار

در جوامع سنتی نقش و جایگاه زنان به گونه‌ای دیگر تعریف می‌شد. وظایف زنان خانه‌داری، شوهرداری و بچه‌داری بود و نقشی همانند مردان در امور سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی نداشتند. پس از آشنایی روشن‌فکران ایرانی با مفاهیم مدرنیته در عصر مشروطه‌خواهی، برای نخستین‌بار بحث حقوق زنان در جامعهٔ ایران مطرح شد. توجه به حقوق زنان و پرداختن به خواسته‌ها و نیازهای زنان در دوران مدرن از غرب آغاز شده است و یکی از پیامدهای آن شکل گرفتن جنبش فمینیسم بوده است. «در جهان غرب، تاریخ رسمی آغاز گرفتن فمینیسم با آثاری که در اعتراض به موقعیت زنان منتشر شده‌اند، مشخص می‌شود... یک چنین آثاری نخستین‌بار در دههٔ ۱۶۳۰ منتشر شدند» *(ریتزر، ۱۳۹٤: ٤٦٤)*. اصطلاح «فمینیسم» را می‌توان حمایت از برابری حقوق زنان و مردان و متعهد بودن به ارتقای موقعیت زنان در جامعه تعریف نمود *(آوتویت و باتامور، ۱۳۹۲: ۷۱۹)*.

الف-۲-۱) تأثیر آزادی زنان بر نقش مادری

بهار از جمله کسانی بود که خواستار سوادآموزی زنان و حضور ایشان در فعالیت‌های اجتماعی بود. با توجه به مقاومت تودهٔ مردم در برابر اندیشه‌های نو و لزوم تغییر وضعیت زنان در دورهٔ جدید، بهار مدافع برداشتن روبند و پیچهٔ زنان بود تا بدین‌وسیله بتوانند در

جامعه حضور بیابند؛ به تحصیل علوم بپردازند؛ وظایف جدیدی را به عهده بگیرند؛ فرزندان بهتری تربیت کنند و در نهایت باعث ترقی و پیشرفت وطن شوند. چون بچه‌داری از وظایف زنان بود، تحصیل علم و هنر زنان می‌توانست نقش مؤثری در پرورش بهتر نسل بعد داشته باشد. بهار به این موضوع پرداخته است و نقش مادران را در پرورش فرزندان مطمح نظر قرار داده است:

اطفال به دست مادران مومند — سازند ز موم گونه گون پیکر
رضوان بهشت و مالک دوزخ — هستند دو مام خوب و بد گوهر
دردا که زنان خطهٔ ایران — ماندند به زیر نیلگون چادر
یک نیمه خراب مشرب دیرین — یک نیمه خراب مسلک نوبر
یک بهره ذلیل جهل جان اوبار — یک بهره اسیر فسق جان اوبر

زنان ایران را به دو دسته تقسیم می‌کند. یک گروه گرفتار جهل و خرافات هستند و گروه دیگر اسیر فسق و فساد اخلاقی هستند:

غافل که در آستان آزادی — صدقست و وفا دو پاسبان در
حجاب وینـد عصمت و ناموس — صد نکته بود بدین سخن مضمر

(بهار، ج ۱. ۱۳۵۸: ۵۱۰-۵۱۱)

الف-۲-۲) قدمی به سوی برابری حقوق زن و مرد

بهار با رسم چندهمسری مخالف بوده است و در یکی از شعرهایش این رسم را مورد نکوهش قرار می‌دهد و معایب چندهمسری و علل تداوم این رسم را بازگو می‌کند:

خانم آن نیست که جانانه و دلبر باشد — خانم آن است که باب دل شوهر باشد
زن یکی بیش مبر ز آن‌که بود فتنه و شر — فتنه آن به که در اطراف تو کمتر باشد
کی توان داد میان دو زن انصاف درست — کاین‌چنین مرتبه مخصوص پیمبر باشد...
زن یکی مرد یکی خالق و معبود یکی — هر یک از این سه دو شد مهره به ششدر باشد

(همان: ٤٥٢-٤٥٣)

با انتقاد از داشتن چند همسر، عواقب زیان‌بار این رسم را بیان می‌کند. یکی از این معایب، حسادت و نفرت فرزندان دو مادر نسبت به یکدیگر است که سبب اختلاف و نزاع در کانون خانواده می‌شود. نکوهش رسم چندهمسری و بیان معایب آن را می‌توان قدمی به

سوی برابری حقوق زن و مرد پنداشت.

ب-۱) مفاهیم آزادی در شعر خلیلی

معنای غالب آزادی در دیوان خلیلی، رهایی از سلطهٔ کشورهای بیگانه است و آزادی را به معنی استقلال افغانستان به کار برده است. در دیوان وی بحث از قانون، مجلس و انتخابات بسیار کمرنگ است. فقط در دو مثنوی کوتاه به این مفاهیم به طور کلی و ابتدایی اشاره شده است.

ب-۱-۱) آزادی و کسب استقلال سیاسی

در بسیاری از اشعارش آزادی را به معنی رهایی از سلطهٔ بیگانگان و کسب استقلال سیاسی افغانستان به کار برده است. در مثنوی «جشن استقلال» که در شانزدهمین سال استقلال افغانستان در سال ۱۳۱۴ هش. سروده است، پادشاه افغانستان را مورد خطاب قرار می‌دهد، استقلال افغانستان را به او تبریک می‌گوید و او را مرجع آمال مردم می‌نامد که باعث آرایش وطن و زنده شدن دل بی جان ملت گشته است:

وطن را گرچه سالار شهیدان — امام قوم، نادرشاه افغان
ز چنگ اجنبی آزاد فرمود — خلاص از دست استبداد فرمود
ولی امروز بخت ما جوان است — که چون تو شهریاری کامران است

رها شدن وطن از چنگ اجنبی را خلاص شدن از استبداد توصیف می‌کند. سپس می‌گوید که عظمت و بزرگی قوم به خاطر تجارت، خاک وسیع و زراعت نیست. هم‌چنین داشتن نفوس بی شمار برای کشور افتخار نیست، بلکه قومی که دارای مرد کاری و هنرمند باشد، آبرومند است.

الا ای چشم ملت روشن از تو — خس و خاشاک کشور گلشن از تو
تعالی الله که باز امروز این خاک — شده از جشن آزادی فرحناک
شهید راه استقلال، امروز — چو مرغان می‌گشاید بال، امروز
بگو تبریک استقلال ملت — به آن سرچشمهٔ آمال ملت

(خلیلی، ۱۳۸۹: ۵۴۵-۵۴۶)

جشن آزادی بر اثر کسب استقلال کشور و بیرون راندن دشمن بر پا شده است، شاه را تشویق می‌کند که به آبادی کشور بپردازد و دل زخم‌خوردهٔ ملت را شاد کند. وطن را آن‌گونه بازسازی کند که پیشرفت آن مورد توجه جهانیان قرار گیرد. در این شعر مرکز توجه شاه است و اوست که باید وطن را آباد سازد و دل مردم را قرین شادی کند. آزادی، به معنای رهایی از سلطهٔ دشمنان خارجی به کار رفته است. خلیلی مثنوی «مجسمهٔ آزادی» را زمانی که در کابل حکومت کمونیستی تشکیل شده بود خطاب به *جیمی کارتر* رئیس‌جمهور آمریکا سروده است. در این شعر از پایمال شدن حقوق کشورهای ضعیف توسط قدرت‌های جهانی شکایت می‌کند و از جانب‌داری سازمان ملل از قدرت‌های جهانی و بی‌تفاوتی نسبت به از دست رفتن آزادی و استقلال کشورهای ضعیف اعتراض می‌کند:

ظاهر آن مظهر عنوان صلح — حامی آزادی و پیمان صلح
بر در آن نقش به ارقام زر — «خانهٔ تأمین حقوق بشر»
حامی پیمان‌شکنان گشت حیف — مدفن آمال جهان گشت حیف
اصل مساوات، دروغی دگر — قصهٔ بی فرّ و فروغی دگر
اصل مساوات اگر هست راست — پس سخن ازغربی و شرقی چراست؟

اگر از غرب دو تن به زندان شود، در همه جا سر و صدا و معرکه راه می‌اندازند اما وقتی در شرق کشورهای قدرتمند:

بلع کند کشور آباد را — برده کند ملّت آزاد را
مجلس اقوام نجنبد ز جا — بر نشود از لب یک تن، صدا

(همان: ۶۳۲-۶۳۳)

سازمان ملل که برای برقراری صلح در جهان ساخته شده است و باید حامی آزادی باشد، در حقیقت پیرو اهداف و خواسته‌های ارباب زور گشته است. برابری و مساوات وجود ندارد، زیرا وقتی در شرق کشورهای قدرتمند به غارت کشورهای ضعیف می‌پردازند سازمان ملل سکوت می‌کند.

ب-۱-۲) انتخابات آزاد یا رأی قوم

در مثنوی کوتاه «استبداد عقل» به نقد و رد استبداد می‌پردازد و خواستار مشارکت

مردم در سیاست با انجام انتخابات است، آرای مردم را ارزشمند توصیف می‌کند. زیرا تصمیم‌های یک نفر خالی از اشتباه نیست و رأی قوم باعث قوام دولت خواهد شد:

عقل کامل کنون به عالم نیست — در بسا رازها که محرم نیست
فرد، محفوظ از زلل نبود — عقل آن نیز بی خلل نبود
عقل کامل، عقول ملت‌هاست — که کفیل همه سیاست‌هاست
مشورت چیست؟ اشتراک عقول — غور در کارگاه رد و قبول

پس از این مقدمه‌چینی و تکیه بر مشورت برای انجام امور و نقد عقل فرد که عاری از خطا و اشتباه نیست و این‌که عقول ملت‌ها عقل کامل است، می‌گوید:

دولتی را قوام بیشتر است — که در آن رأی قوم معتبر است
فکر یک شخص، رأی مردم نیست — هر صدایی، صدای مردم نیست
فکر یک شخص هر قدر نیکوست — تابع مد و جذر حالت اوست
فکر یک تن قرین امراض است — لعبت گونه گونه اغراض است

(همان: ٦٧٠)

مشورت و محترم شمردن رأی مردم به معنی اصلاح حکومت استبدادی است. بنیاد دموکراسی و حکومت مردم بر این اندیشه استوار است که مردم به وسیلهٔ آرای خود نوع حکومت را انتخاب کنند و در سیاست‌ها و عملکرد دولت با رأی‌گیری و انتخابات و به شکلی دموکراتیک مشارکت کنند. در مثنوی کوتاه «ملت و دولت» خلیلی دربارهٔ ارزش و جایگاه ملت سخن می‌گوید. از نظر وی قدرت دولت‌ها برخاسته از ملت‌هاست و پایداری دولت بستگی به تأیید ملت دارد. سپس اتحاد ملت را که متشکل از قوم‌های مختلف است باعث قدرتمندی کشور و دولت بیان می‌کند:

دولت از نیروی ملت شد پدید — وای از آن دولت که ملت را ندید
هیچ دولت را نیابی پایدار — گر نباشد پایه‌هایش استوار
چیست پایهٔ وحدت آرای قوم؟ — تکیه بر امروز و بر فردای قوم
قوم اگر گفتم، مرادم ملت است — ملت ار گویم، اساسش وحدت است

(همان: ۷۱۰-۷۱۱)

ب-۲) حقوق زنان در دیوان خلیلی

در جامعهٔ سنتی افغانستان زنان فرصت ادامهٔ تحصیل و سوادآموزی را نداشتند و نمی‌توانستند همپای مردان در فعالیت‌های اجتماعی مشارکت کنند. بخشی از این محدودیت‌ها به علت برداشت غلط از تعالیم دین اسلام بود. از این‌رو خلیلی مانند بعضی از روشن‌فکران هم‌عصر خویش، چاره را در برداشتن روبند و پیچهٔ زنان می‌دید. وی به زنان توجه ویژه‌ای داشت و خواستار تغییر شرایط زندگی آنان بود. در سروده‌هایش زنان را به برداشتن روبند و پیچه تشویق می‌کرد. از نظر وی این کار تحصیل و سوادآموزی زنان را تسهیل می‌کرد و مشارکت در فعالیت‌های اقتصادی را برای ایشان ممکن می‌ساخت.

ب-۲-۱) برداشتن روبند و پیچه

در مسمط «جشن نهضت نسوان» روبند و پیچهٔ زنان را سبب ناتوانی، بی‌دانشی و دربند شدن ایشان توصیف می‌نماید. از نظر خلیلی روبند و پیچه نشانهٔ دینداری نیست، بلکه زنان با برداشتن آن، خرافات را از میان برمی‌دارند و شایسته است که پس از برداشتن روبند و پیچه هم‌چنان از دین و آیین پیامبر اسلام(ص) پیروی کنند:

پژمرد گل باغ تمنای تو، ای زن! افسرد سخن بر لب گویای تو ای زن
گم شد شرر از برق تجلای تو، ای زن بستند به بازوی توانای تو، ای زن

زنجیر جفا و ستم و جهل مکرر

بر دانش تو فکندند حجابی بر مهر درخشان تو بستند سحابی
گفتند که دریاست، نمودند سرابی بر پرسش تو هیچ ندادند جوابی
شادیم که آن شمع شب‌افروز بتابید از دامن شب‌های سیه، روز بتابید

(همان: ٥١٤-٥١٦)

در ادامه شاعر می‌گوید پیشینیان گذشتند و تاریخی با عظمت و پرافتخار برای ما به جا گذاشتند. اکنون وقت آن فرا رسیده است که بر آن کاخ کهن، ایوان نوین را طرح افکنی. هیچ کجا مشعل دین را فرو مگذار. پردهٔ اوهام را از میان بردار و نگین دین را از نقش خرافات پاک کن. از دین خداوند و آیین پیامبر به دور از خرافات و اوهام پیروی کن.

خلیلی بر این باور است که برداشتن روبند و پیچه، منافاتی با دینداری ندارد. زن در عین برداشتن روبند و پیچه خود خرافات و اوهام را از میان برمی‌دارد و شایسته است. هم‌چنان پیرو دین خداوند و آیین پیامبر باشد. در مسمط «خطاب به دختران افغان» زنان را تشویق به حضور در اجتماع و مشارکت در فعالیت‌های اجتماعی می‌کند:

از ساحل سند تا زر افشان　　یک عالیه، یک سرای می‌دان
ای مادر دودمان افغان　　از اهل سرا مباش پنهان

در خانهٔ خویش چهره بگشای

تا رهرو و راه‌بین نباشی　　با اهل وطن قرین نباشی
با جامعه همنشین نباشی　　آگاه از آن و این نباشی

طفل از پی تو چه سان نهد پای؟

(همان: ۵۲۶-۵۲۷)

ب-۲-۲) تساوی حقوق زن و مرد

در جامعهٔ سنتی افغانستان عامهٔ مردم، مرد را برتر از زن می‌پندارند. در چنین فضایی خلیلی در مثنوی کوتاه «زن» با ستایش زن، از ارزش و جایگاه زنان در زندگی سخن می‌گوید و برابری زن و مرد را یادآور می‌شود:

زن اگر نیست، زندگانی نیست　　مردی نیست، مهربانی نیست
«زان» به پشتو که معنی‌اش جان است　　نزد من اشتقاق زن زان است
فیلسوفی نگر چه شیوا گفت　　دُر معنی ببین چه شیوا سفت

هنگامی که خداوند پیکر آدم را از عدم می‌آفرید زن را از پهلوی مرد آفرید و در این نکته رازهای بسیاری نهفته است. اگر زن را از سر مرد می‌آفرید، زن خودسری می‌نمود با مرد، اما خداوند زن را از پهلوی مرد آفرید تا برای همیشه در کنار مرد باشد و با مرد هم‌دل، هم‌زبان و هم‌سر باشد:

کرد ایجاد زن ز پهلویش　　همچو آینه، روی بارویش
تا بود جاودانه در بر مرد　　همدل و هم زبان و همسر مرد

(همان: ۶۷۸)

نتیجه

پس از بررسی و تطبیق آرای بهار و خلیلی دربارهٔ آزادی به این نتیجه رسیدیم که تعبیر بهار از آزادی با مفهوم آزادی در دوران مدرن قرابت بیشتری دارد و شناخت وی از مفهوم آزادی، به مفهوم لیبرال آزادی نزدیک‌تر بوده است. بهار برای رسیدن به آزادی سیاسی خواهان برگزاری انتخابات آزاد، تشکیل مجلس شورای ملی و ایجاد قانون اساسی است تا در سایهٔ قانون و مجلس شورای ملی، قدرت پادشاه و طبقهٔ حاکم محدود به ارادهٔ ملت شود و آزادی برقرار گردد. وی دین و دولت را همراه می‌داند اما خواهان محدود شدن قدرت هر دو توسط قانون است. لازم به ذکر است که او در بسیاری از شعرهایش به این مفاهیم پرداخته است. اما معنای غالب آزادی در دیوان خلیلی، بیرون راندن شوروی از خاک افغانستان و بازیافتن استقلال سیاسی است. شاعر فقط در دو شعر به طور کلی بر ارزش آرای قوم در ادارهٔ حکومت اشاره نموده است و در مقایسه با بهار این اشاره‌ها بسیار ناچیز است. خلیلی به آزادی بیان اشاره‌ای نکرده است اما بهار در سروده‌هایش به ارزش روزنامه برای آگاهی‌بخشی در جامعه پرداخته است. دیدگاه هر دو شاعر دربارهٔ لزوم بهبود شرایط زندگی زنان به یکدیگر بسیار نزدیک است. در هر دو کشور زنان از وضعیت نابرابری در مقایسه با مردان برخوردار بودند. شباهت شرایط زندگی زنان در جوامع ایران و افغانستان از جمله سنتی بودن ساختار جوامع، برداشت اشتباه از دین اسلام و آمیختن آن با خرافات، بی‌سوادی زنان و نابرابری حقوقی با مردان، محدود شدن زن‌ها به نقش‌ها و وظایف سنتی از قبیل خانه‌داری و شوهرداری سبب شباهت آرای ایشان گردیده است. هر دو شاعر خواستار برداشتن روبند و پیچهٔ زنان برای تسهیل ادامهٔ تحصیل و مشارکت زنان در فعالیت‌های اجتماعی و اقتصادی بودند و البته هر دو بر لزوم حفظ عفت و ناموس تأکید نموده‌اند. در ضمن کسب سواد و دانش را برای زنان از آن جهت که مادران و تربیت‌کنندگان نسل آیندهٔ مملکت هستند، ضروری می‌دانستند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آجودانی، ماشاالله، (۱۳۸۷)، **مشروطه ایرانی**، چ۹، تهران: اختران.

۲. ــــــــــــــ . (۱۳۸۱)، **یا مرگ یا تجدد**، لندن: فصل کتاب.

۳. آشوری، داریوش، (۱۳۹۴)، **دانشنامهٔ سیاسی**، چ ۲۴، تهران: مروارید.

۴. آوتویت، ویلیام و تام باتامور، (۱۳۹۲)، **فرهنگ علوم اجتماعی قرن بیستم**، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: نی.

۵. استوارت میل، جان، (۱۳۷۵)، **رساله دربارهٔ آزادی**، ترجمهٔ جواد شیخ‌الاسلامی، چ۴، تهران: علمی و فرهنگی.

۶. بهار، محمدتقی، (۱۳۸۶)، **تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران**، ج ۱و۲، چ۷، تهران: امیرکبیر.

۷. ــــــــــــــ . (۱۳۵۸)، **دیوان اشعار**، ج۱و۲، چ۴، تهران: سپهر.

۸. حلبی، علی‌اصغر، (۱۳۷۵)، **اندیشه‌های سیاسی قرن بیستم**، تهران: اساطیر.

۹. خلیلی، خلیل‌الله، (۱۳۸۹)، **دیوان اشعار**. به کوشش محمدکاظم کاظمی، تهران: طیف نگار.

۱۰. ریپکا، یان و اوتاکار کلیما و ایرژی بچکا، (۱۳۷۰)، **تاریخ ادبیات ایران**، ترجمهٔ کیخسرو کشاورزی، تهران: گوتمبرگ و جاویدان خرد.

۱۱. ریتزر، جورج، (۱۳۹۳)، **نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر**، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: علمی.

۱۲. سمیعی، احمد، (۱۳۸۳)، **ملک‌الشعرا بهار در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی**، ج۱۳، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۱۳. فرهنگ، میرمحمدصدیق، (۱۳۹۰)، **افغانستان در پنج قرن اخیر**، به کوشش محمد ابراهیم شریعتی، (۲ج در یک مجلد)، چ۲۱، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

۱۴. کاظمی، محمد کاظم، (۱۳۸۹)، مقدمهٔ دیوان خلیل الله خلیلی، تهران، طیف نگار.

۱۵. کسروی، احمد، (۱۳۹۲)، **تاریخ مشروطهٔ ایران**، چ ۷، تهران: نگاه.

۱۶. لیپست، سیمور مارتین، (۱۳۸۳)، **دایره‌المعارف دموکراسی**، ترجمه فارسی به سرپرستی کامران فانی و نورالله مرادی، ۳ج، تهران: وزارت امورخارجه، کتابخانهٔ تخصصی.

۱۷. معین، محمد، (۱۳۸۲)، **فرهنگ معین**، ۴ج، تهران: زرین، نگارستان کتاب.

ب) مقالات

۱۸. ابراهیمی کاوری، صادق و سکینه اسدی و رضوان لرستانی، (۱۳۹۲)، "**تطبیق مضامین شعری ملک‌الشعرای بهار و سامی البارودی**"، سال هفتم، شمارهٔ ۲۵، صص ۹۵-۱۱۶.

۱۹. صادق‌زاده، محمود، (۱۳۹۰)، "**مقایسهٔ مفاهیم وطن و آزادی در غزلیات پنج شاعر آزادی**"، در فصلنامهٔ علمی پژوهشی اندیشه‌های ادبی، سال سوم از دوره جدید، شماره ۱۰، صص ۹۷-۱۱۸.

۲۰. محسنی‌نیا، ناصر و داشن، فاطمه، (۱۳۸۸)، "**زن از دیدگاه ملک‌الشعرا بهار و معروف الرصافی**"، در نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید با هنر کرمان، دوره جدید. شماره ۲۶(پیاپی۲۳)، صص۲۸۳-۲۹۸.

۲۱. نیکوبخت، ناصر و رضا چهرقانی برچلویی، "**شعر پایداری افغانستان**"، ۱۳۸۹، در نشریهٔ ادبیات پایداری دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید با هنر کرمان، سال اول، شمارهٔ دوم، صص ۳۴۱-۳۶۸.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۲۷) بهار ۱۳۹۶، صص ۱۸۲ – ۱۵۹

الگوهای سفر قهرمانی از نگاه پسایونگی[۱] و کاربرد آن در تحلیل متون ادبی

محمدجعفر یاحقی،[۱] مریم اسم‌علی‌پور،[۲] شاهدخت طوماری،[۳] فرزاد قائمی[۴]

چکیده

اصطلاح «پسایونگی» به گروهی از روان‌شناسان و روان‌کاوان اطلاق می‌شود که پس از آشنایی با نظریات کارل‌گوستاو یونگ[۲] به بررسی، نقد و تحلیل آرای وی در ابعاد مختلف آن پرداختند. مکتب «پسایونگی» خود به سه مکتب کلاسیک[۳]، رشد[۴] و کهن‌الگویی[۵] تقسیم می‌شود. مکتب کهن‌الگویی جیمز هیلمن[۶] پیوند عمیقی با ادبیات و متون ادبی دارد. از رهگذر رشد و گسترش مکتب هیلمن، انواع سفر قهرمانی در این مکتب شکل گرفته است که عبارت‌اند از: سفر قهرمانی کارول.اس.پیرسون،[۷] سفر قهرمانی مرد رابرت بلای،[۸] سفر قهرمانی زن مورین مرداک[۹] و کلاریسا پینکولا استس.[۱۰] تیپ‌شناسی جین شینودا بولن[۱۱] نیز یکی از روش‌های نقد کهن‌الگویی در حوزهٔ شناخت تیپ و شخصیت قهرمان است. نتایج این نوشتار نشان می‌دهد، با استفاده از این الگوهای سفر قهرمانی، بسیاری از متون ادبیات فارسی چه کلاسیک و چه معاصر را می‌توان تحلیل و بررسی کرد. در این مقاله از متون متنوّعی مثل افسانه‌ها و رمان‌های معاصر استفاده شده است تا گستردگی این الگوها را به‌خوبی نشان دهد.

کلیدواژه‌ها: یونگ، پسایونگی، نقد کهن‌الگویی و سفر قهرمانی.

---

۱. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد. (نویسنده مسئول)
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد. maryam_eessmm1441@yahoo.com
۳. رئیس و مؤسس مؤسسهٔ The Radiance of Hope Counseling Center
۴. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد.
تاریخ وصول: ۹۵/۰۳/۰۳ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۱/۳۰

بیان مسأله

مکتب پسایونگی یکی از مکاتب مهم علم روان‌شناسی است که با علوم و هنرهای دیگر از جمله ادبیات پیوند عمیقی دارد. در دنیای غرب بسیاری از متون ادبی براساس موازین و دیدگاه‌های این مکتب تحلیل و بررسی می‌شوند. از این رهگذر این مقاله به بررسی الگوهای سفر قهرمانی پسایونگی می‌پردازد و بر آن است تا این الگوها را به جامعهٔ ادبی معرفی کند.

روش تحقیق

نگارنده در این مقاله با توصیف و تعریف مفاهیم پسایونگی، به جستجوی الگوهای سفر در متون متنوع کلاسیک و معاصر پرداخته است تا ثابت کند که این الگوها بسیاری از متون را در بر می‌گیرند.

پیشینهٔ نقد کهن‌الگویی پسایونگی

کتاب پشت دیوار بزرگ[۱۲] که توسّط جیمز ویتلارک[۱۳] نوشته شده، در حقیقت، آغاز یک رویکرد پسایونگی به کافکا و آثارش است. ویتلارک با توجّه به تحلیل آثار کافکا و مقلّدان وی که آن‌ها را به سه دستهٔ قورباغه‌سان‌ها، کلاغ‌سان‌ها و پلنگ‌سان‌ها تقسیم‌بندی کرده، نتیجه می‌گیرد که یونگ نظریهٔ منسجمی ارائه نکرده است و اکتشافات تجربی او با توجّه به استانداردهای ساختارگرا، بیش از حد سست و حدیثی به نظر می‌رسند *(Whitlark, 1991: 204)*. در کتاب نقد *پسایونگی*[۱۴] که توسّط یک گروه از نویسندگان به نام‌های جیمز و تیتا باملین[۱۵] و جرج جنسن[۱۶] زیر نظر اندرو ساموئلز نوشته شده، ابتدا جایگاه یونگ در نقد ادبی بررسی شده و سپس دیدگاه‌های وی با مکاتبی مثل فمینیسم، پست‌مدرنیسم، ساختارگرایی، پساساختارگرایی، ژاک لاکان[۱۷] تلفیق شده است. باملین، در مرحلهٔ آخر، رمان‌هایی مثل *جین ایر*،[۱۸] زن سفید،[۱۹] اشعاری از چخوف،[۲۰] جونز و باراکا[۲۱] را تحلیل و بررسی کرده است.

کتاب ریچارد سیوگ[۲۲] به نام *نقد ادبی یونگی*،[۲۳] چشم‌اندازی نو به روان‌شناسی یونگی است و بین روان‌شناسی و ادبیات با آثاری از تحلیل‌های کلاسیک یونگی یا آثاری از محقّقان معاصرِ در سنّت مانده، ارتباط برقرار می‌کند. اثر دیگر رسالهٔ دکتری خانم نیکولز[۲۴] در دانشگاه ایالت میسوری امریکاست که نقد ادبی یونگی و پسایونگی[۲۵] نام دارد.[۲۶] آثار ناپ[۲۷] نیز در این حوزه قابل تأمّل است. وی در کتاب بحث *یونگ در ادبیات*،[۲۸] جهان‌شمولی انتقاد، تجزیه و تحلیل کهن‌الگویی یونگی را نشان می‌دهد. ناپ در اثر دیگری به نام قصه‌های فرانسوی پریان: یک رویکرد یونگی[۲۹] به بررسی ماهیّت جهانی و ابدی چهارده افسانهٔ فرانسوی، از جمله رمانس‌های قرون وسطی از ملوسین،[۳۰] نسخه‌های قرن هفدهم چارلز پرو[۳۱] از خواب زیبایی[۳۲] و بلوبیرد[۳۳] نسخهٔ فیلم ژان کوکتیو[۳۴] از دیو و دلبر[۳۵] می‌پردازد و از طریق بررسی دقیق این داستان‌ها، مشخّص می‌کند که مردم در ادوار گذشته از چنین مشکلات ظاهراً مدرن با عنوان بحرانِ ازخودبیگانگی نام می‌بردند. کتاب روان‌شناسی یونگی در تحلیل‌های ادبی[۳۶] نوشتهٔ جویس میکس جونز،[۳۷] براساس نقد یونگی، شعر تی.اس.الیوت را نقد کرده است. کتاب دیگری که در این زمینه می‌توان نام برد، اثر میورز[۳۸] و کید[۳۹] به نام نقد ادبی یونگی: تفسیر و تاریخچهٔ انتقادی آثار در انگلیس با انتخاب مقالاتی بعد از ۱۹۸۰[۴۰] است. این کتاب، منبع بسیار مهمی برای دانشمندان ادبی و پیروان روان‌شناسی یونگی است. کتاب یک ذهن: یونگ و چهره‌هایی از نقد ادبی[۴۱] اثر متیو. فیکه[۴۲] نمونهٔ دیگری است که با ابزار نقد ادبی یونگی از منظر روان‌شناسی و فیزیک دربارهٔ آثار میلتون،[۴۳] شکسپیر،[۴۴] وردزورث[۴۵] بحث می‌کند. این کتاب نشان می‌دهد که نوشته‌های یونگ بذرهای فراوانی برای آیندهٔ نقد ادبی دارد و می‌تواند به فراتر از نقد کهن‌الگویی و نظریه‌های پست‌مدرن برسد.

در ایران، نیز مقاله‌هایی که در ذیل می‌آید، جزء نخستین پژوهش‌هایی است که در این زمینه انجام شده است:

– بررسی تکوینی و تطبیقی کهن‌الگوی آفرینش انسان بنیادین بر مبنای رویکرد نقد پسایونگی، پژوهش‌های ادبی، ۱۳۹۳ و روش‌شناسی و مبانی کاربردی برخورد منتقد با متن در رویکرد نقد کهن‌الگویی یونگی و پسایونگی از فرزاد قائمی، پژوهش‌های ادبی، ۱۳۹۱.

– تحلیل کیفیّت بیداری قهرمان درون در شخصیت سیاوش و کیخسرو با تکیه بر نظریهٔ پیرسون و هیو. کیمار از محمّدجواد عصّاریان و دیگران، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، ۱۳۹۳.

– بررسی سفر قهرمانی شخصیّت در شازده احتجاب با تکیه بر کهن‌الگوهای بیداری قهرمان درون، ادبیات پارسی معاصر، ۱۳۹۳. بررسی سفر قهرمانی شخصیّت در *بوف‌کور* با تکیه بر کهن‌الگوهای بیداری قهرمان درون از مجید سرمدی و دیگران، مطالعات داستانی، ۱۳۹۲.

– تحلیل روانشناختی– مدرنیستی رمان «بی وتن» بر مبنای نظریهٔ «بیداری قهرمان درون»، پژوهش‌های ادبی، ۱۳۹۲.

همان‌گونه که مشاهده شد، پژوهش‌هایی که در بالا ذکر شد، بیشتر یا در زمینهٔ شناساندن مکتب پسایونگی است و یا یکی از روش‌های سفر قهرمانی را دربرمی‌گیرد. ما در این مقاله، انواع سفرهای قهرمانی‌ای را که در دیگر منابع بررسی نشده است، با ارائهٔ نمونه‌هایی معرّفی خواهیم کرد.

بحث و بررسی

الف) مبانی نظری مکتب پسایونگی

الف–۱) اصطلاح پسایونگی

کارل‌گوستاو یونگ (۱۸۷۵–۱۹۶۱) پس از سال‌ها مطالعه و تحقیق، مکتبی را با عنوان «روان‌شناسی تحلیلی»[۴۶] پایه‌گذاری کرد که بسیار مورد توجه روان‌شناسان، روان‌کاوان، اسطوره‌شناسان و دین‌پژوهان قرار گرفت. هم‌زمان با شناخته‌شدن مکتب یونگ، دیدگاه‌های وی در بیشتر کشورهای پیشرفته مانند امریکا، آلمان و در علوم و هنرهایی از قبیل: روان‌شناسی، سینما، تئاتر، آموزش‌وپرورش و ادبیات گسترش یافت[۴۷] (*Casement, els, 1998:1*). تأثیر بیش از اندازهٔ نظریات یونگ در عرصهٔ روان‌شناسی و روان‌کاوی، جامعهٔ غرب را به سمت و سوی مکتبی هدایت کرد که در اصطلاح، «پسایونگی» خوانده می‌شود. در مورد این‌که پسایونگی‌ها چه کسانی هستند، هنوز بین صاحب‌نظران این حوزه اختلاف‌نظر وجود دارد. اندرو ساموئلز، برای اوّلین‌بار، اصطلاح پسایونگی را به این دلیل که بین آرای یونگ و افرادی که پس از وی در راستای روان‌شناسی تحلیلی فعالیّت کردند،

تفاوت‌ها و شباهت‌هایی دیده می‌شود، به‌کار برد *(Samuels ,2005: 8)*. برخی دیگر در تشریح اصطلاح وضع‌شده می‌گویند که این اصطلاح، در حقیقت، یک جهش از کتاب براون[۴۸] به نام *فروید و پسافرویدی*[۴۹] است *(Casement, 1998:18)*. به اعتقاد عدّه‌ای دیگر، اصطلاح یونگی[۵۰] و پسایونگی را می‌توان به‌جای یکدیگر به‌کار برد. برخی دیگر معتقدند که باید تنها کسانی را که در راستای انتشار افکار یونگ تلاش می‌کنند، یونگی نامید و کسانی را که به نقد آرای وی می‌پردازند، پسایونگی نام نهاد *(Samules, 2005:1)*. بنابراین می‌توان گفت، اصطلاح «پسایونگی» در نگاه نخستین به کسانی اطلاق می‌شود که به نقد، تحلیل و تشریح و یا ردّ افکار و نظریات یونگ پرداختند.

الف-۲) مکاتب پسایونگی

اندرو ساموئلز یکی از صاحب‌نظران برجسته در حوزهٔ مکاتب پسایونگی است. او مکتب پسایونگی را به سه مکتب کلاسیک، رشد و کهن‌الگویی تقسیم می‌کند. مکتب کلاسیک که پرچم‌دار آن، اریک نیومن[۵۱] است، بیشتر در راستای نشر افکار یونگ حرکت می‌کند؛ دغدغهٔ اصلی مکتب رشد که زیر نظر میکائیل فوردهام[۵۲] شکل گرفته، رشد من[۵۳] و خود[۵۴] در دوران کودکی است. مکتب کهن‌الگوییِ جیمز هیلمن نیز در راستای رشد و گسترشِ مفهوم کهن‌الگو تلاش فراوانی کرده است *(Fordham,1957: 126 و Samules 4-10 ... و Samules, 2005: 14-9 و ۷۷-۷۶ :۱۳۹۱، قائمی)*. انواع سفر قهرمانی و یا بیداری قهرمان درون، زیرمجموعهٔ مکتب کهن‌الگویی جیمز هیلمن است.

ب) مکتب آرکی‌تایپی جیمز هیلمن

جیمز هیلمن، یکی از شاگردان انستیتوی زوریخ بوده و به مدّت ده سال ریاست انستیتو را نیز برعهده داشته است. وی اکنون در امریکا یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین روان‌درمانگران پسایونگی است و از رهگذر تعلیم در انستیتو و پژوهش در فرهنگ و تمدّن ملّت‌ها، در سال ۱۹۷۰ مکتب کهن‌الگویی را پایه‌گذاری کرد. به اعتقاد هیلمن، آرکی‌تایپ، اساسی‌ترین بخش کار یونگ و مرکزی‌ترین مفهوم روانی در درمان است و زندگی روانی انسان‌ها را پی‌ریزی می‌کند *(Hillman,1975: 138)*. اصول هیلمن در این

مکتب، در مفهوم اولیهٔ آن، کهن‌الگو و گستردگی آن در تصویر است؛ حامل کهن‌الگو، اسطوره است؛ جهان‌بینی هیلمن نیز در این مکتب، کثرت‌گرایی و شرک است (*Samuels, 2005: 198*). گذشته از تأثیر یونگ بر آرای هیلمن، او در این مکتب از اندیشهٔ فریدریش نیچه،[۵۵] مارتین هایدگر،[۵۶] هانری کربن،[۵۷] جان کیتز،[۵۸] پرسی بیشه شلی،[۵۹] پتراچ،[۶۰] پاراسلسوس،[۶۱] و کیسی[۶۲] نیز تأثیر فراوانی پذیرفته است. برای مثال، اصطلاح موندوس ایماژینالیس[۶۳] و کهن‌الگو، نخستین بار توسط کربن به‌عنوان ساختارهای اساسی از تخیّل استفاده شد. به همین دلیل، کانون توجّه هیلمن در روان‌شناسی کهن‌الگویی، عالم خیال و تصویر است. به اعتقاد او، تصویر همه‌جا هست و جهانِ خیال، انتزاعی و غیرواقعی نیست. تصاویر در این مکتب، علائم، نشانه و تمثیل چیزی در عالم دیگر نیستند؛ بلکه آن‌ها بخشی از قلمرو واقعیّت روانی‌اند و باید تصاویر را تجربه کرد (*Ibid: 196*). همان‌گونه که گفته شد، کهن‌الگوها در تصاویر نمود پیدا می‌کنند و از این رهگذر که تصاویر فراوان و در همه‌جا هستند، کهن‌الگوها نیز فراوان‌اند و انسان‌ها در هر لحظه و زمانی با آن‌ها برخورد دارند. تعدّد تصویر و کهن‌الگو ارتباط مستقیمی با اصل کثرت‌گرایی مکتب هیلمن دارد و اساساً برخی نام دیگر این مکتب را روان‌شناسی کثرت‌گرایی[۶۴] و شرک می‌نامند.

یکی دیگر از موضوعات مهم در مکتب هیلمن، پدیدهٔ روح است. به اعتقاد هیلمن، روح با اسطوره، فانتزی، استعاره و تخیّل پیوند عمیقی دارد. کلمهٔ روح به معنای ترکیب ناشناخته‌ای است که معنا را امکان‌پذیر می‌کند و رویدادها را به تجربه‌ها تغییر می‌دهد. ایده‌های روان‌شناسی، راه‌های شناخت و فهم روح است؛ بنابراین هر تغییری در ایدهٔ روان‌شناسانه، تغییر در روح است. او مفهوم «خود» را یک فانتزی روانی در مجموعه‌ای از توهّمات می‌داند که مساوی با روح و روان است (*James Hillman, 2015 / نسرین بیرق‌دار، ۲۰۱۲*).[۶۵]

هیلمن آثار متعدّدی در زمینهٔ روح‌شناسی دارد. یکی از مهم‌ترین آثار وی کتاب کدهای روح: جستجو در شخصیت و ارتباط[۶۶] است، که در آن تاریخچهٔ تحقیق در زمینهٔ روح را بررسی می‌کند. وی در این کتاب، تأکید دارد که هر انسانی باید یک نقشهٔ فردی در زندگی داشته باشد و این موضوع، از مسائل زیست‌محیطی و ژنتیکی، اهمیت بیشتری دارد. کتاب شهر و روح[۶۷] نیز مجموعه‌ای از سخنرانی‌های وی در مورد روح، روان‌کاوی خود و جامعه،

جامعه، سیاست، محیط زیست، شهر، ورزش، خشونت، فرهنگ و روح حیوانات و ... است. روان‌شناسی کهن‌الگویی[۶۸] اثر دیگر هیلمن در زمینهٔ تشریح و توصیف مکتب کهن‌الگویی است. او در این کتاب به تاریخچه، مفاهیم اصلی مکتب مانند کهن‌الگو، تصویر، روح و آسیب‌شناسی آن نیز پرداخته است. موضوع اصلی کتاب در جستجوی: روان‌شناسی و دین[۶۹] نیز این است که همهٔ انسان‌ها ممکن است، روح خود را از دست بدهند، بدون آن‌که متوجّه شوند. یکی دیگر از آثار وی تحلیل اسطوره: مقالاتی دربارهٔ روان‌شناسی کهن‌الگویی[۷۰] است که در این کتاب نیز مفاهیمی مانند: اسطوره، شهود، اروس،[۷۱] بدن، تحقیر زنان و نیاز آن‌ها به آزادی را به‌عنوان یک واقعیّت روانی بررسی می‌کند. اثر دیگر هیلمن شفای زخم[۷۲] است. در این کتاب سؤال و بحث اصلی هیلمن، خواستهٔ اصلی روح یعنی التیام‌دادن زخم‌ها و دردهاست. کتاب شفای زخم به مفاهیمی مانند تخیّل فعّال[۷۳] یونگ و احساس حقارت[۷۴] آدلر نگاهی جدید دارد. کتاب دیگر هیلمن انواع قدرت[۷۵] نام دارد که در این کتاب نحوهٔ استفادهٔ رهبران حیله‌گر و غاصب از قدرت زبان و تفکّر را تحلیل می‌کند. هیلمن در کتاب عشق ترسناک جنگ[۷۶] در مورد منشأ روانی و ماهیت رفتارهای غیرانسانی بحث می‌کند و با استفاده از آثار متفکّرانی مثل یونگ، کانت، فوکو، تولستوی، نامه‌ها و گزارش‌های سربازان و فرماندهان جنگی، به این نتیجه دست می‌یابد که جنگ در روان انسان هم پدیده‌ای جذّاب و هم وحشتناک است و در آن، لایه‌های عمیقی از روان انسان کشف می‌شود. کتاب رؤیای حیوانات[۷۷] اثر دیگر هیلمن است که به حذف حیوانات در زندگی خودآگاهی، و تأثیر آن در احساسات و افکار انسان‌ها اشاره دارد. هیلمن کتاب دیگری در این زمینه به نام حضور حیوانات: نسخهٔ جمع‌آوری شده از آثار جیمز هیلمن[۷۸] دارد که در حقیقت مجموعهٔ سخنرانی‌های وی در زمینهٔ حضور حیوانات در زندگی ماست. کتاب دیگر وی احساسات[۷۹] است. او در این کتاب یک موضوع ظاهراً مشخّص علم روان‌شناسی به نام احساسات را، در طول تاریخ، از زمان ارسطو تا زمان یونگ بررسی می‌کند و معتقد است که احساسات، پدیده‌ای بسیار مهم در روان‌شناسی است و باید در معنا و مفهوم بسیاری از آن‌ها تجدید نظر کرد. آنیما: یک آناتومی از مفهوم شخصیّت[۸۰] اثر دیگر هیلمن است که به بررسی پدیدارشناسانهٔ کهن‌الگوی آنیما پرداخته است.(۱) مجموعهٔ این آثار نشان می‌دهد که هیلمن، شناخت بسیار وسیع و گسترده‌ای از

روح دارد و سعی دارد که این شناخت را به همهٔ مخاطبان خود منتقل کند. همان‌گونه که گفته شد، در مکتب روان‌شناسی آرکی‌تایپی، محوری‌ترین مفهوم، کهن‌الگوست و تلاش هیلمن بر این است که با اعتقاد به تکثّرگرایی، مفهوم کهن‌الگو را در تصاویر فراوان و بیکرانی گسترش دهد. از رهگذر آشنایی با دیدگاه هیلمن، افراد فراوانی به گسترش مفهوم کهن‌الگو توجّه کردند و از این طریق انواع سفرهای قهرمانی شکل گرفت.

پ) انواع سفر قهرمانی پسایونگی

پ-۱) کارول.اس. پیرسون

نخستین الگوی سفر قهرمانی را پیرسون ارائه کرده و با استفاده از مفهوم کهن‌الگو، الگویی را طرّاحی کرده است که سه مرحلهٔ کلّی دارد: مرحلهٔ تدراک، سفر و بازگشت. در مرحلهٔ تدراک، قهرمان با چهار کهن‌الگوی معصوم،[۸۱] یتیم،[۸۲] جنگ‌جو[۸۳] و حامی؛[۸۴] در مرحلهٔ سفر با چهار کهن‌الگوی جوینده،[۸۵] ویران‌گر یا نابودگر،[۸۶] عاشق،[۸۷] آفریننده؛[۸۸] در مرحلهٔ بازگشت، نیز با چهار کهن‌الگوی حکمران،[۸۹] ساحر،[۹۰] فرزانه[۹۱] و دلقک[۹۲] روبه‌رو می‌شود[۹۳] *(پیرسون، ۱۳۹٤: ۳۲- ۲۹)*. از آن جهت که دو مقاله در پیشینهٔ تحقیق به تحلیل عملی این الگو پرداختند، از تحلیل عملی آن خودداری می‌کنیم.[۹۴]

پ-۲) روش رابرت بلای

رابرت بلای در کتاب مرد مرد،[۹۵] سفر قهرمانی مرد را با تکیه بر قصّهٔ کوتاهی به نام آیرون‌جان[۹۶] طرّاحی کرده است. به اعتقاد بلای، در دنیای امروز، مردان در ۳۵ سالگی به این نتیجه می‌رسند که الگوهایی که از مردانگی در ذهن داشته‌اند، الگوهایی کاربردی نیست... داستان‌ها و قصّه‌ها بیشتر از دیگران می‌توانند، اصول مردانگی و رشد درونی و بیرونی را به مردان بیاموزند *(بلای، ۱۳۸٤: ۱۵)*. مراحل سفر قهرمانی بلای در این داستان شامل بالش و کلید، وقتی یک مو طلا می‌شود، جادّهٔ سقوط، خاکستر و اندوه، عطش به پادشاه در نبود پدر، ملاقات با زن، به زندگی بازگرداندن پهلوانان درون، سوار بر اسب‌های قرمز، سفید و سیاه و زخم خوردن از مردان پادشاه می‌شود. داستان آیرون‌جان با دزدیدن کلید از زیر بالش مادر برای فرارکردن شیرمرد از زندان آغاز می‌شود. بالش و کلید، در

حقیقت تمثیل و نماد جدایی از پدر و مادر است. پسرک با شیرمرد از قصر فرار می‌کند و آن دو به کنار برکه‌ای می‌رسند. شیرمرد از وی می‌خواهد که به برکه‌ای که طلایی است، نگاه کند؛ امّا نباید چیزی در آن بیفتد. ناگاه انگشتان و موی پسرک در آب می‌افتد و طلایی می‌شود. در آب‌افتادن و طلایی‌شدن مو و انگشت، نماد فرهمندشدن همزاد شیرزاد است. پسرک چون نمی‌تواند به توصیه و سفارش شیرمرد عمل کند، مرحلهٔ خاکسترنشینی و تجربه‌های تلخ و دردناک را آغاز می‌کند. در مرحلهٔ بعد با پادشاه دیگری مواجه می‌شود و نزد او مقام و جایگاه می‌یابد. مرحلهٔ پنجم سفر، ملاقات با زن است که در حقیقت، یافتن همان وجه آنیمایی و زنانگیِ درون است. در مرحلهٔ ششم، پادشاهی که نزد او مقام یافته، وارد جنگ با دشمنان خود می‌شود و پسرک به‌صورت ناشناس کمک شایانی به وی می‌کند. در این مرحلهٔ نمادین، مرد باید پهلوانان درون خود را در تمام عرصه‌های زندگی شخصی، شغلی، احساسی و ... به میدان نبرد آورد. پادشاه در جنگ پیروز می‌شود و می‌خواهد بداند که چه کسی باعث پیروزی وی شده است. به همین دلیل جشنی برگزار می‌کند و به دختر خود می‌گوید که سیب طلایی را پرتاب کند و کسی که آن را گرفت، همان مرد است. پسرک سوار بر اسب‌های قرمز، سفید و سیاه که هرکدام نماد رشد بخشی از ویژگی‌های درونی اوست، سیب را می‌گیرد و فرار می‌کند. در حین فرار، از سربازان شاه زخم می‌خورد، با دختر شاه ازدواج می‌کند و در نهایت به مرحلهٔ پادشاهی می‌رسد *(همان: ۳۵۱-۲۱)*.

در میان افسانه‌ها و قصّه‌های جهان و ایران نمونه‌های فراوانی وجود دارد که قابلیت انطباق‌پذیری بالایی با الگوی سفر قهرمانی مرد بلای دارند. برای نمونه، می‌توان به افسانهٔ «صد سکّهٔ طلا» در فرهنگ افسانه‌های مردم ایران اشاره کرد. داستان از این قرار است که پیرمردی تاجر، اختیارات شغلی‌اش را به پسر واگذار می‌کند. پسر تاکنون همیشه همراه پدر بوده و بنابراین وقتی پدر از او می‌خواهد که به سفر برود، به‌نوعی خودخواسته او را از خود – که نمادی از جدایی از خانواده و مرحلهٔ بالش و کلید قصّهٔ آیرون‌جان است– جدا می‌کند. پسر راهی سفر تجاری می‌شود. او به گشت‌وگذار می‌رود که ناگاه با مردی که تار می‌نوازد، برخورد می‌کند. پسرک در ازای دادن صد سکهٔ طلا از او تارزدن را می‌آموزد. این مسئله دوبار در ازای یادگیری چیزی تکرار می‌شود. پسر برمی‌گردد و پدر بار دیگر به

او صد سکّهٔ طلا می‌دهد که تجارت را از نو آغاز کند. او صد سکّهٔ طلای دوم را یک‌بار صرف یادگیری نوشتن و خواندن و یک‌بار دیگر صرف یادگیری بازی شطرنج از پیرمردی می‌کند. این سه مرحله معادل موطلاشدن در قصّهٔ آیرون‌جان است. در قصّهٔ آیرون‌جان، شیرمرد به‌عنوان راهبری خردمند، اجازهٔ فرهمند را به پسرک داد و در افسانهٔ مورد نظر ما، نقش شیرمرد را دو پیرمردی که به او تارزدن و شطرنج بازی‌کردن را آموزش می‌دهند، برعهده دارند. پسر وقتی برای بارسوم، از تجارت به خانه برمی‌گردد، از پدر می‌خواهد به این دلیل که نتوانسته از عهدهٔ وظیفه‌ای که به او داده است، برآید، او را به تاجری بفروشد. این مرحله معادل خاکسترنشینی و سقوط پسر از موقعیتی بالا به موقعیّتی پایین است.

پسرک با مرد تاجر برای تجارت به سفر می‌رود. مرد او را برای آوردن آب، به ته چاهی می‌فرستد. پسر در آنجا، جواهر زیادی می‌بیند و تاجر را از آن مطّلع می‌کند. تاجر نیز دستور می‌دهد که جواهرات را به بالا بفرستد. وقتی جواهرات به بالای چاه می‌رود، تاجر، پسر را بالا نمی‌کشد. در مرحلهٔ خاکسترنشینی، قهرمان باید با دیوهای زیادی بجنگد. در اینجا نیز وقتی پسر در ته چاه می‌ماند، از دریچه‌ای وارد قلمرو دیوی می‌شود که در کنارش تاری افتاده است. پسر شروع به تارزدن می‌کند و دیو از خواب بیدار می‌شود. در اینجا دیو، نقش پدرِ پسر را بازی می‌کند؛ همان‌گونه که آیرون‌جان در نبود پدر به پادشاه پناه می‌برد. دیو به او می‌گوید که پسر من نیز تار می‌زد و تو مرا به یاد وی انداختی. پسر از دیو کمک می‌گیرد و به کاروان تجاری می‌رسد. تاجر برای این‌که پسر را دوباره نابود کند، نامه‌ای به او می‌دهد که به پسر خودش برساند و در آن نامه می‌نویسد، نامه که به دستت رسید، نامه‌رسان را بکش. او نامه را باز می‌کند و متن را با این مفهوم که نامه‌رسان هرچه از شما خواست، برایش تهیّه کنید، عوض می‌کند. این مرحله، معادل بازگرداندن قهرمانان درون است؛ زیرا پسر از طریق شهود درونی توانست به این مفهوم پی ببرد که نامه را باز کند و متوجّه نقشهٔ تاجر برای ازبین‌بردن او شود. قهرمان در اثر هم‌صحبتی با پسر تاجر متوجّه می‌شود که دختر پادشاه، در بازی شطرنج مهارت زیادی دارد و پادشاه آن شهر شرط گذاشته که هر کس در بازی شطرنج از دخترش ببرد، او را به دامادی می‌پذیرد. پسرک در بازی با دختر پادشاه، چندین بار او را شکست می‌دهد. او داماد شاه و بعد از مدّتی نیز پادشاه آن شهر می‌شود. این مرحله معادل سوار بر اسب‌های

سفید و سرخ و سیاه و ملاقات با زن در قصّهٔ آیرون‌جان و نیز نمود ارائهٔ مهارت‌های درون در حضور پادشاه است *(درویشیان، ۱۳۸۱، ج۹: ۲۲-۱۷)*.

پ-۳) روش مورین مرداک

مرداک در کتاب *ژرفای زن بودن*[۹۷] نیز با واکاوی دنیای زنان، سفری دایره‌وار را برای زنان ترسیم می‌کند. وی در مقدّمهٔ این کتاب می‌گوید، زنان به دلیل تقلید از سفر قهرمانی مردان و نارضایتی بیش از حد تحصیلی و شغلی و... نیاز به سفر قهرمانی‌ای مختص به خود دارند. الگویی که برای سفر قهرمانی زن در این کتاب آورده شده، تاحدّی از الگوی سفر قهرمانهٔ کمپل گرفته شده است *(مرداک، ۱۳۹۳: ٤-۱)*. مراحل سفر قهرمانی زن از دید مرداک عبارت‌اند از: جدایی از زنانگی و مادر، همذات‌پنداری با پدر، رویارویی با غول‌ها و هیولاها، آرزوی موهوم موفّقیت، زنان قوی نه می‌توانند بگویند، سفر به سرزمین تاریک روح، ملاقات با مادر تاریک، رنج آگاهانه و بازگشت، میل شدید برای پیوند دوباره با زنانگی، شفای شکاف روحی بین مادر و دختر، یافتن مرد درون و فراسوی دوگانگی. سفر قهرمانی مرد از دید بلای با جدایی از پدر و مادر آغاز می‌شود؛ امّا سفر قهرمانی زن از دید مرداک با جدایی از زنانگی و مادر آغاز می‌شود. زن باید از سنّت‌ها و اعتقاداتی که او را در حیطهٔ قلمرو مادر نگه می‌دارد و اجازه نمی‌دهد، مسیر رشد را آغاز کند، جدا شود و با پدر و یا نمونهٔ آنیموس درونی همذات‌پنداری کند؛ یعنی نقش و هویّت خود را در دنیا بیابد و بدون وابستگی به والدین زندگی کند.

مرحلهٔ سوم معادل مرحلهٔ خاکسرنشینی در سفر قهرمانی مرد بلای است. زن در این مرحله امتحانات دشوار را می‌گذراند. امتحاناتی مانند مواجهه با افسانهٔ حقارت زنان، نفی ارزش‌یافتن به دلیل ارتباط با مردان، نفرت از خود، عدم قاطعیّت، شک و تردید و ... .

زن ـ قهرمان در مرحلهٔ آرزوی موهوم موفّقیت می‌آموزد که موفّقیت‌های تحصیلی و شغلی تنها دلیل بر موفّقیت پایدار نیست. نه گفتن به آنچه دنیای روحی و جسمی یک زن را تحت خطر قرار داده است، زن را به مرحلهٔ ملاقات با ناخودآگاه درونی و سه نقش باکره یا پرسفون،[۹۸] مادر اعظم یا دیمیتر و هکاته[۹۹] یا پیرزن دانا می‌رساند. مرحلهٔ میل شدید برای پیوند دوباره با زنانگی، مرحله‌ای است که او باید نسبت به بدن و جسم خود احساس

تعلّق کند. او در این مرحله، نسبت به زنانگی، قاعدگی، حاملگی، یائسگی و معشوقگی خود حس محترمانه و دوستانه‌ای دارد. در مرحلهٔ بعد بین نقش دختربودن، زن‌بودن و پیرزن دانا پیوند و یگانگی ایجاد می‌کند. یافتن مرد درون، همان یافتن کهن‌الگوی آنیموس، و معادل ملاقات با زن در سفر قهرمانی مرد بلای است. مرحلهٔ آخر مرحلهٔ یکپارچگی و فراسوی دوگانگی؛ یعنی اتّحاد و ازدواج مقدّس[۱۰۰] است.

الگوی سفر قهرمانی زن مرداک، بیشتر با شخصیّت‌های زنی که کهن‌الگوی آتنا[۱۰۱] و آرتمیس[۱۰۲] غالب بر رفتارشان است، انطباق دارد. این دو کهن‌الگو مانند اکثر مردان بسیار هدف‌گرا هستند. آتنا علاوه بر آن‌که مدافع مرد ـ قهرمانان برگزیدهٔ خود و نزدیک‌ترین المپی به زئوس بود، از نظام پدرسالاری نیز طرفداری می‌کرد... به اصول پدرسالاری ارزشی والاتر از پیوندهای مادرتباری می‌بخشید... و حضور در فعالیّت‌های مردانه را به جدایی و نیز کناره‌گیری از آن‌ها ترجیح می‌داد *(بولن، ۱۳۸٦: ۱۰٤)*. در جایگاه خدابانوی شکارچی، آرتمیس می‌توانست هر طعمه‌ای را چه دور و چه نزدیک هدف گیرد... هدف‌گرایی و پایداری از جمله ویژگی‌های آرتمیس است که به موفّقیت او می‌انجامد *(همان: ۷۰)*. از آنجا که جامعهٔ معاصر برای داشتن رفتار مردانه و آنیموسی زنان اهمیّت فراوانی قائل است، کهن‌الگوی آتنا و آرتمیس در بین شخصیّت‌های زن رمان‌های دورهٔ معاصر بیشتر از سایر ادوار تاریخی ایران نمود دارد. برای نمونه، می‌توانیم در این‌باره به آثار زویا پیرزاد اشاره کنیم. رمان "عادت می‌کنیم" وی برای سفر قهرمانی مرداک نمونهٔ مناسبی است.

شخصیّت نخست این رمان، زنی مطلّقه به نام آرزوست. آرزو زنی است که علاقهٔ فراوانی به پدر مرحوم خود دارد. او ارتباط صمیمانه‌ای با پدرش ندارد. مرحلهٔ جدایی از زنانگی و مادر، بارها و بارها در این رمان تکرار می‌شود. اولین جایی که در این رمان به رفتار نامناسب مادرش اشاره می‌کند، زمانی است که پدر وی فوت شده است و مادر به فکر طلب‌کارهای پدر نیست *(پیرزاد، ۱۳۸٤: ۸۸)*؛ مادر دائماً به کارهای آرزو و حتّی به چینش وسایل منزلش انتقاد می‌کند *(همان: ۹۳)*؛ و وقتی از رفتار نادرست دخترش، آیه، دفاع می‌کند، بیشتر از او متنفّر می‌شود *(همان: ۱۰۰-۹۸)*. دلیل ازدواج اوّلش را دورشدن از مادر مطرح می‌کند *(همان: ۱۵۲)*. به همین دلیل در این رمان، جدایی و فاصلهٔ روحی‌ای که

بین مادر و دختر وجود دارد، به‌خوبی به تصویر کشیده شده است، به‌خصوص وقتی می‌خواهد، دوباره ازدواج کند، مخالفت مادر برای او بسیار بی‌اهمیّت است. همذات‌پنداری آرزو در این رمان با پدرش از همان ابتدای رمان به‌وضوح دیده می‌شود. وقتی پدر او می‌میرد، آرزو از کارش استعفا می‌دهد و بنگاه معاملات ملکی پدر را اداره می‌کند و بدهکاری‌های او را می‌دهد *(همان: ۱۲۸)*. در بخش‌های زیادی از رمان *عادت می‌کنیم*، عشق به پدر حتّی بعد از مرگش در روح وی موج می‌زند. او از روشن‌فکری پدر می‌گوید *(همان: ۱٤۲، ۱۲٤، ۱۱۷)*؛ زمانی که می‌خواهد تصمیم برای ازدواج دوباره بگیرد، آرزو می‌کند، ای کاش پدر بود و از او مشورت می‌گرفت *(همان: ۱٤۱)*؛ اعتقاد دارد، بعد از پدر کسی وی را درک نکرده است *(همان: ۱٦٦)*.

شغل و پیشرفت در کار مانند آتناتیپ‌ها، برای آرزو اهمیّت زیادی دارد و دلیل ازدواج‌نکردنش را این می‌داند که کارهای مهم‌تری مثل ادارهٔ بنگاه داشته است *(همان: ۸۹)*. یافتن مرد درون و اهمیّت‌دادن به خود، مرحله‌ای در زندگی آرزوست که سهراب را می‌بیند و می‌گوید، می‌خواهم آن را برای خودم، برای اوّلین بار در زندگی نگه دارم *(همان: ۱۱۲)*. وقتی سهراب وارد زندگی آرزو می‌شود، او حس تازگی، طراوت و زنانگی عمیقی را تجربه می‌کند. ازاین‌رو، کارهایی زنانه مانند لاک‌زدن را *(همان: ۱۲۲)* انجام می‌دهد. او مرد دنیای درونی و بیرونی خود را در شخصیّت سهراب پیدا می‌کند و از او چیزهای زیادی می‌آموزد. از سهراب یاد می‌گیرد که به‌جای مدام نگران این و آن بودن، خودش را نیز دوست داشته و به فکر نیازهای درونی خود نیز باشد *(همان: ۱٤۰)*. او چندین‌بار در این داستان با دنیای زیرین و شخصیّت پرسفون و هکاته‌وار خود ملاقات می‌کند. مرور خاطرات کودکی و روزهایی که در نقش دختر مادر و پدرش بود (دیمیتر و پرسفون)، تفکّر عمیق و فراوان در مورد ازدواج با سهراب و اهمیّت‌دادن به نقش معشوقگی خود، هبوط آرزو را به دنیای زیرین نشان می‌دهد. در پایان داستان، برخلاف نظر مادر، دختر و دوستش شیرین، با سهراب ازدواج می‌کند *(همان: ۱۵۱-۱٤۷)*.

پ-۴) کلاریسا پینکولا استس

کلاریسا پینکولا استس، یکی از روان‌درمان‌گران یونگ است که از طریق تحلیل داستان

و قصّه توانسته است، الگوهایی اساطیری استخراج کند که معرّف دنیای درونی روح زنان است و معتقد است از طریق این تحلیل‌ها می‌توان به زنان روش فردیّت‌یافتن و برخورد با مشکلات و موانعی را که در این راستا خواهند داشت، آموزش داد. استس در تحلیل قصّه‌ها و داستان‌ها به دنبال کشف کهن‌الگوی زن وحشی[۱۰۳] است و معتقد است که زنان در دنیای امروز، به دلیل قطع پیوندهای خود با طبیعت غریزی‌شان، مسیرهایی را باید طی کنند تا به این کهن‌الگو دست یابند.

مهم‌ترین و معروف‌ترین اثر وی در این حوزه، کتاب "زنانی که با گرگ‌ها می‌دوند": افسانه‌ها و قصّه‌هایی دربارهٔ کهن‌الگوی زن وحشی[۱۰۴] است.[۱۰۵] او در مقدّمهٔ این کتاب، در تعریف کهن‌الگوی زن وحشی می‌گوید: می‌توان این طبیعت روانی قدرتمند را طبیعت غریزی نامید، امّا زن وحشی، نیرویی است که در پسِ آن نهفته است... می‌توان آن را روح طبیعی، طبیعت ذاتی، بدوی، طبیعت بومی و درونی زنان، آنِ دیگر، هفت اقیانوس کیهان یا جنگل‌های دوردست یا دوست نامید. در مکاتب مختلف روان‌شناسی و از دیدگاه‌های مختلف می‌توان آن را نفس، خویشتن و طبیعت درونی نامید. در زیست‌شناسی آن را طبیعت نوعی یا بنیادی نامید *(استس، ۱۳۹۳: ۱۱)*.

الگوهایی که استس در این کتاب آورده است، ابعاد مختلف روحی زنان در کشف این کهن‌الگو را دربرمی‌گیرد. الگوی «اعادهٔ شهود به‌مثابه خودآگاهی»، الگویی است که استس از رهگذر قصّهٔ واسالیسا مطرح می‌کند. واسالیسا دختری است که مادرش می‌میرد. نامادری با او رفتار ظالمانه‌ای دارد. دختر از خانه بیرون می‌رود. با عجوزهٔ وحشی و پیرزن دانا برخورد می‌کند و این برخورد باعث رشد ابعاد درونی وی می‌شود. قدرت تمییز و جداسازی و ایستادن روی پای خود را، از پیرزن می‌آموزد. اسرار زندگی را از وی می‌پرسد، روی پای خود می‌ایستد و عنصر منفی روح خود؛ یعنی نامادری را از بین می‌برد.

الگوی «سفر عشق» الگویی است که استس در آن به اتّفاقاتی می‌پردازد که در یک رابطهٔ عاشقانه برای یک زن پیش می‌آید. الگوی یافتن خانوادهٔ خود، الگویی است که بر اساس داستان "*جوجه اردک زشت*" نوشته شده است. داستان تبعید کودکی ناهمگن است که تولّدی عجیب و نقص جسمی دارد. او ناجور و زشت به نظر می‌آید و به همین دلیل از مکانی که ناهمگونی را در آن بیشتر احساس می‌کند، خود را دور می‌کند. تبعید برای او

موهبت است؛ زیرا در نهایت به قویی زیبا تبدیل می‌شود. استس در الگوهای «جسم سرخوش و بدن وحشی، اعادهٔ جنسیت والا و تعیین قلمرو: مرزهای خشم و بخشش، زخم‌های نبرد، حفاظت از خویشتن، آب زلال و پرورش زندگی خلّاق، خودآگاهی در جنگل جهان زیرین، بازگشت به خانه و خویشتن، یافتن جفت و وحدت با دیگری» به ترتیب به برآوردن نیازهای جسم و جنس و احترام برای هویّت جسمی و جنسی خود، تعیین مرزهای خشم و بخشش و نگه نداشتن اسرار، رهاشدن از دام‌هایی که در برابر زندگی نزیستهٔ ما وجود دارد، خلّاق زیستن و توجّه عمیق به ناخودآگاه، زندگی زنان بدون اتّکای به مردان و آموزش و فهماندن طبیعت دوگانهٔ خود به مردان و دیگران اشاره می‌کند *(همان)*.

از آنجا که نمی‌توان به همهٔ الگوهای استس در این مقاله اشاره کرد، الگوی «خودآگاهی در جنگل جهان زیرین» که به اعتقاد وی، به نوعی دربرگیرندهٔ تمامی الگوهای نام برده است، در رمان "*کولی کنار آتش*" از منیرو روانی‌پور را تحلیل می‌کنیم.

الگوی «خودآگاهی در جنگل جهان زیرین» از نظر استس دارای چند مرحلهٔ معاملهٔ کورکورانه، قطع عضو، سرگردانی، کشف عشق در جهان زیرین، قلمرو زن وحشی و عروس و داماد وحشی است. «آینه» نام دختری قبیله‌ای است که پدر او را برای رقصیدن و کسب درآمد به شهر می‌فرستد (معاملهٔ کورکورانه). او در شهر با مردی به نام «مانس» آشنا می‌شود و با وی ارتباط برقرار می‌کند. اعضای قبیله و پدر وقتی متوجّه ارتباط آینه با «مانس» می‌شوند، او را طرد می‌کنند (قطع عضو). او در طول این سفر با شخصیّت‌های فراوانی آشنا می‌شود که هرکدام به‌نوعی در رشد صفت صبر و بردباری او نقش مؤثّری دارند. در ابتدا مردی به نام «شکری» می‌خواهد از او سوءاستفادهٔ جنسی کند. آینه فرار می‌کند؛ در میانهٔ داستان، با فردی به نام «مریم» آشنا می‌شود؛ به بوشهر می‌رود؛ با رانندهٔ کامیونی ازدواج موقّت می‌کند؛ به تهران می‌رود که «مانس» را پیدا کند؛ در تهران شروع به کار می‌کند؛ برای مدّتی به دلیل تمام‌شدن پول‌هایش، دوباره آواره می‌شود؛ با افرادی به نام «قمر، سحر و گل‌افروز» آشنا می‌شود. کشیش کلیسا، آینه را با نقّاشی به نام «هانیبال» آشنا می‌کند *(روانی‌پور، ۱۳۹۲)*.

کشیش نماد کهن‌الگوی آنیموس و روح مردانهٔ اوست؛ زیرا او، قدرت، صلابت و خودِ واقعی «آینه» را به او می‌شناساند و به او داشتنِ استقلال را می‌آموزد. آینه زیر نظر «هانیبال» هنرمند معروفی می‌شود و به قبیله برمی‌گردد. این رمان تا اندازه‌ای با الگوهای «پرورش زندگی خلّاق و جوجه اردک زشت» نیز هم‌پوشانی دارد. «آینه» نمونهٔ یک جوجه اردک زشت است؛ زیرا مرتکب عملی شده که از نظر قبیله، کاری ناشایست و زشت است. مانند جوجه اردک زشت طرد می‌شود؛ اما به هر قیمت ممکن ادامه می‌دهد. از جهت دیگر، او نمونهٔ فردی است که با وجود سختی‌های فراوان، زندگیِ خلّاقی برای خود ترتیب می‌دهد. تبدیل یک دختر طردشدهٔ روستایی به یک هنرمند برجستهٔ نقّاشی، نشان‌دهندهٔ کشف قهرمان درون است.

پ–۵) تیپ‌شناسی جین شیوندا بولن

یکی دیگر از انواع روش‌های نقد ادبی پسایونگی که مبنای آن، رشد و گسترش مفهوم کهن‌الگوست، تیپ‌شناسی بولن است. معروف‌ترین اثر بولن در این زمینه، "خدابانوان درون زنان و خدایان درون مردان" است که با عنوان‌های نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان و نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی مردان به فارسی برگردانده شده است. او چند اثر دیگر در زمینهٔ روان‌شناسی کهن‌الگویی دارد که در غرب نیز از شهرت بسیاری برخوردارند.[۱۰۶]

بولن معتقد است، خدایان و خدابانوان المپی، خصوصیّاتی بسیار انسانی داشتند. رفتار، کنش‌های عاطفی، شکل ظاهری و اساطیری آنان، نمونه‌هایی را در اختیار ما می‌گذارد که با رفتار و اندیشهٔ ما انسان‌ها همخوانی دارد *(بولن، ۱۳۸۶: ۲۵–۲۶)*. به اعتقاد او، ربّ‌النّوع‌ها نیز مانند کهن‌الگوها همه بالقوّه هستند، امّا مسلّماً در یک شخص بالفعل نمی‌شوند. از نظر وی، معروف‌ترین ربّ‌النّوع‌ها، دوازده تن هستند. شش خدا به نام‌های زئوس،[۱۰۷] خدای آسمان، حیطهٔ اراده و قدرت؛ پوزیدون،[۱۰۸] ربّ‌النّوع دریا، عرصهٔ عواطف و غرایز؛ دیونوسوس، ربّ‌النّوع عاشق، آواره، شور و سرمستی و عارفانه؛ آپولو،[۱۰۹] ربّ‌النّوع خورشید، کمان‌گیر، قانون‌گذار و برنامه‌ریز؛ هادس،[۱۱۰] ربّ‌النّوع جهان زیرین و تفکّرات فلسفی؛ آرس،[۱۱۱] ربّ‌النّوع جنگ و خونریزی و رفتار مردانه؛ هفائستوس،[۱۱۲] رب‌النّوع

صنعت، استادکار، مخترع و خدای لنگ؛ هرمس،[۱۱۳] ربّ‌النّوع پیام‌رسان و راهنمای ارواح، هاتف، رند و مسافر و شش خدابانو به نام‌های هستیا،[۱۱۴] خدابانوی آتشکده و معابد؛ دیمیتر،[۱۱۵] خدابانوی غلّات، روزی‌دهنده و مادر؛ هرا،[۱۱۶] خدابانوی زناشویی و وفادار به عهد و پیمان و همسر؛ آرتمیس،[۱۱۷] خدابانوی شکار و ماه، رقابت‌جو و خواهر؛ آتنا، خدابانوی عقل و مهارت؛ پرسفون، دوشیزه و ملکهٔ جهان زیرین، زنی پذیرا و دختر مادر و آفرودیت[۱۱۸]، خدابانوی عشق و زیبایی که بعدها دیونوسوس (خدای شراب) جای هستیا (خدابانوی آتشکده) را گرفت و نسبت بین خدا و خدابانوان به هفت خدا و شش خدابانو رسید *(همان)*.

از طریق تیپ‌شناسی بولن می‌توان کهن‌الگوی غالب بر نویسنده و شاعر و شخصیّت‌های داستان و رمان را شناسایی و ارتباط محکمی بین متن و روان نویسنده و شاعر برقرار کرد. آگاهی و دانش به تیپ شخصیّتی نویسنده و شاعر، خوانش متن را برای مخاطب ساده‌تر می‌کند و این موضوع در متن‌هایی که پیچیدگی و ابهام بیشتری نسبت به سایر متون دارند، ارزش و اهمیّت فراوانی می‌یابد. ناگفته نماند که برای تیپ‌شناسی باید جزء به جزء زندگی نویسنده و شاعر، به‌خصوص دوران کودکی و نوجوانی را تحلیل و بررسی کرد. از این نظر این نوع روش بیشتر در مورد شاعران و نویسندگان معاصر کاربرد دارد؛ زیرا اطّلاعات بیشتری در مورد کودکی، نوجوانی و به‌طور کلّی زندگی آن‌ها موجود است. برای نمونه می‌توان به رمان *بوف‌کور* اثر صادق هدایت اشاره کرد. یکی از پیچیده‌ترین رمان‌های معاصر، رمان *بوف‌کور* است که هنوز احساس می‌شود، لایه‌های پنهان زیادی دارد که کشف نشده است؛ امّا با شناخت تیپ شخصیتّی صادق هدایت که در کلمه به کلمهٔ این رمان متبلور شده است، برخی از پیچیدگی‌ها و ابهام‌های آن برطرف می‌شود. می‌دانیم که مهم‌ترین موضوع محوری رمان *بوف‌کور*، مرگ‌اندیشی هدایت است. وقتی کودکی، نوجوانی و جوانی هدایت را بررسی می‌کنیم، به چند نکته از نقاط عطف زندگی وی که همان دوری از زندگی روزمرّه، افسردگی و البتّه نیاز به تنهایی و تفکّر عمیق است، برمی‌خوریم. دوستانی که از نزدیک با هدایت در ارتباط بودند به گوشه‌گیربودن، تنهایی و بی‌علاقگی به شادی و مراسم عروسی اذعان کردند *(بهار، ۱۳۸۲: ۲۳)* و *(جمشیدی، ۱۳۷۳: ۱۸٤)*. علاقه به تنهاییِ مفرط و تفکّر در این تنهایی، یکی از بارزترین ویژگی‌های تیپ «هادس» است؛ زیرا

«پسر هادسی از این‌که با خود خلوت کند و تنها باشد، لذّت می‌برد و ترجیح می‌دهد که وقتش را با خود و یا شاید با دوستی خیالی سپری کند» *(بولن، ۱۳۹۳: ١٦٤)*. در کنار تنهایی، یک انسان هادسی، بسیار در دنیای مردگان سیر می‌کند؛ زیرا ربّ‌النّوع هادس، خدای مردگان است.

هدایت در نوجوانی زمانی که باید در پی شور و هیجان‌های دوران نوجوانی باشد، روزنامه دیواری‌ای به نام «ندای اموات» می‌سازد *(جمشیدی، ۱۳۷۳: ٤٢)*. دوبار خودکشی‌کردن هدایت، بر این موضوع صحّه می‌گذارد. از جهت دیگر، هدایت، دارای تیپ «هفائستوس» است؛ زیرا یکی از ویژگی‌های ربّ‌النّوع هفائستوس، گوشه‌گیر و منزوی‌بودن است. «حضور کهن‌الگوی هفائستوسی در مرد یا زن موجب می‌گردد که او دربارهٔ احساسات خود حرف نزند. او ترجیح می‌دهد به کنج کارگاه عواطف بخزد و در خلوت خویش کار کند» *(بولن، ۱۳۹۳: ۳۲۳)*. هدایت، «دیونوسوسی و پرسفونی» نیز است؛ زیرا در یک آن شاد و در همین لحظه غمگین و به‌اصطلاح جوان ابدی[۱۱۹] و دارای شخصیّت دوگانه است *(همان، ۱۳۹۳: ۳۷۳-۳۷٤ و ٣٦٤ – ٣٦٥)*.

تغییر شغل و تغییر سه رشتهٔ تحصیلی *(بهار، ۱۳۸۲: ۵۸-۵۹ و ۱۱۱)* یکی از موارد دمدمی مزاج‌بودن هدایت است. دیونوسوس و هادس‌ها عموماً روان‌پریش‌اند. چند نکته در زندگی هدایت، موید این موضوع است. هدایت به گیاه‌خواری علاقه‌مند بود و می‌دانیم که بیماران اسکیزوفرنی به گیاه‌خواری علاقه‌مندند *(طلوعی، ۱۳۷۸: ٥١٤)*؛ اختلال بصری که یکی از ویژگی‌های بیماران اسکیزوفرنی است *(همان: ۵۰۲)*. بیماری چشمِ هدایت در نوجوانی و محروم‌شدن وی از تحصیل به این‌خاطر، بر این امر صحّه می‌گذارد *(بهار، ۱۳۸۲: ۱۸)*. برای مرد دیونوسوس و هفائستوس، ارتباط با زنان اهمیّت زیادی دارد *(بولن، ۱۳۹۳: ۳۵۸-۳۷۸ و ٣٣٦)*. جالب است بدانیم، هدایت، مهارت ارتباط با زنان را در دنیای بیرون نداشت *(فرزانه، ۱۳۷۲ :٢٦٦)* و در آثارش از جمله *بوف‌کور* شدیداً این وجه از شخصیت خود را نمودار می‌کند.

ترکیب شخصیت هادس، هفائستوس، دیونوسوس و پرسفون است که اثر مبهم و در عین‌حال عمیق و دل‌نشینی به نام *بوف‌کور* را می‌سازد و وقتی مخاطب و منتقد، دانش به تیپ شخصیّتی نویسنده داشته باشد، ارتباط محکم‌تری با متن برقرار خواهد کرد. شناخت

تیپ شخصیّتی شخصیّت‌های رمان‌ها و داستان‌ها نیز یکی دیگر از مواردی است که از الگوی بولن می‌توان استفاده کرد. همان‌گونه که در بخش روش مرداک دیدیم که شناخت تیپ «آرزو» در فهم عملکرد او در رمان تأثیر به‌سزایی داشت.

نتیجه

پس از نشر آثار یونگ، نظریهٔ وی مانند هر نظریهٔ دیگری، نقد و تحلیل شد. اندرو ساموئلز منتقدان آرای یونگ را به تبعیت از کتاب *فروید و پسافرویدی*، پسایونگی نامیده است. پس از یونگ، سه مکتب کلاسیک، رشد، کهن‌الگویی برای تحلیل، نقد و بررسی آرای وی شکل گرفت. صاحبان مکتب کلاسیک، بیشتر پیرو یونگ هستند؛ مکتب رشد بیشتر به رشد کودک و تأثیر کودکی در بزرگ‌سالی و تجدیدنظر در مفاهیمی مثل خود و مکتب کهن‌الگویی بیشتر به رشد و گسترش مفهوم و انواع کهن‌الگو پرداختند.

۱. در مکتب کهن‌الگویی جیمز هیلمن، انواع سفر قهرمانی مخصوص مرد و زن طرّاحی شده است که شامل بیداری قهرمان درون کارول پیرسون، سفر قهرمانی زن مورین مرداک و کلاریسا پینکولا استس و سفر قهرمانی مرد رابرت بلای می‌شود. هر کدام از این الگوها اختصاصات خاص خود را دارند و قابل تعمیم به انواع مختلف زنان و مردان و انواع متون زبان و ادبیات فارسی است، غیر از سفر قهرمانی مورین مرداک به دلیل همذات‌پنداری با پدر و پیداکردن جایگاه در اجتماع، برای تیپ‌های شخصیّتی آتنا و آرتمیس مصداق بیشتری دارد.

۲. یکی دیگر از نکاتی که در این الگوها مورد توجّه است، دوّار یا خطّی‌بودن آن‌هاست. با توجّه به نمونه‌های تحلیلی ارائه شده می‌توان گفت، سفر قهرمانی هم می‌تواند خطّی باشد و هم دوّار؛ اما جنبهٔ غالب با دوّاربودن است.

۳. یکی دیگر از روش‌های نقد کهن‌الگویی پسایونگی، تیپ‌شناسی شینودا بولن است. او بر اساس خدایان و خدابانوان یونان، تیپ‌های مختلفی برای زنان و مردان پیشنهاد داده است. تیپ‌شناسی بولن، روش مناسبی برای تحلیل و شناخت تیپ شخصیّتی نویسنده، شاعر، شخصیّت‌های داستان‌ها و رمان‌هاست.

پی‌نوشت

۱. لازم به ذکر است این آثار مهم‌ترین آثار هیلمن در زمینهٔ روان‌شناسی کهن‌الگویی است. او آثار متعدّد دیگری نیز دارد.

منابع

۱. اسماعیل پور، ابوالقاسم. (۱۳۷۷). **اسطوره بیان نمادین**. تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما).

کتابنامه

۲. استس، کلاریسا پینکولا، (۱۳۹۳)، **زنانی که با گرگ‌ها می‌دوند: افسانه‌ها و قصّه‌هایی دربارهٔ کهن‌الگوی زن وحشی**، چ ٤، تهران: پیکان.

۳. بولن، جین شینودا، (۱۳۹۳). **نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی مردان**، ترجمهٔ مینو پرنیانی و همکاری پرتو پارسی، چاپ سوم، تهران: آشیان.

٤. ــــــــــــــ . (۱۳۸٦). **نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان**، ترجمهٔ آذر یوسفی، چ ٤، تهران: روشن‌گران و مطالعات زنان.

۵. بیرق‌دار، نسرین، (۲۰۱۲)، **تحلیل رؤیا در روان‌شناسی مدرن**، در فیس‌بوک (صفحهٔ گروهی قهرمان هزار چهره)، دسترسی ۸ آوریل.

6. https://www.facebook.com/groups/164666580281117/permalink/278297152251392/

۷. بهار، آتینا، (۱۳۸۲)، **زندگی صادق هدایت**، تهران: شرکت توسعهٔ کتابخانه‌های ایران.

۸. بلای، رابرت، (۱۳۸٤). **مرد مرد**، ترجمهٔ فریدون معتمدی، تهران: مروارید.

۹. پیرسون، کارول. اس، (۱۳۹٤)، **بیداری قهرمان درون**، ترجمهٔ فرناز فرود، تهران: کلک آزادگان.

۱۰. پیرزاد، زویا. (۱۳۸٤)، **عادت می‌کنیم**، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

۱۱. جمشیدی، اسماعیل، (۱۳۷۳)، **خودکشی صادق هدایت**، تهران: زرّین.

۱۲. درویشیان، علی‌اشرف و رضا خندان (مهابادی)، (۱۳۸۱)، **فرهنگ افسانه‌های مردم ایران**، ج۹، تهران: کتاب و فرهنگ.

۱۳. روانی‌پور، منیرو، (۱۳۹۲)، **کولی کنار آتش**، تهران: مرکز.

۱٤. فرزانه، مصطفی، (۱۳۷۲)، **آشنایی با صادق هدایت**، تهران: مرکز.

۱۵. قائمی، فرزاد، (۱۳۹۱)، **"روش‌شناسی و مبانی کاربردی برخورد منتقد با متن در رویکرد نقد کهن‌الگویی یونگی و پسایونگی"**، پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۳۸، صص ۱۰۰-۷۳.

۱٦. مرداک، مورین، (۱۳۹۳)، **ژرفای زن بودن**، ترجمهٔ سیمین موحّد، چ ۳، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

17. -Baumlin, james S. Il. Baumlin, Tita, George H. jcnscn ; foreword by Andrew Samuels. (2004), Written Susan Rowland, Oliver Davis, Luck Hockely, Susan Rowland**…., Post Jungian Criticism**
18. Fordham, Michael, (1957), **New Developmentss in Analytical Psychology**, foreword by C.G.Jung, London, Routledge & Kegan Paul.
19. Casement, Ann, els, (1998), **Post-Jungians Today: Key papers in contemporary analytical psychology,** Routledge, New Fetter Lane, London.
20. Hillman, James. (1975), **Loose Ends: primary papers in archetypal psychology**, Spring, Dallas.
21. ———— . (1983), **Archetypal Psychology**, Spring, Dallas.
22. ———— . (2015), James Hillman, Wikipedia, 3 December. 14: 10.
23. Samuels, Andrew, (2005), **Jung and Post-Jungian,** state University of New York Press, Routledge

whitlark, James. (1991). **Behind the Great Wall.** Fairleigh Dickinson Univ Press.

---

[1] - Post-Jungian
[2] - Carl Gustav Jung. ۱۹۶۱/۱۸۷۵.
[3] -Classical
[4] -Developmental
[5] -Archetypal
[6]-James Hillman
[7] - Carol.S.Pearson
[8] - Robert Bly
[9] - Maureen Murdock
[10] - Clarissa Pinkola Estes
[11] - Jean Shinoda Bolen
[12]-Behind the Great Wall
[۱۳] - James Whitlark .استاد دانشگاه تکزاس /
[۱۴]– post Jungian Criticism
[۱۵] –Baumlin,james S. I/ Baumlin, Tita .اساتید دانشگاه ایالتی میسوری–
[۱۶]–George H. jenscn .استاد دانشگاه آرکانزاس –
[17] - Jacques Lacan
[18] - Jane Eyre
[19] - The Women In White
[20] - Anton Chekhov
[21] - LeRoi Jones/Imamu Amiri Baraka
[22] - Richard Sugg
[23] - Jungian Literary Criticism
[۲۴] –Marcia D. Nichols ./ استاد دانشگاه ایلالتی میسوری
[25]-Jungian and Post-Jungian Literary Criticism
[۲۶] –اثر نام‌برده از آن جهت که رسالهٔ دکتری است، در دسترس نیست.
[27] - Knapp
[28] - A Jungian Approach to Literature
[29] - French fairy tales: a Jungian approach
[30] - Mélusine
[31] - Charles Perrault

[32] - Sleeping Beauty
[33] - Bluebeard
[34] - Jean Cocteau
[35] - Beauty and the Beast
[36] - Jungian Psychology in Literary Analysis
[37] - Joyce Meeks Jones
[38] - Jos van Meurs
[39] - John Kidd
[40] - Jungian Literary Criticism, 1920-1980: An Annotated, Critical Bibliography of Works in English with a Selection of Titles After 1980
[41] - The One Mind: C. G. Jung and the Future of Literary Criticism
[42] - Matthew A. Fike
[43] - John Milton
[٤٤] - William Shakespeare
[٤٥] - William Wordsworth
[46]- Analytical Psychology
[٤٧]- برای نمونه دراین‌باره می‌توان به کتاب *Frames of Mind/ A Post-Jungian Look at Film, Television and Technology* از Luke Hockley مراجعه کنید.
[48] - J.A.C. Brown
[49] - Freud and the Post-Freudians
[50]- Jungian
[51] - Erick Neumann
[52] -Michael Fordham
[53] -Ego
[54]- Self
[55] - Friedrich Nietzsche
[56] - Martin Heidegger
[57] - Henry Corbin
[58] - John Keats
[59] - Percy Bysshe Shelley
[60] - Petrarch
[61]-Paracelsus-
[62] -Casey
[63] -Mundus imaginalis
[64] - polytheistic psychology
[٦٥]- نسرین بیرق‌دار، «تحلیل رویا در روان‌شناسی مدرن»، صفحهٔ گروهی ***قهرمان هزار چهره***، دسترسی ۸ آوریل.
https://www.facebook.com/groups/164666580281117/permalink/278297152251392/
[66] - The Soul's Code: In Search of Character and Calling
[67] - City and Soul
[68] - Archetypal Psychology
[69] - Insearch: Psychology and Religion
[70] - The Myth of Analysis: Three Essays in Archetypal Psychology
[71] -Eros
[72] - Healing Fiction
[73] - active imagination
[74] - inferiority feelings

75 - Kinds of Power
76 - A Terrible Love of War
77 - Dream Animals
78 - Animal Presences: Uniform Edition of the Writings of James Hillman
79 -Emotion
80 - Anima: an anatomy of a personified notion
۸۱ - Innocent Archetype
82 - Orphan Archetype
83 - Warrior Archetype
84 - Caregiver Archetype
85 - Seeker Archetype
86 - Destroyer Archetype
87 - Lover Archetype
88 - Creater Archetype
89 - Ruler Archetype
90 - Magician Archetype
91 - Sage Archetype
92 - Jester Archetype

۹۳ - البتّه لازم به ذکر است، پیرسون در نظریهٔ نهایی‌اش آرکی‌تایپ‌ها را به شش کهن‌الگو کاهش داد. همان‌گونه که از نام کهن‌الگوهای دوزاده‌گانه مشخّص است، برخی از کهن‌الگوها نیز مرزهای بسیار مشترکی دارند و تشخیص آن‌ها از یکدیگر کار آسانی نیست.

۹۴ – *در این‌باره به مقالات نام‌برده در بخش پیشینهٔ تحقیق مراجعه کنید.*

95- Iron John a book about men
96 - Iron John
97 - The heronine, s journey
98 -Persephone
99 -Hecate
100 - Sacred Marriage
101 - atena
102 -Artemis
103 -Wild Women Archetype
104 - Women who run with the Wolves: Myths and Stories of the wild women

۱۰۵– کتاب‌های دیگر استس در مورد شناخت شناخت ابعاد روح زنان از طریق تحلیل داستان، شامل *تحلیل زن قدرتمند: دعای عشق معصوم مادر برای روح وحشی* (***Untie the Strong Woman: Blessed Mother's Immaculate Love for the Wild Soul***)، *هدیهٔ یک داستان: داستان حکیمانه* (***The Gift of Story: A Wise Tale about what is Enough***) و... است.

۱۰۶– کتاب‌های *الهه‌ها در هر زن: یک روان‌شناسی جدید از زنان و خدایان درون مردان* (***Goddesses in Everywoman: A New Psychology of Women***)، *الهه‌ها در پیرزن: کهن‌الگو در زنان بالای پنجاه* (***Goddesses in Older Women: Archetypes in Women Over Fifty***)، *پیام ضروری از مادر: جمع‌آوری زنان، ذخیرهٔ جهانی* (***Urgent Message from Mother: Gather the Women, Save the***

(*Artemis: The Indomitable Spirit in Everywoman* ،*آرتمیس: روح سرکش در هر زن* (*World*).

[107]- Zeus
[108]- Poseidon
[109] -Apollo
[110] -Hades
[111]- Ares
[112] - Hephaestus
[113] Hermes
[114]- Hestia
[115]- Demeter
[116]- Hera
[117]- Artemis
[118]- Aphrodite
[119] -Eternal Youth

Patterns of Heroic Trip from Post-Yungi Perspective and its Application in the Analysis of Literary Texts

Mohamad Jafar Yahaghi, Maryam Esmalipour, Shahdokht Tumari, Farzad Ghaemi

The term "Post-Jungian" refers to a group of psychologists and psychoanalysts who, after familiarizing themselves with Carl Gustav Jung's views, analyzed, criticized and analyzed his views in various ways. The Post-Jungian school is divided into three classical schools, Classical, Developmental and Archetypal. Classical school James Hillman's model has a deep link with literature and literary texts. Through the development of Hillman's School, a variety of hero journeys have been formed at this school, including the Carol. s Pearson, Robert Bly's men's hero journey, Women's hero journey Maureen Murdock and Clarissa Pinkola Estes. Jean Shinoda Bolen typology is also One of the methods of ancient criticism is a pattern in understanding the character and the hero. The results of this paper show that, using these heroic travel patterns, can be analyzed many of the Persian literature, whether classical or contemporary. Various texts such as myths and contemporary novels have been used to illustrate the breadth of these pattern.

Keywords: Carl Gustav Jung, Archetype, Literary Texts.

Stylistics Satirical Poems of Dehkhoda

Mahsa Sakenian Dehkordi, Morteza Rashidi Ashgerdi, Mahboubeh Khorasani

The era of constitution is one of the most remarkable of Persian literature development. In this period, satire literature especially satiric poetry, as one of the branches of literature was greatly developed. In this period the leading poets were emerged. Dehkhoda was one who worked hard to promote poetry. In this article, his poetry satire on the basis of the book of "theory, approach, and method of stylistics" by "Mahmood Fotoohi" was analyzed. The results showed the most of his poems have been in the content of social themes. This investigation showed that subcategory of irony (51.39%) was more frequency. The indicators of disclosure (29.44%), sarcasm (15.85%) and hyperbole and abase (14.63%) were in the next steps. The indicators of contrary of appearing meaning (12.19%) and imperfections of individuals (11.32%) were also considerable. Dehkhoda has been benefited from the indicators of observe decorum and combining two different languages. The use of Persian sweet proverbs has been given certain richness to his satire poems. The used literary characteristics by Dehkhoda have totally been distinguished him from other poets in era of constitution. The results showed the irony style and disclosure are the main characteristics in satirical poems of Dehkhoda.

Keywords: Dehkhoda; Stylistics of satire; Satire Poetry; Nature of satire.

The Heroine of the Novel "Tooba Va Ma'nay – e shab" in the Realm of Reality

Zahra Rafie, Seyed Mahmood Seyed Sadeghi, Shamsolhajiye Ardalani

Tooba Va Ma'nay – e shab, the most prominent work of Shahrnoush Parsipour, is the story of a heroine whose life is set in the period of Constitutional Revolution and the reign of Pahlavis. Her actions, which are the product of her upbringing and her worldview, facing the events that are, themselves, the reflection of the time's social complications and problems, have created a dark and dreary atmosphere in the story. The characters of the story belong to two categories: the normal and the mythical and fictional. In both cases the writer has exploited the indirect approach of characterization. The paper sets to study the characterization of Tooba, the mythical heroine in the novel, in order to show the process and the reflection of reality in it. The study reveals that Tooba's character is processed indirectly and through action, speech, environment and physical appearance.

Keywords: Characterization, Parsipour, Novel.

Freedom in Contemporary Poems of Iran and Afghanistan: A Case Studyon Malak-o-shoara Bahar and Khalilullah Khalili

Farnaz Naghizadeh, Ali Asghar Halabi

Mozaffar ad-Din Shah *signed the letter of constitution in 1906*. This led to the formation of the National Assembly and the adoption of the first Iranian constitutional law. At the time, those were the flagship of modernization introduces most important and unprecedented issues in Iran's traditional and authoritarian society. Mohammad Taghi Bahar (1886-1951) Iranian modern poet who well known Iranian culture and history and was aware of west culture and economic and scientific developments and calls for the establishment of the National Assembly and the people's participation in policy and legislation ،He did many struggles for this goal .At about the same time in Afghanistan poet called Khalil allah Khalili (1907-1987) noted similar issues. Khalili for many years as an ambassador lived in various countries and due to war, tasted the displacement's bitter swill. Bahar and Khalili in dealing with modernity have considerable similarities and differences. In this paper, using descriptive- comparative analysis method we try to investigate his approach toward modernity with a focus on the concept of freedom .The results obtained indicate that in comparison to Khalili, Bahar has dealt broader dimensions of the concept of freedom.

Keywords: modernity, freedom, Bahar, Khalili, contemporary poetry of Iran and Afghanistan.

Analysis of Social Themes in the Novel "The Fig Tree of Temples"

Safoora Moslehi, Seyed Ahmad Hosseini Kazerooni,
Shamsolhajiye Ardalani

literature is like a mirror that by looking at the many social facts can be realized. Literary works of any period, social and cultural aspects of the current situation reflects the community, which is why literature is one of the best and most reliable identification documents social, political and economic society is considered. One of the branches of literary science, sociology of literature that examines the content of the literary work and its relation to society. superstitions and false beliefs, "Portrait of a woman and her situation," problems and social ills "and" political effects "reflect the review mentioned in the novel.

Keywords: content, community, novel, banyan tree.

The Importance of Literary Sources in Recognizing Rural Community in Safavid Era

Seyed Saeed Mir Mohamad Sadeghi, Ataullah Hasani

There has been little research on different aspects of the social history of Iran especially on the rural societies. The research on the Safavid era, in particular, has been focused mostly on feudalism. One of the reasons for the limited number of research in that field can be the scarcity of the resources in that regard. The most important resources of this research include official texts from the Safavid era, but there have also been unofficial resources - despite their literary or poetic structure - left from the era as well as Islamic jurisprudence resources indicating interesting facts about rural societies. Moreover, memoirs of tourists having visited Iran during the Safavid era could not be neglected as they reveal interesting points about people's social life. Historical documentations on the Safavid era may be archived in too many different sources, but they can still highlight different social and economical layers of life for researchers.

Keywords: "literary biography and anthology","wordbook","A collection of friendly and administrativ (monša'āt)", "rural society"

Movement in Shamlou's Non-Narrative Poems (with Emphasis on Movement of Images)

Mehdi Dehrami

When we study some of the coherent poems and enter into its space, we feel some kind of movement in them and without contradiction and disturbance, we cross the lines and images and reach the end of the poem. The purpose of this article is to examine the movement of poetry based on its images in Shamlou's poetry. Images in some of Shamlou's poems have a beginning and end and are located along one another. The distance between them is filled with elements that we feel arranging, moving and time between them when reading. movement between these images is divided into three categories: movement between identical images, movement between different images and movement between compilations images. This kind of images, in addition to aesthetic and rhetorical aspects, creates movement in poetry and eliminate the stagnation of poetry.

Keywords: movement of image, shamlou, image transformation

A Morphological Analysis of the "shaghaad" Story

Kobra Chamani, Yadollah Shokri

This paper seeks to analyze and consider the consistency of the "Shaghaad" story in "Shahname" based on Morphology theory of "Veladmier Propp". For this purpose, the theoretical foundation of Propp's structuralist and morphology school of thought is under consideration. Authenticity to the text, neglecting cultural, social and historical roots and paying attention to the reciprocal relations among text unit are considered. Items like four main rules in characters, constant and variable elements of the story, septet actions of characters, functions and different types of movements in the story are studied.The writer studied the Shaghaad story based on Propp's findings and demonstrated the subjects by drawing tables and forms. It is shown that the story is adapted to Propp's functions and the metathesis cases of functions and inconsistencies are specified. This query concludes that according to Propp's pattern, this story has two movement there are instances that the story is not consistent with Propp's pattern and there is a new function called destiny admittance in Iranian stories which is not mentioned in Propp's pattern. There exists the idea of dualism in Shaghaad stories' functions. Paying attention to the number three are seen in the form of three events in the fulfillment of the objectives of the characters.

keyword's: Morphology, Propp, Structuralist, Rostam & Shaghaad.

Index

A Morphological Analysis of the “shaghaad” Story 7

Kobra Chamani, Yadollah Shokri

Movement in Shamlou's Non-Narrative Poems (with Emphasis on Movement of Images) 8

Mehdi Dehrami

The Importance of Literary Sources in Recognizing Rural Community in Safavid Era..... 9

Seyed Saeed Mir Mohamad Sadeghi, Ataullah Hasani

Analysis of Social Themes in the Novel "The Fig Tree of Temples" 10

Safoora Moslehi, Seyed Ahmad Hosseini Kazerooni, Shamsolhajiye Ardalani 10

Freedom in Contemporary Poems of Iran and Afghanistan: A Case Studyon Malak-o-shoara Bahar and Khalilullah Khalili 11

Farnaz Naghizadeh, Ali Asghar Halabi

The Heroine of the Novel “Tooba Va Ma’nay – e shab” in the Realm of Reality 12

Zahra Rafie, Seyed Mahmood Seyed Sadeghi, Shamsolhajiye Ardalani

Stylistics Satirical Poems of Dehkhoda 13

Mahsa Sakenian Dehkordi, Morteza Rashidi Ashgerdi, Mahboubeh Khorasani 13

Patterns of Heroic Trip from Post-Yungi Perspective and its Application in the Analysis of Literary Texts 14

Mohamad Jafar Yahaghi, Maryam Esmalipour, Shahdokht Tumari, Farzad Ghaemi..... 14

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
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.1
April 2017

In The Name of God