بسم الله الرحمن الرحیم

مشاوران علمی این شماره:

مریم اسمعلی‌پور
محمدعلی آتش‌سودا
مهری بهفر
میلاد جعفرپور
مهرداد چترایی
فردین حسین‌پناهی
جواد حیدری بروجنی
احمد رحیم‌خانی
اصغر رضاپوریان
حمید رضایی
یدالله شکری
اصغر شهبازی
کامران قدوسی
ناصر کاظم‌خانلو
حسین کیانی
ملیحه مهدوی
ناصر ناصری
مهدی نوروز
احمدرضا یلمه‌ها

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 دوم (پی‌درپی ۲۸)

تابستان 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

بختیارنامه و نقد سبک‌شناسانهٔ آن **۱۱**
خدیجه تندکی، علی تسنیمی

بازخوانی رباعیات خیام در چارچوب پُست‌مدرنیسم لیوتار **۳۹**
عیسی چراتی، احمدرضا یلمه‌ها

تأثیرپذیری سعدی در بوستان از شاهنامهٔ فردوسی **۵۵**
محمد حجت

سبک منزوی از دیدگاه بلاغت تصویر **۷۳**
زیور دهقانی، شمس‌الحاجیه اردلانی، سید احمد حسینی کازرونی

بررسی و تحلیل شعر دههٔ اول پس از انقلاب اسلامی بر اساس نظریهٔ پسااستعمارگرایی **۹۷**
حسام ضیایی

بررسی شیوه‌های حضور نویسنده در متن تاریخ جهان‌گشای جوینی بر مبنای نظریّهٔ گذرنماهای یاکوبسن **۱۲۱**
مهدی قاسم‌زاده

تحلیل حکایت "مشت‌زن" گلستان سعدی بر اساس نظریهٔ ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ **۱۴۱**
منصور نادری‌پور، محمدرضا نجاریان

بررسی رمان "الّذین یَحترقون" از نجیب کیلانی بر اساس مکتب رئالیسم **۱۶۵**
سمانه نقوی، علی نجفی ایوکی

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۲۸) تابستان ۱۳۹۶، صص ۳۷ – ۱۱

بختیارنامه و نقد سبک‌شناسانهٔ آن

خدیجه تندکی،[۱] علی تسنیمی[۲]

چکیده

بختیارنامه[۱] (**راحه‌الارواح فی سرورالمفراح**)، از متون نثر فارسی، منسوب به دقایقی مروزی و در زمرهٔ داستان‌های روزگار ساسانیان است که به دوران اسلامی، با نثری مصنوع و متکلف، نامی نو پذیرفت و با عنوان **لمعه‌السراج لحضره التاج** تحریری دیگرگونه یافت. در این جستار ضمن معرّفی و تشریح ابعاد و جزئیّات بیشتری از **بختیارنامه**، سعی شده از حیث محورهای زبانی، ادبی و فکری، نقدی سبک‌شناسانه از آن به دست داده شود؛ لذا ابتدا در محور زبانی، مشخّصات صرفی و نحوی زبان روایت بررسی شده، سپس در سطح ادبی و زیباشناسی و با توجّه به محدودیت گفتار از نگاه دانش بدیع، در دو بخش معنوی و لفظی و نیز اشاره‌ای مختصر به نکات بیانی، نوآوری‌های موجود در **بختیارنامه** بررسی شده است. در فرجام، اصول دیدگاه‌های فکری پردازندهٔ روایت مورد توجّه قرار گرفته است تا به این مهم دست یابیم که **بختیارنامه** با کدام ویژگی‌های سبکی در ردیف آثار ادبی قرار می‌گیرد؟

کلیدواژه‌ها: بختیارنامه، دقایقی مروزی، سبک‌شناسی، محور زبانی، ادبی و فکری.

---

۱. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری.
۲. استادیار کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری. (نویسنده مسئول)
تاریخ وصول: ۹۵/۰۹/۰۱ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۴/۱۴

درآمد

بختیارنامه از آثار داستانی کهن پیش از اسلام در دورهٔ ساسانیان است که در دورهٔ اسلامی تحریری نو پذیرفت و با عنوان لمعه‌السراج لحضره‌التاج تغییر نام پیدا کرد. در قرن چهارم هجری به عربی ترجمه و در همان عهد یعنی عهد سامانیان به فارسی برگردانده شد *(بختیارنامه، ۱۳٦۷: ۹)*. کهن‌ترین متن بختیارنامه، همان است که به کوشش ذبیح‌الله صفا در سال ۱۳۴۵ با نام راحه‌الارواح فی سرورالمفراح به چاپ رسید *(انوشه، ۱۳۸۰: ۱۷۸)*. بختیارنامه دارای ده باب است که موضوع قصّه‌های آن موعظه و حکمت، صبر در برابر مشکلات، مکر زنان، حسد، شتابکاری، سخن‌چینی و قضا و قدر است.

به گفتهٔ بعضی از صاحب‌نظران، بختیارنامه از منشأ هندی گرفته شده است *(موریسن، جرج و دیگران، ۱۳۸۰: ۳۱۱)*. اما رنه باسه (Rene Baset) معتقد است که داستان بختیارنامه «برخلاف گمان بعضی منشأ هندی ندارد چون هیچ مجموعه‌ای که روایت اصلی کتاب محسوب تواند شد، در هند به دست نیامده است» *(ستاری، ۱۳٦۸: ۸۸)* و آن‌چنان که پری (Perry) اظهار می‌دارد، نخستین منزل در راه حشر، نشر و گشت و گذار قصّه‌ها، باز سرزمین ایران بوده است *(همان: ۸۹)*. بختیارنامه به شیوهٔ قصه در قصه است. یکی از محققان دربارهٔ این شیوه اظهار می‌دارد که «استفاده از داستان و پروراندن مطلب به شیوهٔ اپیزودیک، یکی از ویژگی‌های تمامی آثار داستانی‌ای است که به شیوهٔ هزارویک شب و کلیله و دمنه نوشته شده‌اند» *(معین‌الدینی، ۱۳۷۸: ۸٤–۸۳)*. از این حیث، بختیارنامه در شمار کتاب‌هایی چون هزارویک شب، طوطی‌نامه و سندبادنامه قرار دارد و نام آن در الفهرست ابن الندیم نیز آمده است. به گفتهٔ ذبیح‌الله صفا داستان بختیارنامه همان است که صاحب تاریخ سیستان از آن نام می‌برد *(دقایقی مروزی، ۱۳٤۵: پنج)* و از بختیار با نام «بختیار الاصبَهبَد» *(تاریخ سیستان، ۱۳۸۱: ۵۵)* یاد می‌کند و اظهار می‌دارد: «... تا چهارهزار سال برآمد و پیغامبر ما – صلعم– بیرون آمد و شریعت اسلام آورد، به روزگار خسرو پرویز هرمز بن انوشروان الملک، که بختیار جهان پهلوان بود از فرزندان رستم و به بختیارنامه قصهٔ او باز خوانند» *(همان: ۵٤)*. از عبارت «بختیار بن شاه فیروز بن بزفری...» *(همان: ۵٤)* و نیز «... به جایگاه آن پهلوان سیستان به روزگار پادشاهی ... رستم بن آزادخو بن بختیار الاصبهبد بود» *(همان: ۵۵)* چنین برمی‌آید که بختیار معاصر خسرو پرویز و در بیست‌وچهار

پشت به رستم می‌رسد؛ پدرش فیروز و نه آزادبخت و جانشین او آزادخو بود *(دقایقی مروزی، ۱۳٤٥: پنج)*. با توجه به شواهد موجود از جمله این‌که «ریشهٔ این داستان‌ها را به زبان پهلوی- زبان روزگاران اشکانی و ساسانی- بازمی‌یابیم و داستان «آزادبخت و بختیار» به دوره‌های اسلامی بازنگری شده است» *(روشن، ۱۳۸۲: ۳)*، منشأ ایرانی بودن بختیارنامه آشکار می‌شود و جایی برای منشأ هندی بودن آن باقی نمی‌ماند.

نویسندهٔ بختیارنامه

آن‌گونه که در آغاز بختیارنامه آمده، نویسندهٔ کتاب ناشناخته است *(بختیارنامه، ۱۳٦۷: ۱۰)* و در متن کتاب نیز قرینه‌ای وجود ندارد که به یقین بتوان نویسندهٔ آن را شناسایی کرد *(همان: ۱۲)*، اما از این عبارت که: «... چون به خطهٔ سمرقند، عمرها الله، رسیده شد، نعیب غراب غربت در گوش بود و نهیب فراق جان‌گداز یار در آگوش... روی به روضهٔ معالی صدر احرار ... محمود ابن عبدالکریم، ادام الله علّوه و زاد کلّ یوم سمّوه، آوردم» *(همان: ٤۰-۳۹)*، به نظر می‌رسد که نویسندهٔ کتاب آن را به ممدوح خود یعنی تاج‌الدین محمود بن محمد بن عبدالکریم تقدیم کرده که ممدوح سوزنی سمرقندی و رشیدالدین وطواط نیز بوده است *(همان: ۱۵)*. از این قراین، چنین استنتاج می‌شود که کتاب بختیارنامه هم به نام همین تاج‌الدین محمود بن محمود بن عبدالکریم که از خطهٔ خراسان و نایب وزیر بوده است، به قلم نگارش درآمده است *(همان: ۱۷)*.

محمد روشن در مقدمهٔ چاپ بختیارنامه اظهار می‌دارد که نسخهٔ مورد استفاده خدشه‌دار بوده و نام نویسنده مشخص نیست و با نام شمس‌الدین دقایقی مروزی مشابهت ندارد *(همان: ۱۲)* ولی در مقاله‌ای که در مجلهٔ راهنمای کتاب دربارهٔ بختیارنامه می‌نویسد، چنین استدلال می‌کند که نسخهٔ مورد استفادهٔ دکتر صفا که انتساب بختیارنامه را به دقایقی مروزی به اثبات رسانده‌اند، قابل خدشه نبوده است *(روشن، ۱۳٤٥: ٥۰٤)*، بنابراین به نظر می‌رسد بختیارنامه را می‌توان از آثار شمس‌الدین محمد دقایقی مروزی به حساب آورد. سخن آربری، نویسندهٔ ادبیات کلاسیک فارسی، در این زمینه نیز این قول را تقویت می‌کند که: «بختیارنامه – مجموعه‌داستانی مشابه سندبادنامه، اما با آرایش کلامی و تصنع ادبی کمتر- از منبعی پهلوی ترجمه گردیده است و کهن‌ترین روایت باقیمانده از آن در اوایل

سدهٔ هفتم/ سیزده میلادی به همت شمس‌الدین محمد دقایقی مروزی، که تهذیبی از سندبادنامه را نیز به او نسبت می‌دهند، صورت گرفته است» *(آربری، ۱۳۷۱: ۱۸۰)*.

دقایقی مروزی

کهن‌ترین منبعی که دربارهٔ دقایقی سخن گفته، تذکرهٔ لباب‌الالباب عوفی است که وی را این‌گونه معرفی می‌کند: «الامام العالم شرف‌الواعظین شمس‌الدین محمد الدقایقی‌المروزی ... سخن او اگرچه به دُرر فصاحت مرصّع است، اما مسجع است و در نثر پارسی رعایت جانب سجع کرده است و بختیارنامه و سندبادنامه را لباس عبارت پوشانیده است و در بخارا مدتی مدید مقام داشت و در خیال این داعی آن است که او را دیده است والله اعلم» *(عوفی، ۱۳٦۱: ۲۱۲)*. دقایقی مروزی، شاعر، واعظ و نویسندهٔ ایرانی نیمهٔ دوم سدهٔ ششم و نیمهٔ یکم سدهٔ هفتم است که از سرگذشت و زندگی وی اطلاع چندانی در دست نیست *(سرکارفرشی، ۱۳۹۰: ۹)*. نویسندهٔ فرهنگ ادبیّات جهان، ولادت او را در مرو می‌داند که زندگی‌اش در خراسان و ماوراءالنهر، به وعظ و سرودن اشعار و مدح سلاطین و وزرا گذشت *(خزائل، ج ۳. ۱۳۹۰: ۱۸۷٦)*.

تاریخ ولادت دقایقی مشخص نیست ولی از آن‌جایی که عوفی او را در بخارا دیده و مجالس وعظ وی را درک کرده است؛ معلوم می‌شود که هم‌عصر عوفی بوده و در اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم زندگی می‌کرده است *(دقایقی مروزی، ۱۳٤٥: پانزده)*.

پیشینهٔ پژوهش

بختیارنامه از جمله آثاری است که از حیث متن‌شناسی، جامعه‌شناختی، زیباشناسی، سبک‌شناسی، ساختار صوری و محتوایی و... قابلیت پژوهش را دارد، اما کمتر مورد توجه منظر ادب‌پژوهان بوده است. از جمله تحقیقاتی که در زمینهٔ بختیارنامه، صورت پذیرفته است، می‌توان به این موارد اشاره کرد: برخی داستان‌های بختیارنامه است که محمد وحید دستگردی در *مجلّهٔ ارمغان* شماره‌های۴، ۵، ۸، ۹و۱۰ در سال ۱۳۰۵ منتشر کرده، البتّه این داستان‌ها با متن راحه‌الارواح فی سرورالمفراح دقایقی مروزی مطابقت دارد. در دانشنامهٔ جهان اسلام *(۱۳۸۹: جلد دوم، ٤۱٦-٤۱٥)*، دانشنامهٔ دانش‌گستر *(۱۳۸۹: جلد٤، ٤۹)* فرهنگ

ادبیّات جهان نوشتهٔ حسین خزائل *(۱۳۹۰: ۱/ ۷۰۹)* نیز دایره‌المعارف فارسی به قلم غلامحسین مصاحب *(مصاحب، ۱۳۸۷: ۳۹۳)*، ادبیات کلاسیک فارسی به قلم آرتور جان آربری *(آربری، ۱۳۷۱: ۱۸۱-۱۹۱)*، دانشنامهٔ ادب فارسی نوشتهٔ حسن انوشه *(انوشه، ۱۳۸۰: ۱/۷۸)* از بختیارنامه سخن رفته است. لازم به ذکر است بختیارنامه به کوشش محمد روشن بازنویسی شده و با نام بختیارنامه: بازنویسی لمعه‌السراج لحضره‌التاج و راحه‌الارواح فی سرورالمفراح، در سال ۱۳۸۲ به چاپ رسیده است. البته تحقیقات ذبیح‌الله صفا در مقدمهٔ راحه‌الارواح فی سرورالمفراح (۱۳۴۵) و نیز تحقیقات محمد روشن در مقدمهٔ بختیارنامه (لمعه‌السراج لحضره‌التاج) (۱۳۶۷) در خور توجه است. از تحقیقات جدیدی که در زمینهٔ بختیارنامه انجام شده می‌توان به پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «بررسی امکانات دراماتیک بختیارنامهٔ (دقایقی مروزی) با رویکرد نظریهٔ سیستم‌ها» نوشتهٔ گلناز سرکار فرشی (۱۳۹۰) دانشگاه هنر تهران و نیز پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «تجزیه و تحلیل مسایل دینی، اجتماعی، فرهنگی و تاریخی در بختیارنامه» نوشتهٔ معصومه احمدی (۱۳۹۰) دانشگاه آزاد واحد اقلید شیراز اشاره کرد.

بیان مسئله و ضرورت انجام پژوهش

در مقالهٔ حاضر کوشیده‌ایم در مجالی اندک، پس از به دست دادن جزئیّات بیشتر در مورد بختیارنامه، نویسنده، نسخ خطی و چاپی آن، برای پرهیز از درازگویی، از تعاریف و مفاهیم مربوط به علم بدیع، معانی و بیان، چشم‌پوشی شود و شاخصه‌های سبک‌شناسی این اثر را در سه محور زبانی، ادبی و فکری تحلیل نماییم تا به این مهم دست یابیم که بختیارنامه با کدام ویژگی‌های سبکی در ردیف آثار ادبی قرار می‌گیرد؟ برجسته‌ترین شاخصه‌های نثر بختیارنامه کدام است؟ از جهت آن‌که این مقاله، نخستین پژوهش در زمینهٔ سبک‌شناسی بختیارنامه است، ضرورت انجام آن آشکارتر می‌شود.

بحث و بررسی

الف) تحلیل سبک‌شناسی بختیارنامه

بختیارنامه در ردیف کتاب‌هایی نظیر کلیله‌ودمنه، سندبادنامه، مرزبان‌نامه، طوطی‌نامه

جای دارد که با نثر فنّی به قلم تحریر درآمده‌اند. نثر مصنوع در این کتاب‌ها، همان شیوه‌ای است که پیش از دورهٔ مغول از مقامات قاضی حمیدالدین بلخی به سال ۵۵۹ آغاز و به مرزبان‌نامهٔ ورامینی در قرن هفتم ختم شد. از مهم‌ترین ویژگی‌های نثر بختیارنامه، آمیختن کلام به آیات، احادیث، اخبار، امثال، اشعار عربی، کاربرد اصطلاحات علمی، به کار بردن انواع صنایع از: سجع، جناس، مماثله، ترصیع و نیز آهنگ دادن به بندها و اجزای کلام مسجع است به گونه‌ای که می‌توان نوع کامل از کلام مصنوع مزیّن را به‌نوعی از شعر هجائی نزدیک شمرد *(دقایقی مروزی، ۱۳٤۵: شانزده و هفده)*. نویسندهٔ بختیارنامه از قدرت تخیل بالایی برخوردار است. وصف‌ها و تخیّلات وی چنان است که خواننده خود را با متنی شعرگونه مواجه می‌بیند. کاربرد ماهرانه و شاعرانهٔ آرایه‌های ادبی از جمله: تشبیهات، کنایات و استعاره‌ها همراه با کلام موزون و مسجع، به زیبایی متن افزوده و حکایت از قدرت نویسندگی وی و ارزش ادبی این اثر دارد. اکنون با ذکر نمونه‌هایی از متن بختیارنامه، به ویژگی‌های سبکی آن می‌پردازیم.

ب) محور زبانی

ب-۱) جمله‌ها

ب-۱-۱) کاربرد جمله‌های وصفی

در بختیارنامه، جمله‌ها کوتاه و ساده به کار رفته و به تشبیه، استعاره، کنایه و دیگر صنایع ادبی آراسته شده است و نویسنده بیشتر از توصیف بهره می‌برد: «و این پادشاه را اسفهسالاری بود، مردی کارزار و مبارز روزگار ... در صف هیجا لیثی صایل و در انواع سخا غیثی هاطل. از بریقِ تیغِ او، ماه در میغ شدی و از حریق نعل مرکب او خاک لعل گشتی.. اما اگر چه مردی بیدار بود و مبارزی هشیار و بر دقایق سیاست ملک واقف شده و شب و روز بر عتبهٔ نظم ولایت معتکف ...» *(۵۰)*. این توصیفات، که بیشتر با «و» عطف به هم ربط داده شده‌اند، حاصل جمله‌ها، عبارات و ترکیبات مترادف و توصیف‌های متوالی و مکرر است *(ذوالفقاری، ۱۳۹۲: ۷۷)* و نویسنده، در مورد اشخاص یا صحنه‌های قصّه، جزئیّات را بیان می‌کند. نویسنده، مجلس بزم را این‌گونه وصف می‌کند که: «شاه سیستان حالی به مجلس شراب پادشاه کرمان حاضر شد. مجلسی دید از بهشت نموداری، بوستانی

یافت از فردوس یادگاری. سماع‌های ارغنونی و شراب‌های ارغوانی. همای دولت طایر شده و جام‌های لذّت دایر گشته» *(همان: ٦٩)*.

ب-۱-۲) کاربرد جمله و جمله‌واره‌هایی در حکم گزاره‌های قالبی

کاربرد جمله و جمله‌وارهایی که در حکم گزاره‌های قالبی مانند: آورده‌اند که، القصه، آخرالامر و...

چنین آورده‌اند اصحاب تواریخ که در قرون ماضیه و ایام سالفه در مملکت عجم ملکی بود از ملوک عالم، خداوند تاج و تخت به نام آزاد بخت *(همان: ٤٩)*، القصه با دلی شاد روی سوی شهر بحرین نهاد *(١٠٤)*. آخرالامر چون بوصابر و عیال از آن بیابان پرسراب و مهمهٔ بی‌آب بیرون آمدند... *(١٥٧ و نیز ٢١٣، ١٧٧)*.

ب-۲) نحوهٔ کاربرد افعال

ب-۲-۱) افعال پیشوندی

به گفتهٔ یکی از محققان، «فعل پیشوندی که از یک پیشوند غیرفعلی با یک پایهٔ فعلی (فعل ساده) ساخته می‌شود *(مدرسی، ١٣٨٧: ٢٤٢)* در برخی موارد الغای معنای تازه‌ای می‌کند و گاهی نیز در معنای فعل هیچ تغییری ایجاد نمی‌کند و برای تقویت فعل به کار برده می‌شود؛ برای مثال: فعل برنشست: به معنای سوار شد، درآمد: وارد شد. این نوع پیشوندها معنای جدیدی به فعل می‌دهند، امّا همین پیشوندها در فعل‌هایی همانند: برشمرد، برافراشت و... تغییری در معنای آن ایجاد نمی‌کنند *(همان: ٢٤٣)*. در بختیارنامه از هر دو گونهٔ افعال پیشوندی به کار رفته است.

ب-۲-۱-۱) «بر»: آیات پادشاه‌زادگی از جبین او برمی‌خواند *(٢٤٨)* برآسود *(٦٨)*، برآوردند *(١٠٤)* بربستند *(١٠٥)*. پیشوند «بر» که در پهلوی به صورت «اَبَر» به کار می‌رود، مفهوم «میل از پایین به بالا را به فعل می‌افزاید مانند: برشدن: بالارفتن، برآمدن: حرکت به سوی بالا» *(ناتل خانلری، ١٣٦٦: ٣/ ٤٣)*.

ب-۲-۱-۲) «در»: جام‌های حسرت درمی‌کشید *(٦٦)*، درآمد *(٥٣)*، درربود *(٦٤)*، دررسیدند *(٢٢٨)*، درانداخت، درتاخت *(٢٠٦)*، درپوشانید *(٢٣١)*. پیشوند «در» شکل کهن

آن در پهلوی و فارسی دری به صورت «اندر» و به معنای «داخل و درون چیزی» به کار می‌رفت ولی در دوره‌های بعد فقط به صورت «در» به کار برده شد. دررسیدند، درآمدند، درافتاد از این نمونه است *(همان، ۳/ ٤۲-٤۱)*.

۷-۲-۱-۳) «باز»: بختیار را بند بر پای نهادند و به زندان بازداشتند *(۸۲)*. بازآمد *(۲٤٥)*، بازیافتم *(۳۷۹)*. پیشوند «باز» در فارسی میانه به صورت «اباز» استعمال می‌شد و مفهوم تکرار را می‌رساند و گاه نیز به معنای «مقابل» به کار برده می‌شود همانند: اباز دادن، اباز ماندن، اباز داشتن و... و در فارسی دری به صورت «باز» تخفیف یافت، مانند: باز دادند، باز فرستادند، بازگشت و... *(همان: ۳/ ٤۳)*.

۷-۲-۱-۴) «فرو»: ناگاه قصد شاه کردند و چپ و راست شاه فروگرفتند *(٦٤)*، فرو خوانم *(٥۸)*، فرو روند *(۱۰۳)*. پیشوند «فرو» که در پهلوی و فارسی دری به شکل «فرود» به کار می‌رود، کاربرد آن به عنوان حرف اضافه، قید و پیشوند فعلی کاربرد و دربردارندهٔ مفهوم «حرکت از بالا به پایین» است که با حذف صامت آخر به صورت «فرو» به فعل‌هایی که واک نخستین آن‌ها، صامت است، اضافه می‌شود، همانند: فرو نگذاریم، فرو گیرند *(همان: ۳/ ٤٦-٤٥)*.

ب-۲- ۲) آوردن «بـ» تاکید بر سر افعال

ب-۲- ۲- ۱) آوردن «بـ» تاکید بر سر ماضی استمراری به جای مضارع التزامی [ب + بن ماضی + ی]:

هر غریبی که از در شهر درآمدی، او را بگرفتندی و به گل کشیدن بردندی *(۱٥۹)*، نماز شام دو نان به وی دادندی تا بخوردی *(۱٦۰)*.

۷-۲- ۲- ۲. آوردن «بـ» تاکید بر سر ماضی ساده به صورت [ب + بن ماضی]

ایجاد را به انواع فضل بپیراست *(۳۷)*، بدید *(۹۹)*، بشاید *(۱۰۹)*. این نوع فراوان به کاربرد رفته است.

ب-۲- ۲- ۳) آوردن «بـ» تأکید بر سر فعل «باشد» یا «باید»

بازرگان را مبلغی بایست داد» *(همان: ۹۶)*، آنچه در دلق است به تمامت بباید داد *(همان: ۱۰۵)*، بباید نشاند و بباید خواند *(همان: ۲٤۰)*.

ب-۲-۳) به کار بردن افعال همراه با انواع «ی»

ب-۲-۳-۱) ماضی استمراری به صورت آوردن «ی» در آخر فعل ماضی به جای می

هر کجا صدایی آمدی، پنداشتی که نالهٔ فرزند اوست و هر کجا ندایی شنیدی، گمان بردی که آواز دلبند اوست *(٦۷)*. این ساخت از فعل ماضی بسیار پرکاربرد است.

ب-۲-۳-۲) ماضی استمراری به صورت «می» در اول فعل ماضی ساده و«ی» در پایان

گاه از آهنگ نهنگ بر خود می‌لرزیدی و گاه از خوف ماهی بر لطف الهی می‌نالیدی *(۹۷)*.

ب-۲-۳-۳) آوردن «ی» شرطی در پایان افعال در جملات شرطی

دریغا! اگر فرزند من زنده بودی، اکنون به این حدّ و قدّ رسیده بودی *(۷٦)*.

ب-۲-۳-۴) آوردن «ی» تمنایی در پایان فعل

کاشکی فرزندی حدث شدی تا این ملک را حادث شدی *(۳۹۳)*، کاشکی ملک را خصمی پدیدار آمدی تا این کساد ما را رواجی بودی *(۲۳٦)*.

ب-۲-۳-۵) آوردن «می» بر سر فعل مضارع اخباری داشتن و نیز وجه مصدری

گفت: دخلی را که از زرع و ضرع باشد، مشرف تو را می‌باید بود... حادثه‌ای که در صحاری و براری افتد، متصرف خود را می‌باید دانست *(۱۰۰)*.

ب-۲-۴) وجه مصدری

ب-۲-۴-۱) کاربرد وجه مصدری با مصدر کامل

اسفهسالار درِ گنج، گشادن گرفت و عطاها و خلعت‌ها دادن *(٦٤)*، اما حدّ عشق گفتن کار فارغانست و حق عشق گزاردن شغل بالغان *(٥٦)*.

بسامد این نوع فعل در بختیارنامه به نسبت زیاد است.

ب-۲-۴-۲) استعمال وجه مصدری به صورت مصدر مرخم

شراب کسی تواند نوشید که او را درد فراق وطن و حسرت هجرت مسکن نبود *(٦٩)*. تواند باخت *(٥٦)*، داند نوشید *(٥٧)*، نداند آمد *(٥٧)*، نتواند رسید *(٨٢)*، داند کرد *(٢٤٠)*.

کاربرد این نوع فعل نیز در بختیارنامه به نسبت زیاد است.

ب-۲-۴-۳) کاربرد فعل مستقبل به صورت مصدر مرخم

بنده خواست که حالی مسارعت و مبادرت نماید *(٢٥٨)*.

ب-۲-۵) کاربرد افعال معین یا شبه معین به صورت فعل تام

شش دانه گوهر آبدار قیمتی برآوردند که هر یکی خزانهٔ پادشاهی را شایستی و گوشهٔ تاج شاهنشاهی را بایستی *(١٠٤)*، نشاید انگیخت و نشاید ریخت *(٢٣٢)*.

ب-۲-۶) افعال آغازی: کاربرد فعل «گرفت» به معنای آغازی

میغ دریغ از چشم‌های حاجب باریدن گرفت *(٢٤٨)*، اسفهسالار در گنج گشادن گرفت *(٦٤)*، نوشتن گرفتند *(٦٠)*.

ب-۲-۷) کاربرد فعل «شد» به جای «رفتن»

نزدیک زن و فرزند شوم و هر روز به یک نان خرسند گردم *(٩٨)*.

ب-۲-۸) کاربرد فعل «ساختن» به معنی «آماده کردن» و «کردن»

اسباب حرب ساخته کنید *(٢٣٨)*، بفرمود تا سوری برای آن سرو بساختند *(٢١٠)*.

ب-۲-۹) به کار بردن افعال دعایی با «الف»

ایزد تعالی آفتاب دولت او را از زحمت کسوف نگاه داراد *(٤٤)*. کاربرد فعال دعایی اندک است.

۷-۲-۱۰) به کار بردن افعال کهن

اشک حسرت به الماس حیرت می‌سُفتی *(۲۲۲)*، نتوان خست *(۲۵۱)*، وقت آن آمد که جعبه‌ها بپردازیم *(٦٦)*، می‌درفشید *(۲٤۹)*، بتفسانید *(۲۱۲)*، اختلاجی کردی و می‌بیخت *(۲۹۹)*.

ب-۲-۱۱) تقدیم فعل بر متمم (آوردن متعلقات جمله پس از فعل)

مجلسی دید از بهشت نموداری، بوستانی یافت از فردوس نموداری *(٦۹)*.

ب-۲-۱۲) حذف فعل

ب-۲-۱۲-۱) حذف فعل به قرینهٔ لفظی

این نوع حذف بسیار به کار رفته است.

روزگار بی‌انصاف است و وعده‌های او خلاف *(همان: ٦۵)*، منزلی که هوای او صحیح بود و فضای او فسیح *(۱۷۸)*.

ب-۲-۱۲-۲) حذف فعل بدون قرینه یا به قرینهٔ معنوی

ایام وضع حمل و هنگام قماط و رمل نزدیک آمده، اسفار شهور و ادوار دهور جنین را در حنین آورده *(٦۵)*.

ب-۳) اسم‌ها

ب-۳-۱) کاربرد واژه‌های کهن

چون به خطّهٔ سمرقند، عمّرهاالله، رسیده شد، نعیب غراب غربت در گوش بود و نهیب جان‌گداز یار در آگوش *(۳۹)*، رفع کردند *(۳۰۱)*، آخُرسالاری *(۷۸)*.

ب-۳-۲) کاربرد فراوان اسم‌های عربی و کاربرد جمع مکسر و جمع بستن اسم با «ات»

پادشاه بفرمود تا ارکان دولت و اعیان حضرت، بختیار را تعظیم و تکریم کردند و مقالید خزاین و مفاتیح دفاین به وی تسلیم کردند. لوعات اشتیاق و نزعات افتراق *(۱۲۱)*، قبایح و فضایح *(۸۱)*، صحاری و براری *(۱۰۰)*، اسجان احزان *(۱۰۷)*، سعود سماوی *(۸۷)*.

ب-۴) حروف

ب-۴-۱) کاربرد «را» به جای «به»

یکی را گفتند که عشق چیست؟ گفت: اوّلُهُ وسواسٌ و آخِرُهُ اِفلاسٌ *(٥٦)*.

ب-۴-۲) کاربرد «را»ی فک اضافه

شاه را دل بر وی بسوخت *(۱۲۸)*. این پادشاه را اسفهسالاری بود مرد کارزار و مبارزکار *(همان: ٥٠)*.

ب-۴-۳) کاربرد حرف اضافهٔ «به حکم» به جای «به سبب، به علّتِ»

به حکم حسد با بختیار بد می‌شدند *(۸۰)* پسر به حکم اقتضای عِرق پادشاهی به شکار می‌رفت *(۳۰۰)*.

ب-۵) قیدها

بیشترین قیدهای به کار رفته در بختیارنامه، قید زمان به صورت «حالی» و «درحال» (فوراً) است. قید «اتفاق را» به جای «اتفاقاً» نیز کاربرد فراوانی دارد: بازرگان حالی بند از وی برداشت *(۷٥)*، حالی به نزدیک یاران رفت *(۱۰۸)*، اتفاق را روزی پادشاه به میدان بود و گوی در خم چوگان *(۱۷۹)*. از دیگر قیدهای کم‌کاربرد می‌توان به قید «پاک» به جای کاملاً *(۹۷)* و قید «گفتی» به جای «گویا» *(۱۱۷ و ٦٧)*، قید «ضروری» به جای ضرورتاً یا به ضرورت *(۳۰۳)* اشاره کرد.

ب-۶) آوردن چند صفت برای یک موصوف (تنسیق‌الصفات)

شیری شورانگیز، گورافکن، سنگ‌اندام، آهن‌تن که رعد، از آواز او می‌رمیدی *(۱٤۸)*، آن ماه‌روی زمانه و خُرشید اعجوبهٔ یگانه را که تذرو چمن کنار بود و بلبل بدایعِ روزگار، دوحهٔ روضهٔ قیصری و شکوفهٔ اشجار سروری، به دست مالک جهنم و زبانیهٔ عالم عقوبت باز داد *(۲٤۷)*.

ب-۷) کاربرد ترکیبات اضافی

ترکیبات اضافی در بختیارنامه به فراوانی دیده می‌شود و بیشترین نوع آن اضافهٔ تشبیهی و اضافهٔ اقترانی است که نمونه‌هایی از این نوع اضافه آورده می‌شود:

ب-۷-۱) اضافهٔ تشبیهی

امواج حسد در بواطن متلاطم شد و غمام غیرت در ضمایر متراکم *(۱۸۲)*، اگر حاسدان سراب ظلم می‌پیمایند، شما شراب حلم از دست منهید *(۱۹۷)*.

ب-۷-۲) اضافهٔ اقترانی

اولیتر آن‌که گوشهٔ عزلتی بگزینم و در زاویهٔ سلامتی ساکن بنشینم *(۹۳)*، بنگر تا آن کیست که به دیدهٔ خیانت در حرم دولت ما می‌نگرد *(۱۱۰)*. انگشت تحیر در دندان تفکر گرفت *(۱۹٤)*.

ب-۸) کاربرد اصطلاحات علمی

از جمله اصطلاحات به کار رفته در بختیارنامه، اصطلاحات علم نجوم، شطرنج و تخته نرد است: ماه تاسع زایجهٔ طالع برمی‌کشید *(٦٦)*، منجمان ارتفاع طالع وقت بگرفتند، اجتماع کواکب سیارات باز دیدند *(۳۰٤)*، البته مسیر اجرام و تأثیر احکام بر قاعدهٔ تنجیم و زایجهٔ تقویم خلاف نبود *(همان: ۳۰۵)*، مهرهٔ روز ششم در ششدر زمان افتاد *(۱۹٦)*، مگر شطرنج مراد او شه مات شد *(۱۰۸)*.

پ) محور ادبی

پ-۱) صنایع بدیع لفظی

پ-۱-۱) سجع

انواع سجع به فراوانی در بختیارنامه دیده می‌شود و نویسنده، نثر کتاب را با کاربرد سجع، آهنگین کرده است که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود:

پ-۱-۱-۱) سجع متوازی

زهره مهرهٔ عشق با او باختی و سپر سمند مهر با او تاختی *(۵۱)*.

پ-۱-۱-۲) سجع مطرّف

دل رهین تمنا شد و جان اسیر سودا *(همان: ۲٦۷)*، تفته و آشفته *(۲۷۵)*.

پ-۱-۲) جناس

از دیگر آرایه‌های پرکاربرد در بختیارنامه، آرایهٔ جناس است که جناس تصحیف (خط) و انواع جناس زاید بیشترین بسامد را دارند.

پ-۱-۲-۱) جناس خط

خبر نداشت که غبار خشم، چشم انسانیت را خیره گرداند *(۵۰)*، بساط نشاط، شراب و سراب *(٦۸)*، تاختن و باختن *(۱۸۰)*، غیب‌گوی و عیب‌جوی/ توقیر و توفیر *(۱۸۱)*، مهیا و مهنا *(۲۳۵)*.

پ-۱-۲-۲) جناس مزید

چون حدایق دولت او به اثمار بهجت غنی شود، در حق مظلومان روزگار مغنی گردد *(٤۱)*.

پ-۱-۲-۳) جناس مکنّف (زاید)

مال برای ایثار خواهد و منال برای احرار *(٤۱)*، خاری و خماری *(۲۹۵)*.

پ-۱-۲-۴) جناس قلب

دریغا که این رطب را خاری در بَرست و این طرب را خماری در پی *(۲۹۵)* و آن مرحوم محروم را بدید *(۹۹)*.

پ-۱-۲-۵) جناس مختلف‌الاول

از خزانه، زواهر و جواهر و غرر دُرر و جامه‌های غریب و سلاح‌های عجیب برای هدیه به وی دادند *(۱۸٦)*. بسامد این نوع جناس در بختیارنامه بالاست.

پ-۱-۲-۶) جناس مختلف‌الوسط

آفتاب در منقار غراب غروب افتاده *(۲۲٤)*، باد با بید آویزشی داشت و آب با خاک آمیزشی *(۳۹)*.

پ-۱-۲-۷) جناس ناقص (محرّف)

قیصر را دختری است چنان‌که در خُلق، فهرست کمال است و در خَلق لطیفهٔ صنع ذوالجلال *(۲۳۷)*.

پ-۱-۳) استشهاد به آیات و احادیث

کاربرد آیات و احادیث به شیوه‌های گوناگون، به فراوانی در بختیارنامه وجود دارد و این نشان از ویژگی سبکی نثر این دوره و آشنایی نویسنده با زبان عربی است.

پ-۱-۳-۱) حل آیه

«و مریم پاک را با آن‌که طهارت کلی داشت و تعریف اَحصَنت فَرجَها به زنا نسبت کردند» *(همان: ۲۷٦)*، اشاره به آیهٔ «وَالَّتی أحصَنَت فَرجَها فَنَفَخنا فیها مِن رُّوحِنا وُ جَعَلناها وَابنَهآ ءایَةً لِلعالَمین» *(انبیاء / ۹۱)*. «آواز نَصرٌمِنَ‌الله از جامع اولیا برآمد و هیبت فَهَزَمُوهم بِإذنِ‌الله به حوالی جمع اعدا درآمد» *(۱۳۸)*.

پ-۱-۳-۲) تضمین آیه

«بوصابر عیال خود را گفت: صبر کن که: انَّ مَعَ‌العُسرِ یُسراً» *(۱۵۶)*. «پیوسته زکریا وار هَب لی مِن لَدُنکَ ذرّیَةً می‌گفتی. آخر قصّهٔ دعای او به توفیق اجابت مقرون شد» *(۲۹٤)*. «هیچ می‌دانی که بر من چه ظلم‌ها کرده‌ای؟ هَل عَلِمتُم ما فَعَلتُم بِیوسُفَ وَأخیهِ از وطن و مسکنم آواره کرده‌ای» *(۱٦۸)*.

پ-۱-۳-۳) تلمیح به آیه

«حال یعقوب و یوسف را آینهٔ دل ساز، باشد که روزی نسیم، بوی پیراهن به مشام مهجوران رساند یا سحرگاهی صبا، خبر وصل به بیت‌الاحزان رنجوران آرد» *(۱۵٦)*. اشاره به آیهٔ «اذهَبوا بقَمیصی هذا فَألقوهُ عَلی وَجهِ آبی یَأتِ بَصیراً وَأتونی بُاَهلِکُم اجمَعین. فَلَما آن جاءَ البَشیرَ أَلقئهُ عَلی وَجهه فَارتَدَّ بَصیراً» *(یوسف / ۹۳)*.

پ-۱-۳-۴) توصیف، تأکید و شرح معنی ماقبل

«آن‌گاه بفرمود تا دزدان را دست‌ها و پاها ببریدند و جزای معاملت بدیشان رسانیدند، وَالسارِقُ وَ السارِقَةُ فَاقطَعوا ایدِیَهُما» *(۱٦۵)*. «و اگر حاسدان سراب ظلم می‌پیمایند شما شراب حلم از دست منهید. قوله تعالی: کَسَراب بَقیعَةٍ یَحسَبُهُ الظَّمئانُ ماءً» *(۱۹۷)*. نویسنده گاهی آیهٔ قرآن را علاوه بر شرح معنی ماقبل، با آوردن بیتی در معنای آن آیه، بر سخن خود تأکید می‌کند: راست که چشم زن بر رخسار غلام افتاد، نعره‌ای بزد و بیهوش گشت. قرآن: اذهَبوُا فَتَحَسَّسوا مِن یُوسُفَ وَ أخیهِ وَ لاتَیأَسوا مِن روحِ‌الله.

نومیـــد نِـــیَم اگرچـــه اومیّـــد نمانـــد کـــس در غـــم روزگـــار جاویـــد نمانـــد

(۱۲۷-۱۲۸)

پ-۱-۳-۵) حل حدیث

«مهتر کاروان چون کلمات او بشنید گفت: ای کودک زیرک، این چه حرفت احمقانه بود که در زمانه اختیار کردی؟ ندانسته‌ای که خبر: مَن لا یَرحَم لا یُرحَم» *(۷٤)*. برگرفته از حدیث پیامبر(ص) که فرمودند: «لا یرحَم الله مَن لا یَرحَم الناس» *(نیز ۵۵ و ۲۷٦)*.

پ-۱-۳-۶) ترجمهٔ منظوم حدیث

خبر: المقدورُ کائنٌ و الهمَّ فضلٌ. بیت:

از مرگ حذر کردن دو روز روا نیست روزی که قضاباشد و روزی که قضا نیست
روزی که قضا باشد کوشش نکند سود روزی که قضا نیست درو مرگ روا نیست *(٦٧)*

و عقدی بر وفق فتوی شرع ببستند و عهدی بر ذوق حسن عهد بجستند. وَ إنَّ حُسنُ‌العهدِ مِنَ‌الایمانِ. بیت:

هر گونه ز روی عشق جهدی کردیم تا با وصلش به حیله عهدی کردیم *(٦٠)*.

و گاه با آوردن مصراعی، بر حدیث تأکید می‌کند: قال النبی علیه‌السلام: سافّروا تَصِحُّوا وَ تَغنَموا. مصراع: مه رنج سفر کشد که بدری گردد *(١١٦)*.

پ-۱-۴) امثال و اشعار عربی

در بختیارنامه امثال و اشعار عربی که بیشتر تضمین اشعار شاعران عرب است، فراوان به کار رفته و اغلب به سه شیوه آورده شده است.

پ-۱-۴-۱) حل مثل

«... و تحمل اخطار او در تحصیل اوطار مربح‌تر جاورِ مَلِکاً اَو بَحراً، برمی‌خواندی وَ مَن قَصَدَ البَحرَ استَقَلَّ السواقیا بر زبان می‌راندی» *(٩١)*.

پ-۱-۴-۲) توصیف یا شرح معنی مابعد و ماقبل

مَثَل: العِشقُ داءَالکِرام. عشق مرغیست که جز در فضای دل کریمان پرواز نکند و میزبانی است که جز مهمان کریم را اعزاز نکند *(٥٥)*.

گفت: از اهل حرم گله‌ای است که نه زفان را وجه گفتن است و نه دل را طاقت نهفتن. مَثَل: مُتَحیِّرٌ بَینَ‌البابِ و الدّار. منتظر قدوم پادشاه بوده‌ام *(٢٧٥)*.

پ-۱-۴-۳) ترجمهٔ منظوم

قَضَـــی اللهُ اَمـــراً وَجَفَّـــت القَلَـــم وَ فیمـــا قَضـــی ربَّنـــا مـــا ظَلَـــم
قضـــا کـــرد یـــزدان و رفـــتش قلـــم نکـــرد آن خداونـــد برمـــا ســـتم
(۲۸۹)

ترجمهٔ منظوم نیز در بختیارنامه به دو شیوه به کار رفته است: الف) ترجمهٔ دقیق و لفظ به لفظ؛ ب) ترجمه به مضمون و محتوا.

پ-۱-۴-۴) ترجمهٔ آزاد

الحمـــــدُلله علـــــی احســـــانه قَـــد رَجَـــعَ الحـــقُّ الـــی مکانـــه

بیت:

منّـت حـق را کـه پـس از هجـر دراز بـا وصـل شـبی شـدم ز دولـت دمسـاز
(۱۰٤)

یـا مقـبلاً کَـالقَمَرِ انـتَ جَمـالُ البَشَـرِ مَالحَسَـنُ اِلّـا بَصَـر وَ انـتَ نُـورُ البَصَـرِ
آب جمال جملـه بـه جـوی تـو مـی‌رود خورشـید در جنیبـت روی تـو مـی‌رود
(۵۳)

خبر نداشت که غبار خشم، چشم انسانیّت را خیره گرداند و متابعت حقد صفای آدمیّت را تیره کند. خبر: قالَ النبّی علیه‌السلام: الغَضَبُ نارٌ و الشیطانُ مِنَ النّارِ لِمَن أطفأ نارَالغَضَبِ هَرَباً مِن نارِالشَّیطانِ. بیت:

تیزخشـــمی مکـــن کـــه آتـــش خشـــم خـــرمن نیـــک نامیـــت ســـوزد
دســـت در دســـت عقـــل نِـــه تـــا او شـــمع انصـــاف را بیفـــروزد
(۵۰)

نویسنده در ترجمهٔ آزاد این ابیات گاه آن را با آوردن واژه‌های«بیت» ترجمه می‌کند که گویا این ابیات از شاعران دیگری است و گاه نیز خود آن را با آوردن بیتی بدون ذکر واژهٔ «بیت» ترجمه می‌کند. گاهی نیز این ترجمه به نثر صورت می‌گیرد و بیت منظوم عربی در تأکید سخن نویسنده بعد از آن آورده می‌شود مانند: إذا جاءَالقضا عَمِیَ البَصَر. قضای آسمانی را ردّ نیست و حکم ربّانی را حدّ نی. شعر:

جَـــرَی قَلَـــمِ القَضـــاءِ بِمـــا یَکـــونُ فَســـــبَّانِ التَّحـــــرّکُ وَ السُّـــــکُونُ *(۷٤)*

پ-۱-۴-۵) آوردن امثال عربی بدون ترجمه

تو رسولی امین و مردی با رای و متین می‌نمایی. مَثَل: إنَّ الجوادَ عَینُهُ فِرارُهُ *(۱۸۷)* گفتند تدبیر این کار چیست: مثل: إنَّ البُغاثَ بِأرضِنا یَستَنسِرُ *(۱۸۳)*. بیشترین مثل‌های به کار رفته از این نوع است.

پ-۱-۵) واج‌آرایی (نغمهٔ حروف)

خادمان، درهای سرای پادشاه ببستند و اصحاب حرس و قادهٔ جرس در میدان سماطین پیوستند *(همان: ۸۱)*، (واج‌آرایی صامت «س»)، اتفاق را تقدیر آسمانی و قضای ربّانی، چون بهار آمد، نعمت‌ها را ارزان گردانید. خواربار خوار شد و انواع نعمت‌ها بی‌شمار گشت *(همان: ۹۵)*، (واج‌آرایی مصوت «ا» و صامت «ر»)، پادشاه فرمود تا خدای‌داد را آزاد کردند و دزدان را بر دار کردند *(۷٦)*، (واج‌آرایی مصوت «ا» و صامت «د») *(۷٤)*، (واج‌آرایی صامت «ن»). (واج‌آرایی صامت «م» و مصوت «ا»)، بعد از آن‌که سه روز قطع منازل کردند، بدان چاهسار رسیدند، مستوره‌ای دید خسرو، سر به سجده نهاده و به تضرع و ادب در مقام ادب ایستاده *(۲۷۹)*، (واج‌آرایی صامت «س»)، بازرگان، ماجرای حال و فوات مال و قطع منازل و انواع نوازل شرح داد *(همان: ۱۰۷)*، (واج‌آرایی مصوت «ا»)، چون بختیار، قدم بر نردبان دار نهاد، از اتفاق آن عیار که بختیار را تربیت کرده بود آن‌جا رسید. بختیار را دید که بر سر دار می‌بردند چون عیار آن حال بدید جامه بر خود درید *(۳۰۸)*، (واج‌آرایی صامت «د»)، از درد دل، دلاله‌ای به دست آورد *(۲۷۳)*، (واج‌آرایی صامت «د»)، پادشاه از هر مهمی سوال می‌کرد و از هر جنسی، حال می‌پرسید تا در اثنای سخن پرسید که حال حرم بر چه نسق بوده است *(۲۷۵-۲۷٤)*.

پ-۲) صنایع بدیع معنوی

در این بخش به بررسی عناصر موسیقی معنوی کلام پرداخته می‌شود.

پ-۲-۱) تضاد

فریاد از سرای حرم برخاست، آن خلق شاد، غمگین گشتند و آن جمع مسرور، حزین شدند، سور رنگ ماتم گرفت و شادی مزاج غم پذیرفت *(۲۱۳)*. در متن بختیارنامه، آرایهٔ تضاد به فراوانی دیده می‌شود.

پ-۲-۱) حسن تعلیل

روزی بوتمّام گفت: بنده نواختن از مکارم اخلاق پادشاه بدیع نیست که عادت آفتاب تابیدن است و حرفت سحاب باریدن» *(۱۸۱-۱۸۰)*.

پ-۲-۲) اغراق

مگر وقتی در اطراف دیه او شیری شرزه پدیدار آمد، چنان‌که از هیبت او زلزله در دل سنگ می‌افتاد و لرزه بر اعضای ببر و پلنگ... رعد از آواز او می‌رمیدی و برق از مخالب او می‌درخشیدی *(۱٤۸)*، اتفاق را روزی شیری عرین برای صید کمین گشاده، چون باد در سرعت و چون آتش در حرکت، ناگاه به سر آن چاه رسید *(۲۹۷)*.

پ-۲-۳) مراعات‌النظیر

میان خُرشید و سُها و ارض و سما، ازدواج نامتصوّر است *(۲۰٤)*، به انواع مراعات و لطایف کرامات شاهزاده را خوش‌دل کرد و اسب و سلاح و ستام و جنیبت و غلام مرتب کرد *(۲۰۹)*.

پ-۲-۴) ارسال‌المثل

«صبر کن که چون شب، نیک تاریک شود می‌دان که طلوع صبح نزدیک بود» *(۱٦۰)*، «هر شجره‌ای که در چمن روزگار بنشانی، ثمرهٔ آن باطل نشود و هر تخمی که از خیر و شر در زمین اندازی، ریع آن ضایع نگردد» *(۲۳۰)*.

پ-۳) نکات بیانی

پ-۳-۱) تشبیه

مهدی چون برج زهره و مشتری وعارضی چون خرمن‌های لاله و رزمه‌های ششتری *(۵۷)*، تخم صبر *(۱۲۰)*، چشم‌های نرگسین *(۱۱۰)*، چتر پیروزی *(۱۳۷)*، غبارخشم *(۵۰)*، اسب شجاعت *(۶۳)*. بسامد کاربرد تشبیه در بختیارنامه بالاست و بیشتر از نوع تشبیه بلیغ اضافی است و تشبیه تفضیل نیز دیده می‌شود همانند: سروی که ماه هم بر او بود و گلی که خورشید بر او سر بود *(۲۴۷)*.

پ-۳-۲) کنایه

آب حسرت از دیده گشاده، باد سرد برمی‌کشید *(۱۰۶)*، آب از دیده بگردانید *(۶۹)* جان را در قید آوردن *(۵۷)*، شکر بر زفان راندن *(۶۱)*، از شادی در پوست خود نگنجیدن *(۵۸)*، خاک بر سربیختن و آتش برسر ریختن *(۲۹۹)*. نویسنده برای طلوع و غروب خورشید نیز کنایات زیبایی به کار می‌برد که به نمونه‌هایی اشاره می‌شود.

چون به‌روز و روزبه دیر آمدند و باز سپید شرقی در مخلب غراب غربی آویخت و مشک سواد شب با کافور بیاض روز درآمیخت؛ اطنبهٔ شعاع از شواهق جبال باز گشادند و زلف سواد شب بر بناگوش اطلال روز نهادند *(۱۲۴و۱۲۳)*.

پ-۳-۳) استعاره

فرش زمرّد بر صحن هر مرغزاری و نقش زبرجد بر عارض هر کوهساری *(بختیارنامه، ۱۳۶۷: ۳۹)*، مادر در استرقاق چشم و چراغ خود می‌نگریست *(۱۵۵)*.

پ-۳-۴) مجاز

مادر چون این کلمات بشنید با دل پردرد و نفسی سرد فرزند را قطره‌ای شیر داد *(۶۷)*. تا انگشری خاصّ نیاوردندی هیچ مهر نگشادی *(۷۹)*، انگشتری؛ مجازاً مهر مخصوص و امضای پادشاه.

ت) محور فکری

آن‌گونه که خود نویسندهٔ بختیارنامه (دقایقی مروزی) اشاره می‌کند، باب‌ها و فصل‌های گنجانده شده در آن مشتمل بر حکمت و موعظه است *(بختیارنامه، ۱۳٦۷: ٤۳)* و از این حیث در شمار کتب تعلیمی است. خواننده در برخورد با متن در لابه‌لای قصّه‌ها به نکات اخلاقی از جمله: صداقت، پند و اندرز، خرسندی و قناعت، صبر در برابر سختی‌ها و مشکلات (که نسبت به دیگر موضوع‌ها بیشتر نمایان شده است و داستان باب چهارم به این موضوع اختصاص دارد) و از رذایل اخلاقی، با حسادت، شتاب‌کاری، سخن‌چینی و... مواجه می‌شود که حسد ورزیدن نیز در این کتاب نمود پررنگی دارد؛ چنان‌که شکل‌گیری قصه‌های بختیارنامه نیز بر اساس حسد وزیران نسبت به بختیار، که در نزد پادشاه بسیار گرانمایه است، شکل می‌گیرد. وزیران بر اثر حسادت، «چون خطایی در حال مستی از وی صادر می‌شود، همان را دست‌موزهٔ حمله به بختیار و وسیلهٔ از بین بردن وی قرار می‌دهند و پادشاه را به کشتن بختیار برمی‌انگیزند و بختیار که متّهم به ارتکاب خطا بوده است در برابر آنان یک‌تنه از خود دفاع می‌کند تا حقیقت امر روشن شود و پادشاه پسر خود را می‌شناسد» *(محجوب، ۱۳٤۱: ۱۰٤)* نیز *(امینی، ۱۳۹۰: ۹۷)* و بختیار در این جریان، برای نجات جان خویش، با قصّه‌گویی برای پادشاه وی را سرگرم می‌کند و مرگ خود را به تأخیر می‌اندازد که از این‌گونه قصّه‌ها به «قصّه‌های تأخیری» *(الیاسی‌پور، ۱۳۹۰: ۳۱)* یاد شده است.

باب هشتم کتاب بختیارنامه، داستان شاه دادبین، مشتمل بر داستان مکر زنان و انواع غدر ایشان نگاشته شده است. بر اساس گفتهٔ یکی از محققان، کتاب‌های کلیله و دمنه، طوطی‌نامه، هزارویک شب، حیلهٔ دلّه (دلیلهٔ محتاله)، سندبادنامه، بهاردانش و نیز بختیارنامه در گروه کتاب‌های مکر زنان جای می‌گیرند که گویا در زمان فرخی نیز رایج بوده است. زنان در چنین داستان‌هایی نقش محوری دارند و به روش‌های گوناگون سعی در فریب مردان خود دارند که با فرد دیگری رابطهٔ جنسی و عشقی برقرار کنند *(ذوالفقاری، ۱۳۹۲: ۷۱)* نیز *(محجوب، ۱۳۸۲: ۷۰۳)*. به طور قطعی نمی‌توان گفت که دیدگاه دقایقی مروزی به زن در بختیارنامه یک دیدگاه منفی است، هرچند که در مواردی اندیشهٔ خود را بیان می‌کند؛ به عنوان مثال در پایان باب هفتم اندیشهٔ خود را به زبان بختیار جاری می‌کند که:

«بختیار گفت: ای پادشاه، زنان را مکرهاست و ناقصات عقل را غدرها. به مجرّد اقاویل ایشان، خون مظلومان نشاید ریخت و به گفتار باطل ایشان، غبار ظلم نشاید انگیخت» (۲۳۲). در جایی دیگر نیز زنان را ناقصات عقل می‌خواند و این بار از زبان حاجبی که «حاجبی نزد او ایستاده بود و گفت: ای پادشاه، بزرگان، زن کشتن به فال شوم دارند و پادشاهان تیغ بر ناقصات عقل زدن، محض لوم شمارند» *(۲۷۷)*.

در مواردی نیز دیده می‌شود که زن نقش یک مشاور را دارد و حتّی پادشاه با او مشورت می‌کند:

«عروس گفت: مصلحت آن است که حالی از ولایت برویم و به اقلیمی دیگر در حمایت پادشاهی شویم. شاه گفت: مصلحت همین است که می‌نمایی و فال خیر درین که می‌گشایی» *(٦٥)*.

یکی از پژوهش‌گران که منشأ بختیارنامه را ایرانی می‌داند، بر آن است که در این اثر نشانه‌های زن‌ستیزی دیده نمی‌شود و مواردی هم که وجود دارد، مربوط به دخل و تصرّف مترجم و محرّر و فضای فکری قرن ششم است *(حسینی، ۱۳۸٦: ٤٧)*، دربارهٔ موضوع باب هشتم نیز اظهار می‌دارد که ماجرای آن در مورد حیله‌های خدم و حشم پادشاه، برای رسیدن به مقام و منزلت و شهرت است. در دیگر تحریرهای بختیارنامه هم نشانی از نیرنگ و مکر زنان دیده نمی‌شود و نامیدن عنوان این باب، ابداع محرّر کتاب است *(همان: ٤٦)*.

از دیگر اندیشه‌های غالب نویسنده در کتاب بختیارنامه اندیشه‌های جبرگرایانه است که باب دهم با عنوان داستان شاه حجاز و عجز بشر در مقابلهٔ قضا و قدر به آن اختصاص داده شده است که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود:

من به قضا رضا داده‌ام و سر بر عتبهٔ حکم کبریا نهاده‌ام *(٦٧)*. پادشاه خواست که به دست حیلت بشریت، نقش قضا و قدر محو کند؛ بلکه به تدبیر آدمیت، تقدیر الهیّت را دفع کند *(۲۹٦)*. شاه در عجایب این طالع متحیر شد و از مشکلات این واقعه متفکر. با خود می‌گفت: اینت طُرفه طالعی و اینت بوالعجب حادثه. به قضا رضا داد. والرِضا بِالقَضا بابُاللّهِ الاعظَم *(۲۹٤)*. گفت: پادشاه می‌داند که این فعل خطایی بود از تأثیرات قضا که از من بنده ظاهر شد *(۲۲۰)*.

اساس اندیشهٔ جبرگرایان بر این اصل استوار است که: «انسان در اعمال خود اراده‌ای

ندارد و افعال او محکوم به حکم قضای الهی است و از قبل تعیین شده است. انسان به هیچ وجه توانایی خلق افعال خود را ندارد و همهٔ کارها از طرف خداست. خداوند بر بندگان خود تسلط کامل دارد و ارادهٔ آنان تحت ارادهٔ اوست» *(عبدالحی، ۱۳۶۲: ۳۲۵)* نیز *(خاتمی وجهانی، ۱۳۸۹: ٥٦)*. آن‌گونه که از شواهد و قراین موجود برمی‌آید، نویسندهٔ بختیارنامه نیز به جبرگرایی معتقد است چنانکه عقاید مذهبی و مبانی فکری‌اش را از زبان شخصیت‌ها در جای جای کتاب بختیارنامه، بیان می‌کند.

نتیجه

۱. بختیارنامه از آثار داستانی پیش از اسلام است که در قرن چهارم از پهلوی به عربی و در همان زمان از عربی به فارسی برگردانده شد. نویسنده آن را با شواهدی که دکتر صفا در مقدمهٔ راحه‌الارواح می‌آورد، می‌توان دقایقی مروزی دانست. این کتاب دارای ده باب است که یک قصهٔ اصلی و نُه قصهٔ فرعی دارد و به شیوهٔ قصه در قصه است. قصهٔ اصلی با سرگذشت بختیار، پسر آزادبخت پادشاه ایران، آغاز می‌شود که متهم به هم‌خوابگی با ملکه می‌شود و این متهم شدن به سبب حسادتی است که وزیران به او می‌ورزند. بختیار محکوم به زندان می‌شود و برای رهایی خویش از مرگ، شروع به قصه‌گویی برای پادشاه می‌کند و مرگ خود را به تأخیر می‌اندازد و نُه قصه تعریف می‌کند و در پایان معلوم می‌شود که بختیار، فرزند پادشاه و ملکه است.

۲. نثر بختیارنامه، فنی است و نویسنده رغبت زیادی به کاربرد آیات، احادیث، اخبار، امثال و اشعار عربی دارد؛ نیز با کاربرد فراوان سجع و آرایه‌های ادبی، متن آن را آهنگین کرده است. در حوزهٔ زبانی؛ که جملات، افعال، اسامی، حروف و قیدها و... بررسی شد، نویسنده هر چند از جملات کوتاه استفاده می‌کند امّا با توصیفات و بیان جزئیّات، سخن خود را طولانی می‌کند. در بخش افعال، از افعال پیشوندی، افعال تأکیدی با «ب» آغازی، انواع ماضی استمراری با تأکید «می» آغازی و «ی» پایانی، افعال آغازی، افعال کهن، انواع حذف فعل و... بهره می‌برد. اسم‌های عربی و کاربرد جمع مکسر از مختصات سبکی نثر قرن ششم است که در بختیارنامه نیز، کاربرد فراوان دارد. کاربرد «را» به جای «به» و «را»ی فک اضافه در بخش حروف و قید زمان «حالی»، «در حال» و «اتفاق را» در

بخش قیدها، بیشترین بسامد را دارند.

۳. در حوزهٔ ادبی، صنایع سجع، جناس و واج‌آرایی بیشترین کاربرد را دارند و از این جهت نثر بختیارنامه شعرگونه می‌شود و متن را موزون و آهنگین کرده است. در بخش بدیع معنوی، صنعت تضاد، ارسال‌المثل و مراعات‌النظیر بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است. فنون بیان همانند تشبیه، از جمله تشبیه بلیغ اضافی و استفاده از کنایه‌های ساده و روشن که در ادب فارسی نیز فراوان به کار می‌روند، بیشترین بسامد را دارند.

۴. بن‌مایه‌های اصلی کتاب، موعظه و حکمت است که از اندیشه‌های نویسنده نشأت می‌گیرد و از این حیث در شمار کتب تعلیمی و اخلاقی است. نویسنده در لابه‌لای قصّه‌ها، به اخلاقیاتی چون: صداقت، پند و اندرز، خرسندی و قناعت، صبر در برابر سختی‌ها و مشکلات و رذایل اخلاقی مانند: حسادت، شتاب‌کاری و سخن‌چینی اشاره می‌کند که از این میان حسادت، پررنگ‌تر است. از دیگر محورهای فکری نویسنده، اندیشه‌های جبرگرایانه است که آن را در قالب اشعار عربی و ابیات فارسی و احادیث، از زبان شخصیت‌های قصّه بیان می‌کند و از این حیث می‌توان وی را اشعری‌مذهب دانست. هر چند نویسنده در مواردی، زنان را ناقصات عقل می‌خواند، اما گاهی هم مشورت با زنان را سبب گشودن گره‌ها می‌داند. البتّه تفکر منفی نویسنده نسبت به زن در این موارد، مربوط به دخل و تصرّف مترجم و محرّر و فضای فکری و اوضاع اجتماعی قرن ششم است.

۵. در مجموع نثر بختیارنامه در دیباچه، متکلف و متن آن رو به سادگی دارد و مختصات سبکی یادشده، علاوه بر تأثیرپذیری از سبک دوره، سبک شخصی نویسنده را نیز نشان می‌دهد.

پی‌نوشت

۱. در این مقاله که مستخرج از پایان‌نامه است، به علّت نامعلوم بودن نام نویسندهٔ بختیارنامه؛ تصحیح محمد روشن (۱۳۶۷)، به نام کتاب ارجاع داده شده و در دیگر موارد از شمارهٔ صفحه استفاده شده است.

منابع

الف) کتاب‌ها

قرآن کریم. (۱۳۷۳) ترجمهٔ کاظم پورجوادی. چ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۲. آربری، آرتور جان. (۱۳۷۱). **ادبیات کلاسیک فارسی**. مترجم؛ اسدالله آزاد. مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.

۳. انوشه، حسن. (۱۳۸۰). **دانشنامهٔ ادب فارسی**، دورهٔ ۶ جلدی (جلد ۱). تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۴. **بختیارنامه (لمعهٔ السراج لحضرهٔ التاج)**. (۱۳۶۷). تصحیح و تحشیه؛ محمد روشن. چ۲. تهران: گستره.

۵. **تاریخ سیستان**. (۱۳۸۱). به تصحیح محمدتقی بهار. تهران: معین.

۶. خزائل، حسین. (۱۳۹۰). **فرهنگ ادبیّات جهان**، دورهٔ ۶ جلدی. چ ۳. تهران: انتشارات کلبه– دبیر.

۷. **دانشنامهٔ جهان اسلام**. (۱۳۷۵). زیر نظر غلامعلی حدّاد عادل. دورهٔ ۱۷جلدی. تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی.

۸. **دانشنامهٔ دانش‌گستر**. (۱۳۸۹). زیر نظر علی رامین، کامران فانی و محمدعلی سادات. دورهٔ ۱۸جلدی. تهران: مؤسسهٔ دانش‌گستر روز.

۹. دقایقی مروزی، محمد بن علی. (۱۳۴۵). **راحه‌الارواح فی سرور المفراح (بختیارنامه)**، به اهتمام ذبیح‌الله صفا. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۰. ــــــــــــــ . (۱۳۴۷). **عجائب البخت (بختیارنامه)**، به کوشش ذبیح‌الله صفا. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۱. ــــــــــــــ . (۱۳۸۲). **بختیارنامه؛ بازنویسی لمعه‌السراج لحضره‌التاج و راحه‌الارواح فی سرورالمفراح**، زیر نظر اکبر ایرانی و علیرضا مختارپور، تهران: اهل قلم.

۱۲. ستاری، جلال. (۱۳۶۸). **افسون شهرزاد؛ پژوهشی در هزار افسان**، تهران: توس.

۱۳. عبدالحی، ا.ک.م. (۱۳۶۲). **مذهب اشعری**. چاپ شده در کتاب تاریخ فلسفه در اسلام، جلد۱، ترجمهٔ نصرالله پورجوادی و عبدالحسین آذرنگ. به کوشش م.م. شریف. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۱۴. عوفی، محمد. (۱۳۶۱). **تذکرهٔ لباب‌الالباب**، به سعی و اهتمام ادوارد براون. تهران: کتابفروشی فخر رازی.

۱۵. فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۶۶). **احادیث مثنوی**. چ ۴. تهران: امیرکبیر.

۱۶. محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۲). **ادبیات عامیانهٔ ایران** (مجموعه مقالات دربارهٔ افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران). به کوشش حسن ذوالفقاری.۲جلدی. تهران: چشمه.

۱۷. مدرسی، فاطمه. (۱۳۸۷). **از واج تا جمله؛ فرهنگ زبان‌شناسی- دستور**. چ ۲. تهران: چاپار.
۱۸. مصاحب، غلامحسین. (۱۳۸۷). **دایره‌المعارف فارسی**، ۲جلد (در ۳ مجلد). چ ۵. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی وابسته به مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۱۹. موریسن، جرج و دیگران. (۱۳۸۰). **ادبیّات ایران از آغاز تا امروز**. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: گستره.
۲۰. ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۶۶). **تاریخ زبان فارسی**. دورهٔ ۳جلدی (جلد۳). چ ۳. تهران: نو.

ب) مقالات

۲۱. امینی، محمدرضا. (۱۳۹۰). "**اندازهٔ سخن و پیوند آن با زمان و سرعت در ادبیّات فارسی**". در مجلّهٔ ادبیّات و زبان‌ها: پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی (علمی- پژوهشی) دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، سال چهل و هفتم، دورهٔ جدید، سال سوم، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۱۰)، صص ۱۰-۸۷.
۲۲. الیاسی‌پور، عزیز. (۱۳۹۰). "**دو روایت از سندبادنامه**". در مجلّهٔ زبان و ادبیّات فارسی؛ نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تبریز. سال ۶۴. شمارهٔ مسلسل ۲۲۴. صص ۴۱-۲۶.
۲۳. حسینی، مریم. (۱۳۸۶). "**مقایسهٔ تطبیقی حکایت‌های هندی-ایرانی در ادب کلاسیک فارسی**". در مجلهٔ پژوهش زنان. دورهٔ ۵. شمارهٔ ۲. صص ۵۶-۲۹.
۲۴. خاتمی، احمد و محمدتقی جهانی. (۱۳۸۹). "**شاخصه‌های نثر دینی آثار فارسی مجلسی**"، در مجلهٔ تاریخ ادبیات؛ دانشکدهٔ الهیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی تهران. شمارهٔ ۶۴. پیاپی۳. صص ۷۶-۵۱.
۲۵. ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۲). "**متن‌شناسی کتاب بهار دانش**". در متن‌شناسی ادب فارسی (علمی-پژوهشی) دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان. سال چهل ونهم. دورهٔ جدید. سال پنجم. شمارهٔ۲ (پیاپی۱۸). صص ۸۶-۶۷.
۲۶. روشن، محمد. (۱۳۴۵). "**راحه‌الارواح فی سرور المفراح: بختیارنامه**". در راهنمای کتاب: مجلهٔ زبان و ادبیات و تحقیقات ایران‌شناسی و انتقاد کتاب. سال نهم. شمارهٔ پنجم. صص ۵۰۷-۵۰۳.
۲۷. سرکار فرشی، گلناز. (۱۳۹۰). "**بررسی امکانات دراماتیک بختیارنامهٔ (دقایقی مروزی) با رویکرد نظریهٔ سیستم‌ها**"، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: فرزان سجودی. تهران: دانشگاه هنر، صص ۱۲۰-۱,
۲۸. محجوب، محمدجعفر. (۱۳۴۱). "**مطالعه در داستان‌های عامیانهٔ فارسی**". در مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران. سال دهم. شمارهٔ ۱. صص ۱۱۲-۶۸,
۲۹. معین‌الدینی، فاطمه. (۱۳۷۸). "**ساختار و ویژگی داستان‌های اپیزودیک بر اساس کلیله و دمنه**". در نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. دورهٔ جدید. شمارهٔ چهارم و پنجم. صص ۹۳-۸۲,
۳۰. وحید دستگردی، محمد. (۱۳۰۵). "بختیارنامه: داستان دویم؛ حکایت بازرگان برتافته بخت". در مجلّهٔ ادبیّات و زبان‌ها: ارمغان. دورهٔ هفتم. سال نهم. شمارهٔ ۴. صص ۲۵۴-۲۴۹.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۲۸) تابستان ۱۳۹۶، صص ۵۴ – ۳۹

بازخوانی رباعیات خیام در چارچوب پُست‌مدرنیسم لیوتار

عیسی چراتی،[۱] احمدرضا یلمه‌ها[۲]

چکیده

در دیدگاه لیوتار، پست‌مدرنیسم یک وضعیت است نه یک دوره و بیشتر در حوزه اندیشه جای دارد تا عملکرد، لذا امکان نظری تسرّی این اندیشه از اجزای مفهومی آن به هر دوره‌ای مدّ نظر این مقاله است. این مقاله با روش توصیفی – تحلیلی و با بررسی همهٔ رباعیات خیام، در چارچوب مفهومی پست‌مدرنیسم لیوتار، با معیار پنج ویژگی طرد فراروایت، حقیقت متکثر، بی‌معنایی معنا، طرد هرگونه پیش‌فرض و شک‌اندیشی انجام شد. با بررسی رباعیات خیام مشخص شد که اندیشه خیام به میزان قابل توجهی (۴۰ درصد رباعیات) هم‌راستا با تفکر پست‌مدرنیستی لیوتار است و در این میان ویژگی‌های طرد فراروایت و شک‌اندیشی بیشترین سهم را دارند. این نکته از آن روی حائز اهمیت بوده است که با توجه به فاصلهٔ زمانی حدود نهصد سال از زمان زیست این دو متفکر، به میزان قابل توجهی دو اندیشه هم‌راستا بوده‌اند و لذا تاییدکننده بی‌زمانی و لامکانی اندیشه است.

کلیدواژه‌ها: پست‌مدرنیسم، فراروایت، لیوتار، رباعیات خیام.

---

۱. عضو هیأت علمی مدعو واحد تهران غرب، داتشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، واحد دهاقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهاقان، ایران. (نویسنده مسئول)
تاریخ وصول: ۹۵/۱۱/۲۸ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۴/۲۸

مقدمه

هرچند «تردیدی نیست که پست‌مدرن (Postmodern) جزئی از مدرن محسوب می‌شود» *(لیوتار، ۱۳۸٤: ۳۰)* اما به نظر می‌رسد که آن بخش از وضعیت پست‌مدرن که به حیطهٔ تفکر و فرهنگ بشر - نه جلوه‌های تجسم‌یافته در بخش مادی تمدن- می‌پردازد، قابل تسرّی به دوره‌های پیش از خود نیز باشد چه ریشه‌های نظری آن قابل بازخوانی در آثار اندیشمندان سده‌های پیشین است.

رویکردهای مختلفی در آرای اندیشمندان معاصر - بخصوص فلاسفه و جامعه‌شناسان- نسبت به دورهٔ مدرن و پست‌مدرن قابل بررسی است و از آنجا که جامعه بسان منشوری است که بسته به جهت دید مخاطبانش، تصویری از خود را بازمی‌نمایاند، در عین حال که جایی برای طرد سایر نظریات مطرح نیست، نظریه‌ای را کاربردی‌تر و رساتر می‌نمایاند. از این رو در بررسی تلفیقی و تحلیلی نیز باید چارچوبی را جُست که بهین کارکرد را در پژوهش داشته باشد.

این مقاله که به بررسی رباعیات خیام در چارچوب اندیشهٔ لیوتار نسبت به وضعیت پست‌مدرن می‌پردازد، این دیدگاه را به دو دلیل مناسب دیده است. اول این‌که: «اصطلاح پست‌مدرن به‌ویژه پس از انتشار کتاب ژان فرانسوا لیوتار (Jean francaislyotard) به نام وضعیت پست‌مدرن کاربرد عمومی یافت» *(لایون، ۱۳۸۳: ۲۹)* و دوم این‌که از نظر لیوتار «یکی از معرفه‌های وضعیت پست‌مدرن، نزول قدرت مشروعیت بخشی روایت‌های کلان است» *(سیدمن، ۱۳۹۲: ۲۲٦)*.

از سوی دیگر به نظر می‌رسد رباعیات خیام جوهره اساسی مطرح در پست‌مدرنیسم لیوتار را در خود دارد که همانا «بدبینی و شک‌اندیشی در برابر هرگونه تلاش ممکن برای تفسیر» *(لیوتار، ۱۳۸۷: ۲۱)* و نیز «دست کشیدن از شالوده‌گرایی» *(لایون، ۱۳۸۳: ۲۱)* و «تردید در برابر هرگونه فراروایتی که مدعی تضمین حقیقت است» *(کرایب، ۱۳۸٦: ۲۳۸)* می‌باشد.

هم‌چنین قابل توجه است که با بررسی انجام‌شده هیچ پیشینهٔ مشابهی در راستای این مقاله در مورد رباعیات خیام صورت نگرفته است.

بحث و بررسی

الف) پست‌مدرنیسم

اگر تاریخ تفکر انسانی را به سه دوره تقسیم کنیم، سومین دورهٔ آن را می‌توان پست‌مدرن نامید که بعد از دوره‌های پیشامدرن و مدرن به وجود آمده است. «در سومین دوره که از پایان قرن نوزدهم تا به امروز را دربرمی‌گیرد، خلق واقعیت، جانشین کشف واقعیت می‌شود و در آن مشارکت انسانی در ساختن دانش، برجسته‌تر می‌گردد» *(ابویسانی، ۱۳۹۱: ۲)*.

برداشت‌ها و قرائت‌های مختلفی از واژهٔ پست‌مدرن و نیز کاربرد آن توسط متفکران پست‌مدرن ارائه شده است. بودریار، واتیمو و فوکویاما آن را پایان تاریخ می‌دانند *(اصغری، ۱۳۸۷: ۱۷۳)* مک‌هیل آن را منظره‌ای آشوب‌زده از جهان‌های متکثر می‌داند *(نجومیان، ۱۳۸۵: ۲۳)* با این حال لیوتار بیان می‌کند که «بی‌تردید پست‌مدرن بخشی از مدرن است» *(لیوتار، ۱۳۸۷: ۱۹۵)* او اشاره می‌کند که هنر مدرن در پی مرئی ساختن این نکته بود که چیزی وجود دارد که می‌توان آن را به تصویر کشید اما پست‌مدرن «جریانی است که در پی عرضه‌های جدید است، نه به‌منظور بهره بردن از آن‌ها بلکه به‌منظور بیان و رساندن مفهوم قدرتمندی از امر غیرقابل عرضه» *(همان: ۱۹۸)*.

عصر مدرن، عصر هنر آوانگارد بود، «هنر در نقطهٔ مقابل فرهنگ بورژوایی حاکم قرار می‌گیرد و اساساً نیرویی مبارز است که می‌خواهد نقش اجتماعی رهایی بخش را ایفا کند» *(میلز و براویت، ۱۳۹۰: ۲۳۶)* اما «پست‌مدرنیست‌ها استدلال می‌کنند چون حقیقتی وجود ندارد که مجزّای از منافع ایدئولوژیکی انسان باشد بنابراین گسستگی دانش یک هنجار بوده و تکثرگرایی دائم فرهنگ نیز صرفاً یک حقیقت واقعی است که انسان‌ها باید پیوسته با آن روبرو شوند» *(ترنر، ۱۳۸۱: ۱۱)*.

ب) لیوتار و اندیشهٔ پست‌مدرن

ژان فرانسوا لیوتار (۱۹۲۴– ۱۹۹۸) اندیشمند فرانسوی است. او پست‌مدرنیسم را از حالت صرفاً فلسفی خارج ساخت و به سوی پارادایمی علمی حرکت دارد و در واقع می‌توان او را بنیان‌گذار علوم اجتماعی پست‌مدرن نامید *(محمدپور، ۱۳۸۷: ۵۱)* لیوتار بر

این باور است که «در جوامع معاصر اسطوره‌ها اعتبار و کاربرد خود را از دست داده‌اند، به نحوی که علم نیز مشروعیت خود را از دست داده و این از نظر لیوتار طلیعهٔ بروز فرهنگ پست‌مدرن است» *(قمی، ۱۳۸٤: ٦۹)*.

از نظر لیوتار «انسان، خودمختار و عاقل با ماهیت واحد و ثابت نیست، بلکه بازیگری است که بر اساس نقش‌هایی که در بازی‌های زبانی متکثر به عهده می‌گیرد، هویت‌های متکثر می‌یابد» *(فانی، ۱۳۸۳: ۷۱)*. در سطح کلان نیز به «هرگونه فراروایتی که مدعی تضمین حقیقت باشد، خواه در حوزهٔ علم، منطق ... یا هر حوزهٔ دیگری تردید دارد. هرگونه روایت زیباشناسانه‌ای که معیارهای زیبایی را به دست دهد و هرگونه روایت اخلاقی که معیارهای خوبی را به دست دهد نیز مشمول همین حکم است» *(کرایب، ۱۳۸٦: ۲۳۸)*.

با بررسی اثر مهم لیوتار با نام «وضعیت پست‌مدرن» که به نوعی منشور پست‌مدرنیسم او محسوب می‌شود، اصول زیر قابل استنتاج است:

ب-۱) طرد فراروایت

لیوتار صریحاً اعلام می‌کند که «پست‌مدرن را به منزلهٔ بی اعتقادی و عدم ایمان به فراروایت‌ها توصیف می‌کنم» *(لیوتار، ۱۳۸۷: ٥٤)*.

لیوتار، روایت (Narrative) را فیلترهای زمانی می‌داند که «نقش آن‌ها تبدیل بار عاطفی یک واقعه به توالی واحدهای اطلاعاتی است که توانایی پدیدآوردن چیزی مانند معنا را داشته باشد» *(نجومیان، ۱۳۸۵: ۲۰)*. این نوع روایت متعلق به دوران پیشامدرن (سنتی) است. «روایت‌ها داستانی را بازگو می‌کردند، آن‌ها حول یک طرح، یک رشته خطی از رویدادها، یک آغاز و پایان و حکایتی از خیر و شری که قصد داشتند رفتار اجتماعی را شکل دهند، سازمان یافته بودند» *(سیدمن، ۱۳۹۲: ۲۲٥)* در عین حال زمانی «روایت‌هایی در تاریخ تبدیل به الگوهای مسلط تفسیر وقایع گشتند، یعنی یک واقعه خود کلید فهم وقایع دیگر می‌شود که به آن اَبَرروایت (Grand Narrative) می‌گوییم» *(نجومیان، ۱۳۸۵: ۲۰)* اما خود مدرنیته به واسطه آن‌که منطقی است که از بیرون بر روایت‌ها تحمیل می‌شود، نوعی فراروایت (Meta Narrative) است و خود را مهم‌ترین ابزار سنجش کذب و صدق روایت‌ها می‌داند. در فراروایت نوعی تلفیق میان روایت‌ها مطرح می‌شود که انسجام و معنا

به متن زندگی اجتماعی می‌دهد.

لیوتار ضمن رد فراروایت‌ها، «معرفت را سازه‌ای اجتماعی و محصول عبارت‌های زبانی و ادعای کشف حقیقت را دستاویزی متافیزیکی برای مشروعیت بخشیدن به سلطهٔ مدعیان می‌داند» *(فانی، ۱۳۸۳: ٦٨)* راهی که لیوتار در مقابل روایت‌های سنتی و فراروایت‌های مدرنیته می‌نمایاند این است که «مرتد» باشیم. ارتداد در همه جنبه‌های هنر، علم و زندگی روزمره *(لش، ۱۳۸۳: ١٤٧)* او به «توصیف و دفاع از وضعیت پست‌مدرنی می‌پردازد که مشخصه‌های آن رشد سریع گفتمان‌های متعدد و متعارض است» *(سیدمن، ۱۳۹۲: ۲۲۸)*.

او معتقد است آنچه در جدل زبانی که به مثابه نوعی مبارزه است، جایز نیست، «چیزی است که ترور می‌نامدش. یعنی محو یکی از کسانی که در بازی شرکت می‌کنند یا بیشتر از آن‌ها» *(لش، ۱۳۸۳: ١٤٢)* در واقع ابرروایت‌ها و فراروایت‌ها اراده‌ای برای فهم و تأویل انسان باقی نمی‌گذارند. «او چاره را در این می‌بیند که ما در تفکر فردی و اجتماعی خود این روایت‌ها را فراموش کنیم» *(نجومیان، ۱۳۸۵: ۲۱)*.

ب-۲) حقیقت متکثّر

لیوتار آغاز پست‌مدرن را درجهٔ صفر فرهنگ عمومی می‌داند که «در حقیقت نوعی دستچین داده‌های مورد پسند فرهنگ‌های گوناگون است» *(لیوتار، ١٣٨٤: ۲۳)* اختلاف نظر اهمیتی بیشتر از توافق می‌یابد «چون ادعای ناهمگنی دانش جایی که چندصدایی امتیاز محسوب می‌شود، اساس واقعی دانش است» *(ترنر، ۱۳۸۱: ۱۳)* در این معنی است که ترور و حذف در جدل زبانی و مرتد بودن به‌عنوان شرط لازم در ورود به جدل زبانی در مفهوم مدّ نظر لیوتار اهمیت خود را به‌خوبی نشان می‌دهد.

ب-۳) بی‌معنایی معنا

لیوتار می‌نویسد که «کار ما تولید و ارائهٔ واقعیت نیست، بلکه خلق نکاتی است که به چیزهای قابل ادراک اما نانمودنی اشاره دارد» *(لیوتار، ١٣٨٤: ٣٦)* در واقع وقتی قطعیتی قابل تصور نباشد، این بازی‌های زبانی هستند که حدود واقعیت را مشخص می‌سازند. «لیوتار نقش اندیشه پست‌مدرن را اصولاً نشان دادن فقدان معنا در متن اثر می‌داند و

وظیفهٔ نویسنده را جستجو در زبان ذکر می‌کند» *(ابویسانی، ۱۳۹۱: ۳)*. «به عقیده لیوتار دیگر هیچ شالوده روش‌شناسانهٔ مطمئنی وجود ندارد، قطعیت‌های علمی از پای‌بست ویران‌اند. در واقع دانش به معنای مورد نظر مدرن‌ها منحل شده است، ساده‌تر بگوییم شرح جهان دیگر ممکن نیست» *(لایون، ۱۳۸۳: ۱۱۲)*.

ب-۴) طرد هرگونه پیش‌فرض

لیوتار تأکید می‌کند که «پست‌مدرن به شکل‌های از پیش تعیین شده مدرن که باعث تسکین خواننده یا بیننده می‌شود، پشت می‌کند» *(لیوتار، ۱۳۸٤: ۳۵)* در واقع او اشاره می‌کند که واژهٔ مدرن از منظر او «دلالت بر هر علمی که خود را با اشاره و ارجاع به یک فراگفتمان، مشروع جلوه دهد و به خود مشروعیت ببخشد، اشاره دارد» *(قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۹٦)* پیش‌فرض‌ها در قالب روایت‌های اسطوره‌ای و دینی به کرّات وجود داشته‌اند. قهرمانان و شخصیت‌های پیشامدرن هرگز بحث‌برانگیز و مورد سؤال نبوده‌اند و راویان بدون چانه‌زنی روایت را به مخاطبان ارائه می‌کردند.

لیوتار اشاره می‌کند که «هر هنرمند یا نویسندهٔ پست‌مدرن در مقام یک فیلسوف است: متنی که می‌نویسد، اثری که خلق می‌کند از نظر اصول، تحت هدایت قواعد از پیش ثبت شده قرار ندارند و نمی‌توان در مورد آن‌ها مطابق با حکم ایجابی با به کار بستن مقولات آشنا در متن یا اثر هنری قضاوت نمود... بنابراین هنرمند و نویسنده بدون قواعد برای تدوین قواعدی برای آنچه که انجام خواهد یافت، کار می‌کند» *(لیوتار، ۱۳۸۷: ۱۹۸)*.

ب-۵) شک‌اندیشی

«جوهره پست‌مدرنیسم نوعی بدبینی و شک‌اندیشی است در برابر هرگونه تلاش برای تفسیر» *(لیوتار، ۱۳۸۷: ۲۱- مقدمه مترجم)* جستجو برای یافتن شکل‌های جدید بدان‌گونه که لیوتار آن را پست‌مدرن برمی‌شمارد چاره‌ای جز تردید در برابر آنچه وجود دارد، باقی نمی‌گذارد. به عبارت دیگر تردید در برابر روایت‌ها و فراروایت‌ها سرآغاز اندیشیدن در وضعیت پست‌مدرن به شمار می‌رود. «به نظر لیوتار، پست‌مدرنیسم به‌وسیلهٔ اشاعهٔ حس شک و تردید مرتبط با هر روایت فراگیری تعریف می‌شود. به عبارتی، شک در مورد

روایت‌های فراگیر و طرد آن‌ها و جایگزینی روایت‌های کوچک و محلی با تکیه بر شکل روایتی، علم پست‌مدرنیسم به شمار می‌آید» *(ترنر، ۱۳۸۱: ۱۳)*.

پ) عمر خیام و رباعیات

از تاریخ دقیق زندگی عمر خیام اطلاع دقیقی در دست نیست اما گمان می‌رود که متولد نیمهٔ اول سدهٔ پنجم هجری است که تا اوایل سدهٔ ششم می‌زیسته است *(فروغی و غنی، ۱۳۶۲: ۲)*. از او نه با نام شاعر بلکه در تاریخ فلسفه و علوم به‌عنوان مردی که از تفکرات فلسفی و علمی والایی برخوردار بوده است، یاد شده است *(جعفری، ۱۳۷۲: ۵۸)*.

رباعیات خیام به ده‌ها زبان و صدها بار منتشر شده‌است *(دشتی، ۱۳۷۷: ۱۷)* با این حال هیچ‌گونه توافقی در تعداد این رباعیات به چشم نمی‌خورد، گرچه در این مقاله یکصد و هفتاد و هفت رباعی طبق نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ فروغی و غنی ملاک بوده است. البته خود این مصححان نیز اقرار داشته‌اند که نمی‌توان به طور قطع و یقین اعلام کرد که این گزینش جامع و مانع است *(فروغی و غنی، ۱۳۶۲: ۶۸)*.

ت) روش تحقیق

به خاطر سیلان اندیشه و نیز کوتاهی رباعی به لحاظ ظاهری (دو بیت)، کل یک رباعی به‌عنوان واحد تحلیل در نظر گرفته شده است و مضامین آن به لحاظ داشتن یک یا هر پنج ویژگی پست‌مدرنیسم گونه لیوتاری مورد ارزیابی و شمارش قرار گرفته است.

این پنج ویژگی عبارت بودند از: ۱. طرد فراروایت، ۲. حقیقت متکثّر، ۳. طرد هرگونه پیش‌فرض، ۴. بی‌معنایی معنا، ۵. شک‌اندیشی.

نمونهٔ مورد بررسی در این مقاله به جهت قلّت اشعار –یکصدوهفتادوهفت رباعی– کل رباعیات خیام در نظر گرفته شده است.

از آنجا که گاهی بیش از یک ویژگی در یک رباعی آمده است، دفعات تکرار ویژگی‌های مورد بررسی، بیش از تعداد رباعیات مورد بررسی شده‌است.

این مقاله در پی پاسخ به این دو پرسش است:

۱. در قالب تعریف لیوتار از پست‌مدرن، وجه‌تشابه اندیشهٔ خیام در رباعیات با تفکر

پست‌مدرنیستی لیوتار چیست؟

۲. بسامد این نوع تفکر در رباعیات خیام به چه میزان است؟

ث) بازخوانی رباعیات خیام در چارچوب اندیشهٔ لیوتار

معیار بررسی رباعیات در چارچوب اندیشهٔ پست‌مدرنیستی لیوتار مبتنی بر اصولی است که از پست‌مدرنیسم لیوتار منتج شده است. از میان یکصدوهفتادوهفت رباعی مورد بررسی، هفتادودو رباعی ویژگی‌های پست‌مدرنیسم لیوتار را در خود داشتند. در این میان چهل‌وسه رباعی تنها اشاره به یک ویژگی و بیست‌ونه رباعی به بیش از یک ویژگی استنتاجی اشاره می‌نمایند. از آنجا که شمارش رباعیات بر حسب ویژگی‌ها بوده، مجموع دفعاتی که به مفاهیم مورد نظر اشاره شده یکصدوسه بار و بیشتر از تعداد رباعیات دارای ویژگی است.

در این ارزیابی تجزیه پست‌مدرنیسم به پنج ویژگی تنها به‌صورت انتزاعی است، لذا آمیختگی معنایی امری طبیعی شمرده شده و کمّی کردن مفاهیم تنها جنبهٔ تحلیلی دارد.

ث-۱) طرد فراروایت

منظور از طرد فراروایت آن فراروایت‌هایی است که کارکرد مشروعیت‌بخشی دارند. در اندیشهٔ خیام هرگونه اَبَرروایت و فراروایت مردود شمرده شده است. او راوی را چه فرد باشد و یا یک جریان، رد می‌کند و همهٔ آن‌ها را افسانه و غیرواقعی می‌داند.

کس مشکل اسرار اجل را نگشاد — کس یک قدم از نهاد بیرون ننهاد
من می‌نگرم ز مبتدی تا استاد — عجز است به دست هرکه از مادر زاد
(خیام، ۱۳۶۲: ر ۸۲: ۹۱)

در پرده اسرار کسی را ره نیست — زین تعبیه جان هیچ‌کسی آگه نیست
جز در دل خاک هیچ منزلگه نیست — می خور که چنین فسانه‌ها کوته نیست
(همان. ر۳۲: ۷۹)

آنان که محیط فضل و آداب شدند — در جمع کمال شمع اصحاب شدند
ره زین شب تاریک نبردند به در — گفتند فسانه‌ای و در خواب شدند
(همان. ر۵٤: ۸٤)

در بیست‌وپنج رباعی به مفهوم طرد فراروایت اشاره شده است که در این میان هفت رباعی اختصاصاً به مفهوم این ویژگی اشاره داشته و هجده رباعی ویژگی‌های دیگر مدّ نظر مقاله را نیز در خود دارد. به عبارت دیگر ۱۴/۱۲ درصد از کل فضای رباعیات خیام و ۳۴/۷۲ درصد از هفتادودو رباعی دارای ویژگی پست‌مدرنیستی اشاره به این مفهوم دارد که در جدول شماره ۱ آمده است.

جدول شمارهٔ ۱: بسامد مفهوم طرد فراروایت در رباعیات خیام

بسامد مفهوم طرد فراروایت در رباعیات خیام			
عنوان	تعداد رباعی	درصد از رباعیات مشمول موضوع (۷۲ رباعی)	درصد از کل رباعیات (۱۷۷ رباعی)
اختصاصاً همین ویژگی	۷	٪۹,۷۲	٪۳,۹۵
به همراه ویژگی‌های دیگر	۱۸	٪۲۵	٪۱۰,۱۶
جمع	۲۵	٪ ۳۴,۷۲	٪۱۴,۱۲

ث-۲) حقیقت متکثّر

مرتد بودن یعنی بی‌اعتقادی به هرگونه فراروایت بخصوصی حائز اهمیت است؛ از آن جهت که فرد، راوی یک روایت مسلط نیست بلکه در جدل زبانی تنها راوی زاویه‌دید خویش است. اشاره به حقیقت متکثّر جلوه‌ای دیگر از طرد اَبَرروایت و فراروایت‌ها است. خیام گفته است:

این بحر وجود آمده بیرون ز نهفت — کس نیست که این گوهر تحقیق بسفت
هر کس سخنی از سر سودا گفتند — زان روی که هست کس نمی‌داند گفت
(همان. ر ۱٤: ۷٤)

قومی متفکرند اندر ره دین — قومی بگمان فتاده در راه یقین
می‌ترسم از آن‌که بانگ آید روزی — کای بی‌خبران راه نه آن است و نه این
(همان. ر۱٤۳: ۱۰٦)

در چهارده رباعی از رباعیات خیام مفهوم حقیقت متکثّر مطرح شده است که در این میان پنج رباعی اختصاصاً این مفهوم را در خود جای داده و نُه رباعی دیگر در ارائه این مفهوم با ارائه سایر ویژگی‌ها اشتراک دارند. به عبارت دیگر ۷/۹ درصد از کل فضای رباعیات خیام و ۱۹/۴۴ درصد از هفتادودو رباعی دارای ویژگی پست‌مدرنیستی اشاره به مفهوم حقیقت متکثّر دارد که در جدول شماره ۲ آمده است.

جدول شمارهٔ ۲: بسامد مفهوم حقیقت متکثّر در رباعیات خیام

بسامد مفهوم حقیقت متکثر در رباعیات خیام			
عنوان	تعداد رباعی	درصد از رباعیات مشمول موضوع (۷۲ رباعی)	درصد از کل رباعیات (۱۷۷ رباعی)
اختصاصا همین ویژگی	۵	٪۶,۹۴	٪۲,۸۲
به همراه ویژگی‌های دیگر	۹	٪۱۲,۵	٪۵,۰۸
جمع	۱۴	٪ ۱۹,۴۴	٪۷,۹

ث-۳) بی‌معنایی معنا

بی‌معنایی در دنیای پست‌مدرن به خود معنا نیز سرایت می‌کند. در واقع تولید هرچیز حتی اندیشه و مفهوم نیز دچار دگرگونی شده و تحت تأثیر فرایند دائمی بازتولید قرار می‌گیرد. بی‌معنایی هرچند نوعی شک‌اندیشی و تردید را در ذات خود دارد، اما فراتر از آن است؛ زیرا هیچ‌گونه معیاری را به‌عنوان نتیجهٔ نهایی نمی‌پذیرد؛ هم‌چنان‌که در بسیاری از آثار پست‌مدرن بی‌سرانجامی، تردید و بی‌معنایی را اشاعه می‌دهد. این وضعیت در رباعیات خیام نیز دیده می‌شود:

هرگز دل من ز علم محروم نشد　　کم ماند ز اسرار که معلوم نشد
هفتاد و دو سال فکر کردم شب و روز　　معلومم شد که هیچ معلوم نشد

(همان. ر۹۳: ۹٤)

دریـاب کـه از روح جـدا خـواهی رفـت از پـــردهٔ اســـرار فنـــا خـــواهی رفـــت
مِـــی نـــوش نـــدانی ز کجـــا آمـــده‌ای خوش باش ندانی به کجـا خـواهی رفـت
(همان. ر ۳۶: ۸۰)

یازده رباعی از هجده رباعی اختصاص به این مفهوم داشته و هفت رباعی دیگر در ارائهٔ این مفهوم با ارائهٔ سایر ویژگی‌ها اشتراک دارند. به عبارت دیگر ۱۰/۱۶ درصد از کل فضای رباعیات خیام و ۲۵ درصد از هفتادودو رباعی دارای ویژگی پست‌مدرنیستی اشاره به مفهوم بی‌معنایی معنا دارد که در جدول شماره ۳ آمده است.

جدول شماره ۳: بسامد مفهوم بی‌معنایی معنا در رباعیات خیام

بسامد مفهوم طرد بی‌معنایی معنا در رباعیات خیام			
عنوان	تعداد رباعی	درصد از رباعیات مشمول موضوع (۷۲ رباعی)	درصد از کل رباعیات (۱۷۷ رباعی)
اختصاصا همین ویژگی	۱۱	٪۱۵,۲۷	٪۶,۲۱
به همراه ویژگی‌های دیگر	۷	٪۹,۷۲	٪۳,۹۵
جمع	۱۸	٪ ۲۵	٪۱۰,۱۶

ث-۴) طرد هرگونه پیش‌فرض

هرچند در روایت‌ها، پیش‌فرض‌هایی، قالب توافق میان راوی و مخاطب را تعیین می‌کنند و در اَبَرروایت‌ها قالب مسلط، تعیین‌کننده توافق است. در فراروایت ابزاری که معیار صدق و کذب یک داعیه است، منطقی است که ابزار مشروعیت و تسلط می‌شود. در اندیشهٔ خیام هرگونه پیش‌فرضی مردود است.

بـر مـن قلـم قضـا چـو بـی مـن رانـند پس نیک و بـدش ز مـن چـرا مـی‌داننـد
دی بی من و امروز چو دی بی مـن و تـو فـردا بـه چـه حجـتم بـداور خواننـد
(همان. ر ۷۰: ۸۸)

نیکی و بدی که در نهاد بشر است　　شادی و غمی که در نهاد بشر است
با چرخ مکن حواله کاندر ره عقل　　چرخ از تو هزار بار بیچاره‌تر است
(همان. ر ۴۸: ۸۳)

این ویژگی مانند سایر ویژگی‌های پست‌مدرنیسم لیوتار، خط مرزی مشخصی با سایر ویژگی‌ها ندارد و به همین خاطر در بررسی رباعیات خیام نیز وجود چند ویژگی در یک رباعی امری طبیعی می‌نماید. در بیست‌ویک رباعی از رباعیات خیام این مفهوم مطرح شده است که در این میان هشت رباعی اختصاصاً این مفهوم را در خود جای داده و سیزده رباعی دیگر در ارائهٔ این مفهوم با ارائهٔ سایر ویژگی‌ها اشتراک دارند. به عبارت دیگر ۱۱/۸۶ درصد از کل فضای رباعیات خیام و ۲۹/۱۶ درصد از هفتادودو رباعی دارای ویژگی پست‌مدرنیستی اشاره به مفهوم طرد هرگونه پیش‌فرض دارد که در جدول شماره ۴ آمده است.

جدول شماره ۴: بسامد مفهوم طرد هرگونه پیش‌فرض در رباعیات خیام

بسامد مفهوم طرد هرگونه پیش فرض در رباعیات خیام			
عنوان	تعداد رباعی	درصد از رباعیات مشمول موضوع (۷۲ رباعی)	درصد از کل رباعیات (۱۷۷ رباعی)
اختصاصا همین ویژگی	۸	٪۱۱,۱۱	٪۴,۵۱
به همراه ویژگی‌های دیگر	۱۳	٪۱۸,۰۵	٪۷,۳۴
جمع	۲۱	٪ ۲۹,۱۶	٪۱۱,۸۶

ث-۵) شک‌اندیشی

پیش از طرد هرگونه فراروایت باید شک کرد، شک زمانی بیشتر مطرح می‌شود که داعیهٔ حقیقت متنوع و متکثر باشد و امکان طرد هرگونه پیش‌فرض فراهم گردیده و برای معنای امور قائل به نسبیت باشیم. چه شک‌اندیشی عامل مرتدبودن باشد و یا بالعکس، این رابطه مقوّم بی‌باوری به فراروایت‌ها خواهد بود. یکی از پربسامدترین اندیشه‌ها در رباعیات همین مفهوم است.

تا کی غم آن خورم که دارم یا نه　　این عمر به خوشدلی گذارم یا نه
پر کن قدح باده که معلومم نیست　　کاین دم که فرو برم برآرم یا نه
(همان. ر ۱۵۵: ۱۰۹)

چون نیست ز هرچه هست جز باد به دست چون هست به هرچه هست نقصان و شکست
انگار که هر چـه هسـت در عـالم نیسـت پندار کـه هرچـه نیسـت در عـالم هسـت
(همان. ر ۲۹: ۷۸)

در بیست‌وپنج مورد از رباعیت خیام به این مضمون اشاره شده است که در این میان یازده مورد مختص این ویژگی و در چهارده مورد دیگر به همراه سایر ویژگی‌ها است که در جدول شماره ۵ آمده است.

جدول شمارهٔ ۵: بسامد مفهوم شک اندیشیدر رباعیات خیام

بسامد مفهوم شک اندیشیدر رباعیات خیام			
عنوان	**تعداد رباعی**	**درصد از رباعیات مشمول موضوع (۷۲ رباعی)**	**درصد از کل رباعیات (۱۷۷ رباعی)**
اختصاصا همین ویژگی	۱۱	٪۱۵,۲۷	٪۶,۲۱
به همراه ویژگی‌های دیگر	۱۴	٪۱۹,۴۴	٪۷,۹
جمع	۲۵	٪ ۳۴,۷۲	٪۱۴,۱۲

در مجموع می‌توان همه موارد استنتاجی از جداول فوق را به شرح جدول شمارهٔ ۶ خلاصه کرد.

جدول شمارهٔ ۶: بسامد مضامین پست‌مدرن در رباعیات خیام

عنوان ویژگی	تعداد رباعیات مرتبط (با احتساب ویژگی مشترک)	درصد از رباعیات مرتبط (با احتساب ویژگی مشترک)	درصد از کل رباعیات (با احتساب ویژگی مشترک)
طرد فراروایت	۲۵	٪۲۴,۲۷	٪۱۴,۱۲
حقیقت متکثر	۱۴	٪۱۳,۵۹	٪۷,۹
بی معنایی معنا	۱۸	٪۱۷,۴۸	٪۱۰,۱۶
طرد هرگونه پیش‌فرض	۲۱	٪۲۰,۳۹	٪۱۱,۸۶
شک‌اندیشی	۲۵	٪۲۴,۲۷	٪۱۴,۱۲
جمع	۱۰۳	٪۱۰۰	٪۵۸,۱۶

طبق یافته‌های جدول فوق در یکصدوسه مورد[۳] با احتساب تکرار ویژگی‌های پست‌مدرنیسم در یک رباعی واحد، به ویژگی مشابه پست‌مدرنیسم لیوتار اشاره شده است که شامل بیش از ۵۸/۱۶ درصد از کل رباعیات (یکصدوهفتادوهفت رباعی) می‌شود. در جدول فوق معیار درصد از رباعیات مرتبط دفعات تکرار مضمون (یکصدوسه بار) لحاظ گردیده به جای درصد از رباعیات مشمول موضوع (هفتادودو رباعی) که در آن یکصدوسه بار مضامین آمده است تا درصد تعیین‌شده معنی‌دار باشد. در عین حال اگر معیار را تعداد رباعیات مشمول موضوع (هفتادودو رباعی) در نظر بگیریم، ۴۰/۶۷ درصد از رباعیات به حداقل یکی از ویژگی‌های پنج‌گانه پست‌مدرنیسم پرداخته‌اند.

یافته‌های جدول فوق به وضوح بیانگر زمینه‌های مشترک و مشابه میان تفکر خیام و اندیشه لیوتار بر مبنای پست‌مدرنیسم است.

نتیجه

پست‌مدرنیسم آن‌گونه که لیوتار مطرح می‌کند، یک وضعیت است. وضعیتی که در امتداد پست‌مدرنیسم است. ویژگی‌هایی که این پست‌مدرنیسم را از انواع دیگر خود جدا می‌کند، عبارتند از: ۱. طرد فراروایت، ۲. حقیقت متکثر، ۳. بی‌معنایی معنا، ۴. طرد هرگونه پیش‌فرض، ۵. شک‌اندیشی.

از آنجا که مفهوم پست‌مدرن نزد لیوتار بیش از آن‌که نماد عینی بیابد در زبان و ذهن قابل ارزیابی است و نیز از آنجا که اندیشه اگرچه محصول شرایط است، اما قابل تسرّی در زمان است و بسیاری از گونه‌های اندیشه گرچه به ظاهر نوین می‌نمایانند، اما در تفکر اجتماعی گذشتگان دیده شده‌اند؛ لذا این مقاله به بررسی اندیشهٔ خیام در قالب رباعیات او و مقایسهٔ آن با اندیشهٔ لیوتار به‌خصوص «وضعیت پست‌مدرن» او پرداخته است.

طبق یافته‌های این مقاله در بیش از ۴۰ درصد رباعیات خیام به گونه‌ای ویژگی‌های پست‌مدرنیسم از گونهٔ لیوتاری دیده می‌شود. با احتساب تکرار ویژگی‌های پست‌مدرنیته یکصدوسه بار در هفتادودو رباعی به مضامین مشمول ویژگی‌های پنج‌گانهٔ پست‌مدرنیسم اشاره شده است. از این بین طرد فراروایت و شک‌اندیشی، هر یک با ۲۴/۲۷ درصد از

۱. آمار کلی رباعیات مشمول این مقاله در جدول ضمیمه آمده است.

موارد، بیشترین جلوهٔ تشابه اندیشه میان لیوتار و خیام‌اند و بعد از آن طرد هرگونه پیش‌فرض (۲۰/۳۹ درصد موارد)، بی معنایی معنا (۱۷/۴۸ درصد موارد) و حقیقت متکثّر (۱۳/۵۹ درصد موارد) قرار دارند. در پایان به نظر می‌رسد اندیشهٔ فیلسوفانه دانشمندی چون خیام می‌تواند در بازتولید اندیشه، تئوریزه شده و با استنتاج چارچوبی مفهومی، قابلیت تحلیل وضعیت‌های گذاری هم‌چون مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را در خود بپروراند.

جدول ضمیمه:

شماره رباعی مذکور در جدول مبتنی بر نسخهٔ فروغی و غنی است که به عنوان منبع موثق رباعیات خیام در این مقاله ارجاع شده است.

ردیف	عنوان ویژگی	شماره رباعی
۱	طرد فرا روایت	۴-۱۰-۱۴-۲۱-۳۲-۳۴-۴۵-۵۴-۵۸-۶۰-۶۲-۸۰-۸۲-۸۸-۸۹-۱۱۱-۱۲۲-۱۲۷-۱۳۳-۱۴۱-۱۴۷-۱۴۸-۱۶۰-۱۶۷-۱۷۶
۲	حقیقت متکثر	۱۴-۲۸-۳۴-۳۹-۵۲-۸۲-۹۵-۱۰۵-۱۱۷-۱۳۴-۱۴۱-۱۴۳-۱۴۸-۱۶۷
۴	بی‌معنایی معنا	۵-۱۰-۱۱-۲۹-۳۲-۳۵-۳۶-۳۹-۵۶-۶۹-۸۴-۹۳-۹۷-۱۰۲-۱۱۵-۱۱۷-۱۷۲-۱۷۴
۳	طرد هرگونه پیش‌فرض	۱۰-۱۱-۳۲-۳۹-۴۱-۴۲-۴۵-۴۸-۵۸-۵۹-۶۲-۶۴-۶۵-۷۰-۷۶-۸۲-۸۸-۸۹-۱۰۰-۱۶۰-۱۶۱
۵	شک‌اندیشی	۲-۲۱-۲۶-۲۸-۲۹-۳۱-۳۲-۴۲-۴۳-۷۶-۸۰-۸۵-۸۷-۸۸-۱۱۱-۱۱۷-۱۴۶-۱۴۷-۱۵۰-۱۵۵-۱۶۱-۱۶۳-۱۶۹-۱۷۲-۱۷۶

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ترنر، جاناتان اچ، (۱۳۸۱). **نظریه‌های پست‌مدرنیست**، ترجمهٔ صمد عابدینی، تبریز: ستوده.

۲. جعفری، محمدتقی، (۱۳۷۲). **تحلیل شخصیت خیام**، چ ۳، تهران: کیهان.

۳. دشتی، علی، (۱۳۷۷). **دمی با خیام**، چ ۲. همدان: اساطیر.

۴. سیدمن، استیون، (۱۳۹۲). **کشاکش آرا در جامعه شناسی**، ترجمهٔ هادی جلیلی، چ ۵، تهران: نی.

۵. فروغی، محمدعلی و غنی، قاسم، (۱۳۶۲). **رباعیات خیام با مقدمه و حواشی**، تهران: کتاب فرزان.

۶. قره‌باغی، علی‌اصغر، (۱۳۸۰). **تبارشناسی پست‌مدرنیسم**، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۷. کالینیکوس، آلکس، (۱۳۸۲). **نقد پست‌مدرنیسم**، ترجمهٔ اعظم فرهادی، مشهد: نیکا.

۸. کرایب، یان، (۱۳۸۶). **نظریه‌های اجتماعی مدرن**، ترجمهٔ عباس مخبر، چ ۴، تهران: آگاه.

۹. لایون، دیوید، (۱۳۸۳). **پسامدرنیته**، ترجمهٔ محسن حکیمی، چ ۲، تهران: آشیان.

۱۰. لش، اسکات، (۱۳۸۳). **جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم**، ترجمهٔ شاپور بهیان، تهران: ققنوس.

۱۱. لیوتار، ژان فرانسوا، (۱۳۸۴). **تعریف پسامدرن برای بچه‌ها**، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده، تهران: ثالث.

۱۲. ــــــــــــــ . (۱۳۸۷)، **وضعیت پست‌مدرن: گزارشی درباره دانش**، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، چ ۴، تهران: گام نو.

۱۳. میلز، آندرو و براویت، جف، (۱۳۹۰). **درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی معاصر**، ترجمهٔ جمال محمدی، چ ۳، تهران: ققنوس.

۱۴. نجومیان، امیرعلی، (۱۳۸۵)، **درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیات**، اهواز: رسش.

ب) مقالات

۱. ابویسانی، حسین، (۱۳۹۱)، "**پست‌مدرنیسم در متن ادبی کولاج**"، در مجلهٔ زبان و ادبیات عربی، شماره ۷، سال ۴. صص۲۶-۱.

۲. اصغری، محمد، (۱۳۸۷)، "**تلاقی پراگماتیسم و پست‌مدرنیسم در فلسفه**"، در فصلنامهٔ معرفت فلسفی، شماره۲، سال ۶. صص۱۹۴-۱۶۵.

۳. فانی، حجت‌الله، (۱۳۸۳)، "**دلالت‌های تربیتی دیدگاه پست‌مدرنیستی لیوتار و نقد آن**"، در فصلنامه نوآوری‌های آموزشی، شماره ۹، سال ۳. صص۸۷-۶۶.

۴. قمی، محسن، (۱۳۸۴)، "**تأثیر نظریه بازی‌های زبانی ویتگنشتاین بر فلسفه لیوتار**"، در فصلنامهٔ اندیشهٔ دینی، شماره ۱۶، سال ۴.صص۹۲-۶۱.

۵. محمدپور، احمد، (۱۳۸۷)، "**ژان فرانسوا لیوتار و پیدایش علوم اجتماعی پست‌مدرن: خاستگاه نظری و مبانی پروبلماتیک**"، در مجلهٔ علوم اجتماعی، شماره ۱. سال ۵. صص۸۲-۳۹.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۲۸) تابستان ۱۳۹۶، صص ۷۱ – ۵۵

تأثیرپذیری سعدی در بوستان از شاهنامهٔ فردوسی

محمد حجت[۱]

چکیده

در جستار پیش رو، با نگاهی ویژه، مقایسه‌ای میان بوستان سعدی با شاهنامهٔ فردوسی صورت گرفته است. بدین‌صورت که نگارنده، با تأمّل در جزئیات کلام سعدی شیرازی در بوستان، تأثیری ویژه را در لایه‌های درونی ابیات آن با شاهنامهٔ فردوسی ملاحظه کرده، این مقوله را، عرصه‌ای تازه در شناخت بهتر بوستان سعدی یافته است. از این روی بر آن شده، با مطالعه در اثر این شاعر و مقایسهٔ اشعاری از آن با شاهنامه، نشانه‌هایی را که هدف نگارنده را راستی‌آزمایی می‌نماید، استخراج کند. بی‌گمان از آنجا که تحقیق و پژوهش پیش رو، به شکلی که در ادامه از نظر خواهد گذشت، برای اولین‌بار دربارهٔ سعدی و اثر وی و مقایسهٔ آن با شاهنامه صورت گرفته، حاوی نتایجی است که (از منظر نگارنده) به‌نوعی خاص از تأثیرپذیری به‌وسیله سعدی منجر می‌شود؛ امری که می‌توان آن را ناشی از اندیشه و جهان‌بینی دو شاعر دانست.

کلیدواژه‌ها: بوستان، حماسه، سعدی، شاهنامه، فردوسی.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران.

تاریخ وصول: ۹۵/۰۹/۲۱ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۴/۱۴

مقدمه

در عرصهٔ ادب پارسی، نام سعدی با اخلاق و تربیت قرین است و ادب‌پژوهان، او را بی‌گمان در شمار بزرگ‌ترین استاد اخلاق در طول تاریخ ادبیات ایران زمین می‌نامند. اخلاقیّاتی که از سویی هرگز مشمول گذر زمان نمی‌شود؛ یعنی گذشت روزگار از تأثیر آن‌ها نمی‌کاهد و از سوی دیگر، به شخص، گروه یا طبقهٔ خاصی توجّه ندارد؛ بلکه همهٔ اقشار و طبقات اجتماعی را در بر می‌گیرد. شاه و رعیت، غنی و فقیر، بزرگ و کوچک، سرباز و سرلشکر، استاد و شاگرد، میزبان و مسافر، پیر و جوان، ضعیف و توانمند و ... در بوستان سعدی نقش دارند و ارزیابی و محک زده می‌شوند. آن‌گاه سودمندترین روش‌های تربیتی، در مسیر زندگی آن‌ها از سوی سعدی ترسیم می‌شود. شگفت آن‌که در بوستان سعدی به ابیاتی برخورد می‌شود که در آن‌ها، توصیه‌هایی بس گران، پیشرفته و به‌روز موجود است؛ سفارشاتی که امروزه، در اقتصاد و پیشرفت هر جامعه‌ای نه‌تنها مؤثّر، بلکه دارای اهمّیّت حیاتی است. نمونه‌ای از این توجّه ویژه، مقولهٔ صنعت جهان‌گردی است که در زبان جهانی به صنعت توریسم معروف است. «یکی از مزایای شعر سعدی، روانی و سادگی است که عارف و عامی زود به معنی شعر وی پی می‌برند» *(دستگردی، ۱۳۳۶: ۶۱)*.

سعدی شاعری است که از ادبیات گذشته و زمان خویش به‌خوبی سود برده و از سادگی‌های زیبای شاعرانه که ناشی از ذوق سرشار اوست، به‌تمامی بهره جسته است. چنان‌که مرحوم رجایی از او به‌عنوان مبتکری یاد کرده که جزییات شعر گذشتگان را با نوآوری‌های شاعرانه خویش در هم آمیخته است. «سعدی شاعری است که بدین هر دو کار دست یازیده و در هر دو باب نمونه‌ای جاویدان و زیبایی بر جای گذاشته است» *(بخاری، ۱۳۳۶: ۴۳۵)*.

نکته‌ها و نمونه‌های اشعار اخلاقی در بوستان سعدی فراوان یافت می‌شود. شاید یکی از دلایل ماندگاری و به روز بودن اخلاقیّات سعدی، ریشه‌های قرآنی آن‌هاست، چنان‌که سفارش‌ها و توصیه‌های این شاعر اخلاق‌گرا، برگرفته از منابع دینی و به‌ویژه قرآنی است. یتیم‌نوازی، احترام به استاد و والدین و زیردستان و زبردستان، رسیدگی به احوال ضعفا، حیوان‌نوازی و اجتناب از آزار حیوانات، همگی برگرفته از آیین مبین اسلام و قرآن کریم است. بی‌شک سعدی با آموزه‌های اسلامی و قرآنی از دیرباز آشنا و آگاه بوده است. «تأثیر

قرآن بر سعدی را باید از ابتدای کودکی و آموزش در خدمت پدر در ایام طفولیت جستجو کرد. خود وی این تأثیرپذیری در ایام طفولیت و در کنار داشتن مصحف عزیز در آن دوران را در گلستانش متذکّر شده است» *(حجت، ۱۳۸۲: ۳۷)*؛ اشاره به حکایتی است که در آن پدر سعدی، زشتی غیبت کردن را به زیبایی برای فرزندش بازگو می‌کند *(سعدی، ۱۳۷۰: ۸۵)*. بنابر نظر محمدحسین یاسایی، سعدی در نظامیه نیز به طور مداوم به فراگیری علوم دینی، تفسیر قرآن کریم و حدیث، می‌پرداخته است *(یاسایی، ج۳ ، ۱۳۷۳: ۳۳۱)*.

بیان مسأله

سعدی، بی‌گمان استاد بی‌بدیل اخلاق و ادیب جامع ایرانی بوده که نام او، نه‌تنها در ایران و در بین پارسی‌زبانان بلکه در میان ادب‌شناسان سراسر جهان، بلندآوازه است. از منظر «وحید دستجردی» سعدی در کنار دو شاعر نام‌آور دیگر یعنی فردوسی و نظامی در شمار بهترین سخن‌سرایان سده‌های پنجم تا هفتم (هـ .ق) محسوب می‌شود *(دستگردی، ۱۳۳۶: ۵۰)*. آثار او در زبان‌های مختلف انتشار یافته، دیدگاه‌های انسانی و بلند وی، در سراسر اشعار و نوشته‌هایش، به‌روشنی نمایان است. اما آنچه در این مقاله، مطمح نظر پژوهش‌گر بوده، بررسی یکی از آثار گران‌بهای سعدی، البته از نگاهی کاملاً متفاوت است. این اثر، بوستان یا سعدی‌نامه نام دارد و نویسنده، به دنبال بررسی و واکاوی مقایسهٔ آن با شاهنامه، یادگار حکیم فرزانهٔ توس، فردوسی است.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ سعدی، آثار و سبک و زندگی او، صدها مطلب و اثر و مقاله و کتاب یافت می‌شود که هر یک، ویژگی‌یی از ویژگی‌های سعدی یا آثار وی را مورد بررسی قرار داده‌اند. آثار او نیز با تنوّع بسیار و به دست مصحّحین زُبده و کارآزموده به طبع رسیده است. برخی پا را از این هم فراتر گذارده و به شرح آثار سعدی اقدام نموده‌اند. شروح خزایلی، خطیب رهبر و غلامحسین یوسفی از این دست است.

مقالات فراوان در عرصهٔ سعدی‌شناسی تألیف شده که برخی از آن‌ها در مجموعهٔ ذکر جمیل سعدی گردآوری شده است.

یکی از مقالاتی که به مقایسهٔ فردوسی با سعدی پرداخته است با عنوان «فردوسی و سعدی» تألیف منصور رستگار است.

مقالهٔ دیگر از مرحوم رجایی با عنوان «سیر سعدی در آثار گذشتگان» نام دارد.

مقالهٔ «نمودهای سبکی در بوستان سعدی» تألیف نگارنده نیز از دیگر پژوهش‌ها به حساب می‌آید.

مقالهٔ دیگری از نگارنده زیر عنوان «stylistics feachers in bustan of saadi»، در نشریهٔ «A Journal of Multidisciplinary Research» در سال ۲۰۱۴ به چاپ رسیده است.

این‌ها که در این مختصر آمد، مشتی نمونهٔ خروار است، وگرنه آثار نگاشته شده در خصوص سعدی بی‌شمار است، امّا آنچه در این نگاره به چشم می‌خورد، پژوهشی است که برای اوّلین‌بار انجام پذیرفته است. لازم به یادآوری است که هدف این مقاله با آنچه در پژوهش‌هایی نظیر مقایسهٔ شاهنامه و بوستان توسط رعدی آذرخشی صورت پذیرفته و یا مقاله فردوسی و سعدی از منصور رستگار، متفاوت است. گفتنی است نگارنده به هیچ روی در صدد به چالش کشاندن نظریات دیگران در این خصوص نبوده، تنها ارایه‌گر دیدگاه‌هایی است که با مطالعه آثار سعدی بدان‌ها دست یافته است.

ضرورت انجام تحقیق

نکته‌ای ساده که در ذهن آدمی تبلور می‌یابد، ممکن است پنجره‌ای را به وسعت اندیشهٔ دیگران در خصوص امری نو و تازه بگشاید. نگاهی تازه یا جستجویی نو در آثار ادبی، از این جهت ضروری است که هرچند که مختصر باشد، می‌تواند راه‌گشای مسیر تحقیقاتی ارزشمند، پس از خود باشد. همین که پژوهشی، ذهن خوانندگان خود را، از جهتی که سالیان سال بدان جهت می‌نگریستند، اندکی به سمت و سویی تازه گرایش دهد، می‌تواند قابل توجّه باشد. انجام پژوهش پیش روی، دست کم از این جهت که نگاهی دیگرگونه به اثری بسیار ارزشمند و جهانی دارد، ضروری به نظر می‌رسد. لازم به یادآوری است که این مقاله هرگز درصدد ارجحیت دادن به یکی از دو شاعر پیش روی ایرانی نبوده یا دامن زدن به اختلافات میان آن‌ها را، هرگز به مصلحت نمی‌داند، بلکه هدف خود را در ارزش نهادن

به هر دو پیشوای شعر و ادب این سرزمین شاعرپرور می‌داند.

بحث و بررسی

چنان‌که در مباحث پیشین از نظر گذشت، ادب‌شناسان، شیخ اجل سعدی شیرازی را استاد بلامنازع اخلاق و تعلیم و تربیت می‌نامند که هم نظم و هم نثر پارسی را، عرصه‌ای وسیع در خدمت مضمون یاد شده قرار داده؛ به‌ویژه بوستان که سرآمد آثار اخلاقی سعدی است. «در رأس آثار سعدی یکی از شاهکارهای بلامنازع شعر فارسی قرار دارد که در نسخ کهن کلیّات سعدی‌نامه نامیده شده و بعدها به بوستان شهرت یافته است. این منظومه در اخلاق و تربیت و وعظ و تحقیق است در ده باب...» *(صفا، ۱۳۷۰: ٦٠٥)*

یادآوری این نکته ضروری است که در جزئیات سخن سعدی در بوستان، مضامین مختلفی یافت می‌شود که جایگاهی درخور دارد؛ مضامینی نظیر عشق، عرفان و ... که در این مختصر از شرح و تفصیل آن‌ها خودداری می‌شود. هرچند مضامین یادشده در طول اثر، از جایگاهی که اخلاقیّات سعدی از آن برخوردارند، نازل‌ترند. «سعدی در خصوص مضمون عرفان، با زبانی گرم و گیرا از عارفان و شوریدگان الهی یاد می‌کند؛ امّا خود در این مقال از دور، دستی بر آتش دارد» *(اشرف‌زاده، ۱۳۷۵: ٦٥)*.

حال که اوراق بوستان با نگاهی مختصر از جهات گوناگون ورق خورد، در این بخش، بحث تازه‌ای آغاز شده که هدف نهایی نگارنده را در بر می‌گیرد. با جستجو در سبک، شیوهٔ سرایش و ترتیب چیدمان ابواب و از همه مهم‌تر، بحر و وزن بوستان سعدی، سؤالات بسیاری در ذهن ایجاد می‌شود. این سؤالات عبارتند از:

۱. علّت شباهت بسیارِ مطلع منظومهٔ سعدی با مطلع شاهنامهٔ فردوسی چیست؟

۲. انتخاب بحر متقارب در یک منظومهٔ اخلاقی به چه سبب است؟

۳. علّت قرار گرفتن باب رضا (باب پنجم) با آن همه شباهت به شاهنامهٔ فردوسی از چه روی است؟

این پرسش‌ها و بسیاری سؤالات دیگر، ممکن است در ذهن محقّقین وارد شود که پاسخ به هر یک، دریچه‌ای تازه را در ذهن ایشان بگشاید.

آغاز بوستان سعدی با مطلعی در ستایش پروردگار همراه است. سپاسی به‌واسطهٔ

آفریدن بزرگ‌ترین پدیده‌هایش که همانا عبارت از جان و خرد و اندیشه باشد:

به نام خداوند جان آفرین حکیم سخن در زبان آفرین
(سعدی، ۱۳۷۰: ۳٤)

بی‌تردید سخن، ویژگی منحصر به فرد آدمی است که از او به‌عنوان حیوان ناطق یاد می‌شود، چنان‌که گفته‌اند: الاِنسانُ حَیَوان النّاطِق؛ بدین‌سبب، سخن نه لفّاظی و گویایی است که آن صفت در طوطی نیز یافت می‌شود؛ بلکه عبارت از تعقّل و اندیشیدن است.

همین محتوا را می‌توان در مطلع منظومهٔ گران‌بهای فردوسی نیز ملاحظه کرد:

به نام خداوند جان و خرد کزین برتر اندیشه بر نگذرد
(فردوسی، ۱۳۷۳: ٥٤)

از دیدگاه مؤلّفِ سطور پیش روی، این شباهت لفظی و به‌ویژه معنوی، نمی‌تواند امری تصادفی باشد؛ بدین‌سبب که مطالعهٔ دقیق و چندجانبهٔ بوستان، به‌خوبی نشان از آگاهی کامل سعدی نسبت به بیت بیتِ شاهنامهٔ فردوسی دارد. چنان‌که واژهٔ جان و خرد (سخن در زبان‌آفرینی) با منطق و مضمون یکسانی در هر دو مطلع به کار رفته است. شاید بتوان اظهار کرد که تأثیر پنهانیِ بوستان از شاهنامه، یا به گفتهٔ بهتر، سعدی از فردوسی، از همین جایگاه، یعنی آغاز سعدی‌نامه دیده می‌شود. نکته‌ای که بعدها در باب پنجم بوستان، به اوج خود می‌رسد. قابل ذکر است که سعدی در زمان خویش درصدد بزرگداشت حکیم ابوالقاسم فردوسی بوده است؛ چنان‌که در گلستان با تضمین بیتی از شاهنامه بر تربت صاحب آن درود فرستاده، از فردوسی به نیکی یاد می‌کند. این احترام فراوان سعدی به شاعر پیش از خود، به اندازه‌ای والاست که به باور منصور رستگار چنین ستایشی از سوی سعدی برای شاعران دیگر وجود نداشته است *(رستگار، ۱۳٦۳: ۳۹)*.

چه خوش گفت فردوسی پاکزاد که رحمت بر آن تربت پاک باد
(سعدی، ۱۳۷۰: ۱۸۰)

در ادامه لازم است در نظر گرفت که تاریخ تصنیف بوستان به سال ۶۵۵ هجری قمری باز می‌گردد؛ یعنی دورهٔ سبک عراقی که از نظر شعر و شاعری زمانی پررونق در ایران است. برخی از بهترین شاعران و برترین اشعار سبک یادشده در قرن هفتم، نزدیک به همین سال سروده شده‌اند. بسیاری از آثار سعدی نیز برخوردار از ویژگی‌های مخصوص سبک

عراقی‌اند؛ امّا بوستان سعدی از لونی دیگر است.

در دورهٔ عراقی (سبک عراقی) بوستان، تنها اثر منظوم با مضمون کاملاً حِکمی و اخلاقی است که در بحر متقارب سروده شده است. حال آن‌که بحر متقارب، به‌واسطهٔ کوبندگی (صدای طبل‌مانند)، قالبی برای سرودن اشعاری رزمی و حماسی بوده که تا حدّ بسیاری ویژهٔ سبک خراسانی است و در دورهٔ عراقی (به‌ویژه در قرن هفتم) کاربرد فراوانی ندارد؛ به عبارت دیگر، دوران سرودن اشعار حماسی در سبک دورهٔ سعدی به پایان رسیده، مضامین دیگری نظیر عرفان، وعظ، اخلاق و عشق، جانشین آن شده است؛ ولی سعدی به دنبال پیروی از سبک خراسانی در دورهٔ عراقی و به کارگیری بحر متقارب مثمن محذوف (فَعولُن، فَعولُن، فَعولُن، فَعَل) در بوستان خویش است. ناگفته نماند که در گلستان نیز، گاه برخی ابیات در بحر متقارب سروده شده‌اند که این امر نیز می‌تواند از تأثیر بوستان بر گلستان، که کمتر از سالی پس از سرودن بوستان، نگاشته شده است، ناشی شود. همان‌گونه که در اشعار درون‌متنی گلستان، ابیات فراوانی از بوستان یافت می‌شود؛ یا مضامینی که در گلستان وجود داشته و پیش از آن، سعدی آن‌ها را در بوستانش به قوام رسانده بود.

به یقین پاسخ سؤال دوم بسیار دشوار به نظر می‌رسد و کسی را یارای آن نیست که آن را امری تصادفی خوانَد، یا دلیل آن را علاقهٔ سعدی به چنین کاربردی دانسته یا از سر غفلت و بی‌توجّهی سعدی بداند. به طور مسلّم، پاسخ را می‌بایست با حوصله و نه از سر تعجیل به دست آورد. این امر محقّق نمی‌شود، مگر آن‌که با دقّت‌نظر و کندوکاو در سایر اجزای لفظی و معنوی بوستان به دنبال جواب بود.

در گذر از ابواب مختلف بوستان، خواننده هر چه از دیباچه و باب اوّل پیش رود، اسم‌ها و واژگانی را ملاحظه می‌نماید که می‌بایست ردّ پای آن‌ها را در شاهنامه جستجو کرد؛ اسم‌هایی چون رستم، کاووس، سلم، فریدون، فرهاد، کیخسرو، آرش، قباد، جمشید، داریوش، زال، سام، دیو سفید، تور و ... .

به‌عنوان نمونه در باب اول بوستان، ابیات زیر را می‌توان ملاحظه کرد:

شنیدم که جمشید فرّخ‌سرشت به سرچشمه‌یی بر به سنگی نوشت
بدین چشمه چون ما بسی دم زدند برفتند چون چشم بر هم زدند

(سعدی، ۱۳۷۰: ۹۲)

یا:

به دست تهی بر نیاید امید به زر برکنی چشم دیو سفید
(همان: ۱۶۹)

یا در ابیات زیر:

شنیدم که دارای فرّخ‌تبار ز لشکر جدا ماند روز شکار
(همان: ۹۳)

از این دست ابیات در چهار باب ابتدایی بوستان فراوان است؛ امّا در باب پنجم (چنان‌که در ادامه خواهد آمد) این روند به اوج می‌رسد و در ابواب بعدی دوباره به حالت تعادل باز می‌گردد، نظیر باب هفتم:

فریدون وزیری پسندیده داشت که روشن‌دل و دوربین دیده داشت
(همان: ۳۲۵)

انتخاب نمونه‌های یادشده (و ابیاتی که بعد از این از نظر خواهد گذشت) بدین‌سبب است که در شاهنامهٔ فردوسی نیز نظایر آن‌ها را می‌توان یافت. به‌عنوان نمونه، علاقهٔ شاهان شاهنامه به شکار یا داستان دیو سفید یا مشاور خردمند فریدون. این ابیات هم‌چنین می‌توانند شواهدی بر آگاهی کامل سعدی از محتوای شاهنامهٔ فردوسی باشند.

امّا باب پنجم در بوستان سعدی، بابی متفاوت از سایر باب‌هاست، چنان‌که اوج شباهت بوستان با شاهنامه فردوسی را در این بخش می‌توان ملاحظه نمود؛ شباهتی که در ورای خود، تأثیر زیادی را در بر دارد. در این باب خواننده منزلگاهی را پیش روی خود می‌بیند که در نگاه اول ذهن را به خود مشغول می‌کند و از ابتدا تا انتهایش مجزّا از سایر ابواب می‌نماید. به باور نگارنده، راز این اثرپذیری بوستان با شاهنامه را می‌بایست در این باب دریافت.

نکتهٔ قابل ملاحظه آن‌که، ابواب ده‌گانهٔ بوستان (به‌استثنای باب پنجم) همگی با مقدمه‌ای وافی آغاز شده؛ خواننده را آمادهٔ دریافت اهداف مورد نظر شاعر (که در ادامهٔ آن باب آمده، خواننده را با حکایات زیبا و دلپذیر به اهداف مورد نظر سعدی نزدیک می‌نماید) می‌کند. به‌عنوان نمونه در باب سوم، سعدی با درآمدی پرمحتوا و نغز، به بیان دیدگاه خود در خصوص عشق و مستی و شور می‌پردازد:

«خوشا وقت شوریدگان غمش اگر زخم بینند و گر مرهمش
گدایانی از پادشاهی نفور به امیدش اندر گدایی صبور
(همان: ۲۰۶)

سپس با بیان حکایاتی دلپذیر، هدف خود را در پیشگاه مخاطبین اشعارش، بیان می‌نماید؛ یا در باب چهارم (تواضع) که آغاز آن با مقدمه‌ای صریح و گویا در خصوص تواضع همراه است:

«ز خاک آفریدت خداوندگار پس ای بنده افتادگی کن چو خاک
حریص و جهان‌سوز و سرکش مباش ز خاک آفریدندت، آتش مباش»
(همان: ۲۳۷)

باب ششم (قناعت) نیز مقدمه‌ای گویا و روشن دارد:

«خدا را ندانست و طاعت نکرد که بر بخت و روزی قناعت نکرد
قناعت توانگر کند مرد را خبر کن حریص جهانگرد را»
(همان: ۲۹۷)

در باب هفتم (تربیت):

«سخن در صلاح است و تدبیر و خوی نه در اسب و میدان و چوگان و گوی»
(همان: ۳۱۰)

سایر ابواب بوستان نیز به همین روش و همراه با مقدمه‌ای متناسب و مرتبط با عنوان آغاز می‌شود.

باب پنجم بوستان، چندان شباهتی با سایر ابواب آن ندارد. نگاهی ساده به مقدمهٔ این باب، به‌روشنی بر این ادّعای نگارنده صحّه می‌گذارد.

مقدمهٔ باب یادشده، با چالشی شگرف، میان سعدی و فردی که از سوی وی پراکنده‌گوی لقب می‌گیرد (و به باور نگارنده این شخص به احتمال فراوان، ساخته و پرداختهٔ ذهن سرشار سعدی است) آغاز می‌شود. حقیقتی که سعدی را به خشم آورده، سبب طغیان وی می‌شود؛ فریادی از سر درد می‌کشد و گوینده را به خباثت متّهم می‌کند. از منظر لفظی نیز مقدمهٔ یادشده سرشار از الفاظ و اصطلاحات جنگی است، از گرز گرفته تا خشت و کوپال و تیغ و در نهایت خشت بالش کردن سر رقیب (خصم). «در مورد کاربرد

نام جنگ‌افزارها نیز باید گفت که این واژه‌ها در بیان تغزلی و کلام حماسی سعدی به کار می‌رود و او از نام بسیاری از سلاح‌های مذکور در شاهنامه به طور عمومی استفاده می‌کند» *(رستگار، ۱۳۶۳: ٤١)*

از دیدگاه معنوی (مضمون) نیز این مقدمه همراه با جنگ و دعوا و مناظره‌ای بزرگ با رجزخوانی و ادّعا از هر دو سوی است:

«شبی زیت فکرت همی‌سوختم — چراغ بلاغت بیفروختم
پراکنده‌گویی حدیثم شنید — جز احسنت گفتن طریقی ندید
هم از خبث نوعی در آن درج کرد — که ناچار فریاد خیزد ز درد
که رأیش بلیغ است و طبعش بلند — در این شیوهٔ زهد و طامات و پند
نه در خشت و کوپال و گرز گران — که آن شیوه ختم است بر دیگران
ندانند که ما را سر جنگ نیست — ولیکن مجال سخن تنگ نیست
توانم که تیغ زبان برکشم — جهان سخن را قلم در کشم
بیا تا در این شیوه چالش کنیم — سر خصم را خشت بالش کنیم
سعادت به بخشایش داور است — نه در جنگ و بازوی زورآور است
چو دولت نبخشد سپهر بلند — نیاید به مردانگی در کمند
نه سختی رسید از ضعیفی به مور — نه شیران به سر پنجه خوردند و زور
چو نتوان بر افلاک دست آختن — ضروری است با گردش ساختن
گرت زندگانی نبشته‌ست دیر — نه مارت گزاید نه شمشیر و شیر
وگر در حیاتت نماندست بهر — چنانت کُشد نوش‌دارو که زهر
نه رستم چو پایان روزی بخورد — شغاد از نهادش برآورد گرد؟

(سعدی، ۱۳۷۰: ۲۸۰)

با اندکی تأمّل در این مقدّمه، ادعای نگارنده دربارهٔ تفاوت فاحش میان آن، با سایر مقدمات ابواب بوستان، به‌روشنی به اثبات می‌رسد. مقدمه‌ای که بسیاری از ابیاتش، اشاره‌ای به مقولهٔ رضا ندارند؛ حال آن‌که باب پنجم، مبحث رضاست و به همین مناسبت، لازم است که مقدمهٔ آن نیز در همین باره باشد.

نکتهٔ قابل تأمّل دیگر آن‌که ابیات یادشده در مقدمه، بسیار به سبک و سیاق شاهنامه شبیه‌اند و چنان‌که پیش از این از خاطر گذشت، تا حدودی، با سایر ابواب و اشعار بوستان سعدی (هم از نگاه لفظی و هم مضمونی) متفاوت هستند.

کوپال، گرز گران، رستم، شغاد و .... ده‌ها واژه‌ای است که اصالت شاهنامهٔ فردوسی (از دیدگاه سبک‌شناسی) بر آن‌ها بنا شده، چنان‌که شاهنامه، با نام‌هایی نظیر رستم و گرز گران و شغاد و ... در ذهن خوانندگانش جای گرفته است.

اگر مقدمهٔ باب رضا، از دریچه‌ای دیگر مورد بررسی قرار گیرد، نکته‌های تأمّل‌برانگیزتری را به ذهن وارد می‌نماید. کافی است این بار، اشعار با تکیه بر مضمون واکاوی شوند؛ آن‌گاه ملاحظه می‌شود که جدال سعدی و مدّعیِ از نوع پراکنده‌گوی، چالشی است که کم‌کم رنگ و بوی جنگ و جدال حماسی را به خود می‌گیرد. بدین‌سبب، مقدمهٔ باب یادشده، هم در لفظ و هم مضمون، بسیار به شیوهٔ خراسانی شاهنامهٔ فردوسی شبیه است. «اگرچه پیام سعدی مهر و محبت است و او را با کسی سر جنگ نیست؛ اما چون تیغ زبان درمی‌کشد و از در چالش درمی‌آید، همهٔ کلامش رنگ پیکار می‌گیرد و با استفاده از فرهنگ رزم‌آوران اصطلاحات نبرد، نام سلاح‌ها و صحنه‌های پیکار را به کار می‌برد و در نتیجه می‌بینیم که مخصوصاً آن دسته از اشعارش که به وزن شاهنامه سروده می‌شود، انسان را به دنیای شاهنامه می‌کشاند» *(رستگار، ۱۳۶۳: ٤١)*.

همان‌گونه که از نظر گذشت، باب پنجم بوستان، شبیه شاهنامه سروده شده است؛ بلکه با همان سیاق و با الفاظ و واژگان خاصّ شاهنامه فردوسی. سؤالی که در این جایگاه پیش می‌آید، نقش و زمان حضور و اظهارنظرِ پراکنده‌گوی است. بر نگارنده روشن نیست که این شخصیت ناشناس و شاید موهوم، در میانهٔ راه تصنیف بوستان ظاهر شده یا خود عاملی برای خلق بوستان است. دیگر آن‌که تأثیر کلام وی، مسبّب انتخاب این‌گونهٔ وزن و بحر و سبک بوستان از سوی سعدی بوده یا سعدی‌نامه، معلول رقابتی پنهان و چالش ذهنی پیوسته‌ای در عمق وجود شاعر است؟ حقیقت هرچه باشد، وجود چنین چالش و رقابتی بخصوص در ابیات یادشده غیرقابل‌انکار است و اگر چنین باشد، محصول آن اثری جاودانه است که جهان ادب همواره خود را رهین خالق آن می‌داند و ایرانیان بواسطهٔ داشتن چنان شاعر و چنین اثری سال‌هاست که به خود فخر می‌ورزند.

یکی از دلایلی که سبب بروز این چالش شده، تفاوت جهان‌بینی در میان دو شاعر است. سعدی با دیدگاهی جبرگرایانه پا به میدان بوستان نهاده و در برخی از ابیات اثرش، جهان‌بینی خویش را ارایه می‌کند. هرچند این امر سبب نشده که وی همّت عالی انسان در پیشبرد اهدافش را به تمامی انکار کند. به‌عنوان نمونه در بابی از بوستان چنین می‌سراید:

به بدبختی و نیک‌بختی قلم بگردید و ما هم‌چنان در رحم
(سعدی، ۱۳۷۰: ۱۱۷)

یا:

فشاندش قضا بر سر از فاقه خاک مشعبد صفت کیسه و دست پاک
(همان: ۱۷۸)

و بیت زیر که محکی دقیق بر مطلب یاد شده است:

سعادت به بخشایش داور است نه در چنگ و بازوی زورآور است
(همان: ۲۸۰)

بدین‌روی اندیشهٔ سعدی، امور هستی را با رویکردی جبرگرایانه می‌پذیرد. «ماحصل کلام سعدی آن است که دولت را به مردانگی نمی‌توان در کمند کشید و بنابراین باید با گردش روزگار ساخت و به سرنوشت محتوم تسلیم شد» *(رستگار، ۱۳۶۳: ٤١)*. وی در باب پنجم با سرودن بیتی، عنان امور را به تمامی از اختیار آدمی سلب می‌کند. (قابل ذکر است که فاعل مایشاء خداست و در آن تردیدی نیست)؛ اما سرودهٔ زیر با شناخت از اندیشهٔ سعدی بر ادّعای نگارنده صحه می‌گذارد:

خدا کشتی آنجا که خواهد برد وگر ناخدا جامه بر تن درد
(سعدی، ۱۳۷۰: ۱۱۷)

ز وحشی نیاید که مردم شود به سعی اندرو تربیت گم شود
(همان: ۲۸۹)

به کوشش نروید گل از شاخ بید نه زنگی به گرمابه گردد سفید
(همان: ۲۸۹)

چو رد می‌نگردد خدنگ قضا سپر نیست مر بنده را جز رضا
(همان: :۲۸۹)

از سوی دیگر، فردوسی شاعری شیعه است که رسیدن به هدف را، تنها در گرو تلاش و

کوشش مجدّانه می‌داند. بر این اساس، این اندیشه را که همهٔ امور ناشی از جبر و قضا بوده و باید تسلیم آن بود، نفی می‌کند. او که خردگرایی کامل است، همواره خواری و تسلیم محض بودن را نتیجهٔ بی‌خردی بر می‌شمرد. «فردوسی را نباید یکی از معتزلیان کلاسیک قلمداد کرد؛ امّا وی تحت تأثیر آرای روشن‌فکرانهٔ معتزلیان بوده است. بدین‌روی او بسیار خردگراست... از منظر فردوسی، ارجمندی و بلندپایگی در دو جهان را به خرد وابسته دانستن و اسارت و خواری را ثمرهٔ بی‌خردی شمردن و خرد را بخشش و آفریدهٔ ایزدی و راهبر و نگهبان انسان معرفی کردن، گران‌تر ارزشی است که به این گوهر آسمانی (خرد) توان داد» *(رضوی، ۱۳۸۷: ۶۰ و ۵۸)*.

دلیل دیگری که تأثیرپذیری شدید از شاهنامه را تأیید می‌کند، ابیاتی است که در ادامه آمده است:

«سعادت به بخشایش داور است — نه در چنگ و بازوی زور آور است
نه رستم چو پایان روزی بخَورد — شغاد از درونش برآورد گَرد؟»

(سعدی، ۱۳۷۰: ۲۸۰)

هرچه در ابیات بالا و مضامین و الفاظ آن‌ها دقّت نظر بیشتری صورت پذیرد، ردّپایی از رضا (و خشنودی به قضای حق) کمتر به چشم می‌خورد؛ بلکه سخن از بی‌اعتباری قدرت بازو و نیرو و دلاوری (که از قضا از لوازم جوان‌مردی و بزرگی به‌ویژه در برابر دشمن زورگو به شمار می‌رود) است. از سویی، بیان مصداق توانایی و زور بیهوده (از منظر سعدی در ابیات فوق و نه در تمام اشعار بوستان) در بیت دوم، بسیار تأمّل برانگیز است. رستم، شاهکار خلقت و مدافع وطن‌پرستِ محبوب فردوسی، که در مجلس وحشتناک سلطان محمود غزنوی، تمام‌قد به دفاع از او می‌پردازد: «بوالقسم فردوسی شاهنامه به شعر کرد، و بر نام سلطان محمود کرد و چندین روز همی برخواند، محمود گفت همهٔ شاهنامه خود هیچ نیست مگر حدیث رستم، و اندر سپاه من هزار مرد چون رستم هست. بوالقسم گفت زندگانی خداوند دراز باد. ندانم اندر سپاه او چند مرد چون رستم باشد، اما این دانم که خدای تعالی خویشتن هیچ بنده چون رستم دیگر نیافرید. این بگفت و زمین بوسه کرد و برفت. ملک محمود وزیر را گفت این مردک مرا به تعریض دروغ‌زن خواند، وزیرش گفت: بباید کُشت، هر چند طلب کردند نیافتند» *(تاریخ سیستان، ۱۳۸۹: ۸-۷)* مصداق و نمونه‌ای

در نظر گرفته می‌شود که به دست شغاد کشته می‌شود. این حقیقتی انکارناپذیر است که کس را یارای ایستادگی در برابر مرگ نیست؛ چنان‌که در قرآن کریم آمده است: «فَإِذا جاءَ أَجَلُهُمْ لا يَسْتَأْخِرُونَ ساعَةً وَ لا يَسْتَقْدِمُونَ» *(اعراف: ۳٤)* بدین‌سان همهٔ موجودات آفرینش در گرو مرگ بوده و روزی عمرشان به پایان می‌رسد.

مرگ رستم به دست شغادِ ملعون، امری است که در شاهنامه به تصویر کشیده شده است و بی‌تردید یکی از غم‌انگیزترین و دلخراش‌ترین رویدادهای ناگوار، در آن اثر تلقّی می‌شود:

شغاد آمد آن چرخ را بر کشید — به زه کرد و یک بارش اندر کشید
بخندید و پیش تهمتن نهاد — به مرگ برادر همی بود شاد
تهمتن به سختی کمان بر گرفت — بدان خستگی تیرش اندر گرفت
برادر ز تیرش بترسید سخت — بیامد سپر کرد تن را درخت
چو رستم چنان دید بفراخت دست — چنان خسته از تیر بگشاد شست
درخت و برادر به هم بر بدوخت — به هنگام رفتن دلش بر فروخت
شغاد از پس زخم او آه کرد — تهمتن برو درد کوتاه کرد
بدو گفت رستم ز یزدان سپاس — که بودم همه ساله یزدان‌شناس
از آن پس که جانم رسیده به لب — برین کین ما بر نبگذشت شب
مرا زور دادی که از مرگ پیش — ازین بی وفا خواستم کین خویش
بگفت این و جانش برآمد ز تن — برو زار و گریان شدند انجمن
زواره به چاهی دگر در بمرد — سواری نماند از بزرگان و خرد

(فردوسی. ج ٦ و ۷، ۱۳۷۲: ۲۳۷-۲۳٦)

با این وجود پایان زندگی رستم نیز با شکر و سپاس وی به درگاه یزدان پاک همراه بوده است. مرگی با عزّت به دست قاتلی نابکار و پست و فریبکار.

چنان که پیش‌تر از نظر گذشت، مرگ امری است که همگان را درخواهد ربود و بدین‌روی، رستم نیز از هجوم آن در امان نیست؛ امّا چگونگی توصیف آن در بیتی از

بوستان سعدی، قدری تأمّل‌برانگیز است؛ به بیانی دیگر، این شبهه را در خاطر پدیدار می‌سازد که از چه روی از چنین واقعهٔ عظیمی، این‌گونه ساده عبور می‌شود: «شغاد از درونش برآورد گرد» *(سعدی، ۱۳۷۰: ٤٨٠)*.

سخن از حکایات موجود در باب پنجم رفت، جالب است که حکایت‌های سروده شده در باب یادشده نیز هم‌چون مقدمهٔ آن، بیشتر در شکست پهلوانان و جنگ‌آوران بوده، تناسب چندانی با عنوان باب (رضا) ندارد. گه‌گاه در حکایات، اشاره‌ای نیز به پهلوانان ارزشمند شاهنامه دیده می‌شود که مضمون آن‌ها نیز، تعریض‌گونه است:

«من آنم که در شیوهٔ طعن و ضرب به رستم در آموزم آداب حرب»
(همان: ۲۸۲)

«گرش بر فریدون بُدی تاختن امانش ندادی به تیغ آختن»
(همان: ۲۸٦)

حال آن‌که شاعر به‌راحتی می‌توانست نام‌های شخصیت‌های منفی و زورگویان قدرتمند و منفور شاهنامه را جایگزین اسامی دوست‌داشتنی و ارزشی (به‌ویژه از نگاه فردوسی) کند. این شیوه قاعده‌ای است که تقریباً در سراسر بوستان به چشم می‌خورد و هر یک از شخصیت‌های بنام شاهنامه در بیتی یا ابیاتی از بوستان، با نگاهی دیگرگونه تجلّی یافته‌اند. چنان که در باب هفتم بوستان، رستم و سام این‌گونه مورد مقایسه و قضاوت قرار گرفته‌اند:

«عنان باز پیچان نفس از حرام به مردی ز رستم گذشتند و سام
تو خود را چو کودک ادب کن به چوب به گرز گران مغز دشمن مکوب»
(همان: ۳۱۰)

گفتنی است که نگارنده به هیچ وجه درصدد نیست که از قیاس‌های سعدی چشم‌پوشی کند، بدیهی است که مبارزه با نفس، گاه از مبارزه با زورمداران و جنگ‌آوران مهم‌تر است؛ امّا چنان‌که ملاحظه می‌شود، شیوهٔ بیان، آن هم از سوی سعدی تأثیری تعریض‌گونه به نظر می‌رسد:

تو خود را چو کودک ادب کن به چوب به گرز گران مغز دشمن مکوب»
(همان: ۳۱۰)

یا در ابیات پیشین (آن‌چنان که از نظر گذشت) حکایت اول از باب پنجم، آهنین‌پنجه‌ای

که به رستم جنگاوری می‌آموزد، به دست نمدپوشی ساده اسیر می‌شود که این نمونه نیز هم‌چون بیت بالا می‌تواند نشانی از تعریض داشته باشد.

نتیجه

در انتها، نتایج به دست آمده از پژوهش مورد مطالعه، به شرح ذیل ارایه می‌شود:

– بی‌تردید، سعدی شیرازی به‌خوبی با شاهنامه و محتوای آن آگاه بوده و سبک و سیاق و مضمون این اثر را می‌شناخته است.

– با مطالعهٔ دقیق بوستان، می‌توان این‌گونه بیان کرد که نگاه سعدی به این اثر ارزشمند، تا حدّ زیادی تحت تأثیر شاهنامه فردوسی بوده؛ چنان‌که این تأثیر را می‌توان از همان آغاز بوستان (مطلع منظومهٔ اخلاقی سعدی) ملاحظه نمود.

– اوج تأثیرپذیری بوستان سعدی از شاهنامهٔ فردوسی، به باب پنجم مربوط می‌شود، هر چند این امر در سراسر بوستان با شدّت و ضعف قابل ملاحظه است.

– نگاه نقّادانهٔ سعدی به برخی از حقایق موجود در شاهنامهٔ فردوسی، سبب ایجاد ابیاتی در بوستان شده که (به‌ویژه در باب پنجم) این اثر را در تقابل با شاهنامه قرار داده است. به گفتهٔ بهتر، این مقوله، سعدی را در تقابل با فردوسی قرار داده است. از سویی، باب پنجم را می‌توان بهانه‌ای زیرکانه جهت رقابت سراینده با فردوسی دانست.

– سرانجام آن‌که یکی از عوامل مؤثر در اختلاف دیدگاه‌های سعدی با فردوسی، تفاوت جهان‌بینی و اندیشهٔ فکری این دو شاعر است. از این جهت که سعدی متمایل به دیدگاه‌های اشعری بوده؛ حال آن‌که فردوسی شاعری شیعی‌مذهب است.

منابع

الف) کتاب‌ها

- قرآن کریم

۱. ارجانی، فرامرز بن خداداد. (۱۳۸۹)، **سمک عیار**، تهران: بهزاد.

۲. اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۷۵)، **قصه طوطی جان**، مشهد: صالح.

۳. بی نا. (۱۳۸۹)، **تاریخ سیستان**، مصحح: استاد ملک‌الشّعرای بهار، تهران: اساطیر.

٤. سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدّین. (۱۳۷۰)، **بوستان**، چ ۸، مصحح: دکتر محمد خزایلی، تهران: جاویدان.

۵. ــــــــــــــــــــ . (۱۳۷۰)، **گلستان**، چ ۵، مصحح: دکتر محمد خزایلی، تهران: جاویدان.

٦. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۰)، **تاریخ ادبیات در ایران**، چ ۷، تهران: فردوس.

۷. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۲)، **شاهنامه**، مصحح: دکتر حمیدیان، چ ۵، تهران: قطره.

ب) مقالات

۸. حجت، محمّد. (۱۳۸۲)، "**نمودهای سبکی در بوستان سعدی**". در پژوهشگران فرهنگ، شماره ۴، صص ۴۵-۳۲.

۹. رجایی بخارایی، احمدعلی. (۱۳۳۷)، "**سیر سعدی در آثار گذشتگان**". در نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۴۷، صص ۴۳۸-۴۳۴.

۱۰. رستگار، منصور، (۱۳۶۳)، "**فردوسی و سعدی**". در مجلهٔ کیهان فرهنگی، شماره ۱۰، صص ۴۱-۳۸.

۱۱. رضوی، سید مسعود، (۱۳۸۷)، "**مذهب و حکمت فردوسی نسبت به معتزله**". در مجله اطلاعات حکمت و معرفت، شماره ۲۸، صص ۶۰-۵۵.

۱۲. وحید دستگردی، محمد، (۱۳۳۶)، "**مقایسه بین سه تن از بزرگ‌ترین سخن‌سرایان ادب فارسی**". در مجلهٔ ارمغان، شماره ۲، صص ۶۱-۴۹.

۱۳. یاسایی، محمدحسین، (۱۳۷۳)، "**تأثیر قرآن در آثار سعدی**". در مجموعه مقالات ذکر جمیل سعدی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۲۸) تابستان ۱۳۹۶، صص ۹۶ – ۷۳

سبک منزوی از دیدگاه بلاغت تصویر

زیور دهقانی،[۱] شمس‌الحاجیه اردلانی،[۲] سید احمد حسینی کازرونی[۳]

چکیده

تصویر پایهٔ تخیل شاعرانه است و منزوی شاعر مبتکر غزل معاصر در خلق تصاویر مخیل توانمند است؛ تأمل در آثار او موجب کشف نوآوری‌های وی می‌گردد. اوج تصویرسازی منزوی در غزل شکل گرفته که نیاز به واکاوی و تأمل دارد. عناصر خیال در شعر منزوی، بیانگر شخصیت و انعکاس روح او است. این مقاله به روش کیفی در پی کشف و ادراک مضامین فکری، تصاویر هنری و دست‌یابی به اندیشه و نگرش منزوی به جهان بیرون است. نتایج نشان می‌دهد، منزوی از تصاویر هنری در جهت بالندگی و غنای شعر سود جسته و با زبانی ویژه، به فردیت مستقل سبکی دست یافته است. غزلیاتِ حاوی تصاویر منزوی، دیدگاه او را نسبت به جهان بیرون از منظر ادبیات و سبک ادبی مشخص می‌سازد. تشبیهات نزد منزوی بسامد بالایی دارد. تصویرسازی منزوی با توجه به طبیعت اطرافش شکل می‌گیرد؛ کارکرد تصاویر منزوی بیان احساسات شخصی است که از درون به بیرون حرکت می‌کنند. سبک شعر منزوی با توجه به ویژگی شعرش او را به شاعران رمانتیک غرب نزدیک می‌سازد.

کلیدواژه: حسین منزوی، تصویر، عناصر خیال، رمانتیسم.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران.
۲. استادیار زبان و ادبیات، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران. (نویسنده مسئول)
۳. استاد زبان و ادبیات، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران.
تاریخ وصول: ۹۵/۱۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۴/۲۱

مقدمه

تصویر از عناصر اصلی شعر است و نسبتی مستقیم با تخیّل دارد. منشأ آفرینش تصویر در شعر، صورِ خیال و فضاسازی‌های شاعرانه است. تصاویر شاعرانه گاه عینی، دیداری و ملموس‌اند و گاه ذهنی و انتزاعی که ترکیبی از «بازسازی ذهنی یا خاطرهٔ تجربهٔ ادراکی یا احساسی گذشته است که ضرورتاً دیداری نیست» *(وولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۰۸)* تصویر تعاریف متعددی در سبک و نظرگاه‌های مختلف دارد. فرمالیست‌ها تصویر را «جوهرهٔ اساسی شعر و عامل اصلی تأثیر سخن می‌دانند» *(فتوحی، ۱۳۸۹: ٤٥)* رمانتیک‌ها بر این باورند که «هنر نتیجهٔ خیال و تخیل است» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ٤۳)*، سوررئالیست‌ها «عنصر بنیادین شعر را تخیل می‌دانند؛ زیرا بدون تخیل چیزی به نام شعر وجود ندارد» *(فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۱٦)* و نمادگراها بر این عقیده‌اند که «تنها خیال هنرمند قادر است انتزاع‌های بزرگ و مفاهیم والا و آن جهانی را در امور ناچیز روزمره بیابد» *(همان: ۱۱٦)*.

به هر روی، تصویر ارتباط مستقیم با معرفت بشر دارد. به واسطهٔ تصویر، معنا و مفهوم مورد نظر گوینده به مخاطب انتقال می‌یابد؛ تصویرپردازی در شعر، ابزاری راهگشا در نقاشیِ کلام است و شاعران با کاربرد آن، افکار و عواطف خویش را به صورتی محسوس بیان می‌دارند. ساده‌ترین شکل تصویر که به یاری کلمات ساخته شده است؛ توصیف، صفت یا استعاره و... است *(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰ : ۹)*.

به بیانی دیگر، تصویر، جوهر اصلی شعر است و اعتبار و ارزش شعر بر آن استوار می‌گردد. در گذشته جوهر اصلی شعر، وزن، قافیه، کلمه و کلام بود و تصویر و خیال را عنصر اصلی شعر نمی‌دانستند؛ اما در شعر معاصر، تصویر و خیال پایهٔ اصلی شعر به شمار آمده، وزن و ردیف کارکردی تزیینی می‌یابد. شاعر برای ذهنی‌کردن جهان بیرون و ملموس نمودن ذهنیات خود به یاری منیّت و فردیّتش، از عناصر تصویرساز بهره می‌گیرد؛ بنابراین می‌توان با بررسی عناصر تصویرساز در شعر شاعران، به ویژگی‌های درونی، فردی و ذهنی آنان نفوذ کرد. وزن، موسیقی و قالب از عناصر شکلی هستند.

دو کارکرد در رویکرد فرمالیستی به تصویر قابل ملاحظه است؛ «تصویر چون ابزاری رایج برای اندیشیدن، ابزاری برای دسته‌بندی ابژه‌ها و تصویر شاعرانه هم‌چون ابزاری برای تقویت تأثیر» *(اشکلوفسکی، ۱۳۸۵: ۸٤)*. صورخیال در شعر شاعران حاصل تجربه و

دیدگاه آنان نسبت به جهان اطرافشان است. به دیگر سخن، تصاویر انعکاس حالات درونی و ویژگی شخصیت شاعر است و حاصل صادقانه‌ترین تجارب شعری او. از آنجا که «هر کس در زندگی خاص خود، تجربه‌های ویژه خویش را دارد، طبعاً صور خیال او نیز دارای مشخصاتی است که ویژهٔ خود اوست. نوع تصاویر هر شاعر صاحب سبک، کم و بیش اختصاص به تجربه او دارد» *(شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۲۱)*.

تصویرسازی از جمله شگردهای برجسته‌سازی زبان است، «برجسته‌سازی، تمام پدیده‌های زبان را در بر می‌گیرد؛ پدیده‌هایی که به نحوی موجب می‌شوند، خواننده از محتوای گزاره‌ای پیام – این‌که چه چیزی گفته شده– روی بگرداند و توجهش را به خود پیام – این‌که چگونه گفته شده – معطوف گرداند» *(مکاریک، ۱۳۸٤: ٦۱)*. از این‌رو کیفیت تصویر در اشعار شاعران معاصر با آن‌چه در شعر کلاسیک بود، متفاوت است. تصاویر شعر کلاسیک بر پایهٔ توصیف معشوق زمینی یا آسمانی با الگوهای از پیش تعیین شده، پیش می‌رفت؛ اما شاعران معاصر، با افق دیدی گسترده‌تر، مفاهیم ذهنی و عینی خود را گسترش داده‌اند. به باور شاعران معاصر، هنرمندان کلاسیک آن‌قدر «جاده‌های تخیّلات عادی را کوبیده‌اند، که تخیلات غریب و نامأنوس یکی از مبانی هنر جدید شده است» *(طبری، ۱۳٦۳: ۲۵۳)*. از میان بردن تکرار و یک‌نواختی، مایه‌ای شد تا هنرمندان، دامنهٔ تخیّلات خود را به هر سو گسترش دهند؛ این دوری جستن از تکرار و سعی در ابتکار، تصاویر شاعران معاصر را تازگی بخشید و بر خلاف شاعران گذشته که پیرو الگوهای از پیش تعیین شده و کلیشه‌ای بودند، تصاویر تازه‌ای ارائه نمودند که در شعر شاعران کلاسیک دیده نمی‌شود.

با توجه به توضیحات فوق، در حوزهٔ تصویر، نگاه گروهی از شاعران «به پوستهٔ اشیا و برونهٔ جهان است که تصاویری سطحی خلق می‌کند و گروهی دیگر به شعور درونی و جوهر اشیا توجه دارند که تصاویری عمیق حاصل می‌شود» *(فتوحی ۱۳۸۹: ٦۲-٦۳)*. رویکرد این تحقیق در راستای درک این نکته است که شعر زمان ما پر از تصاویری است که رمزگشایی آن‌ها کمتر به مدد علوم بلاغی قدیم قابل حل است. لذا پرداختن به نمادها و تصاویر جدید می‌تواند به فهم اندیشهٔ شاعر کمک نماید و بیان‌گر کارکرد تصاویر باشد.

ضرورت تحقیق

در غزل‌های حسین منزوی که از جمله تأثیرگذارترین غزل‌های چند دهه اخیر است، تصاویری نو، عینی، امروزی و مدرن به‌کار رفته است؛ که می‌توان از آن تحت عنوان شاخصهٔ اصلی سبک وی در غزل معاصر نام برد. همین ویژگی برجسته در غزل او، دست‌مایهٔ نگارنده برای انجام این تحقیق قرار گرفت تا با تأکید و تکیه بر شواهد شعری، سبک غزل وی از منظر بلاغت تصویر مورد بررسی قرار گیرد.

پیشینهٔ تحقیق

تلاش‌هایی در بازخوانی و شناخت شعر منزوی صورت گرفته که به طور عمده تحقیقات منتقدین، ناظر به مباحث زبانی و اندیشهٔ وی بوده است؛ از آن جمله: «سبک‌شناسی ترانه‌های حسین منزوی» از مهدی فیروزیان، «انواع تلمیح در غزل‌های منزوی و سیمین بهبهانی» از فاطمه مدرسی؛ «جلوه‌های عشق در شعر حسین منزوی» از کریم شاکر؛ در این تحقیقات تصاویر شعر منزوی مد نظر نبوده است. مقالهٔ «تصویر و شیوه‌های توصیف در غزل نو (با تکیه بر اشعار سیمین بهبهانی، حسین منزوی و محمدعلی بهمنی)» از فاطمه مدرسی و «بررسی و مقایسهٔ صور خیال در شعر حسین منزوی و قیصر امین‌پور» از سید جمال‌الدین مرتضوی، از انواع تصویر در اشعار چند غزل‌سرای معاصر گفتگو می‌کند. در این دو مقاله از منزوی به‌عنوان غزل‌سرای معاصر یاد می‌شود؛ اما مقاله‌ای در بررسی ویژهٔ بلاغت تصویر در غزل منزوی، ملاحظه نشد.

غزل منزوی از چنان ظرفیت تصویری برخوردار است که نیاز به کاوش برجستگی‌ها و جنبه‌های تازهٔ آن احساس می‌شود. از آنجا که تاکنون تصویر در شعر منزوی مورد مداقه قرار نگرفته است، این پژوهش نظر به ویژگی عناصر خیال غزل منزوی، تصاویر غزل وی بررسی و از منظر سبک ادبی، دیدگاه وی را نسبت به جهان بیرون مشخص خواهد کرد.

بحث و بررسی

الف) صور خیال در غزلیات منزوی

الف-۱) تشبیه

اصطلاح تشبیه در علم بیان مانند کردن چیزی است به چیزی مشروط بر این‌که، آن مانندگی مبتنی بر کذب یا حداقل دروغ‌نما باشد و با اغراق همراه باشد *(شمیسا، ۱۳۷٤: ٦٧-٦٦)*. نوروزی تشبیه را شگفتی‌آفرین دانسته، بر این باور است شگفتی زمانی برقرار می‌شود که گوینده میان چیزی معمولی و امری خیالی پیوند و رابطه برقرار سازد؛ یا این‌که آن امر عادی و معمولی را به جای آن امر خیالی و متعالی بنشاند *(نوروزی، ۱۳۷٦، ۳۰۵)*؛ از این‌رو هستهٔ اولیه و مرکزی خیال شاعرانه تشبیه است. «صورت‌های گوناگون خیال و نیز انواع تشبیه، مایه‌گرفته از همان شباهتی است که نیروی تخیل شاعر میان اشیاء کشف می‌کند» *(پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۸۱)*.

اگر تصاویر با زیرساخت تشبیه را در نظر نگیریم و تنها به تشبیه بپردازیم، تشبیه را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: تشبیهات فشرده و تشبیهات غیرفشرده یا گسترده *(همان: ۲۱۵)*.

«منظور از تشبیهات فشرده، تشبیهاتی است که یک ترکیب اضافی به حساب می‌آیند؛ یعنی مضاف در آن مشبه‌به و مضاف‌الیه مشبه است و منظور از تشبیهات غیرفشرده آن‌هایی است که به‌صورت ترکیب اضافی بیان نشده است» *(همان: ۲۱۵)* و در میان اشعار منزوی بیشترین تشبیهات از انواع گسترده است.

تشبیه از نظر پیدا بودن یا نبودن وجه‌شبه یا ادات تشبیه انواع مختلفی دارد: مفصل، مجمل، مؤکد و بلیغ اسنادی که در ذیل نمونه‌هایی برای هر نوع ذکر می‌شود.

الف-۱-۱) تشبیه از نظر وجود و نبود ادات تشبیه

الف-۱-۱-۱) تشبیه مفصل: تشبیهی است که در آن «هر چهار رکن تشبیه ذکر می‌شود» *(نوروزی، ۱۳۷٦: ۳۲۰)*. منزوی، چهار رکن تشبیهی در بیت زیر ذکر نموده است.

«چه چیز داری با خویشتن کـه دیـدارت چون قله‌های مه‌آلود محو و رویایی اسـت»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۲٤)

الف-۱-۱-۲) تشبیه مؤکد: که به نام‌های تشبیه بالکنایه یا تشبیه محذوف‌الادات

تشبیهی نیز نامیده می‌شود، تشبیهی است که «ادات تشبیه در آن ذکر نشده باشد. در این تشبیه سه رکن دیگر تشبیه پابرجاست» *(نوروزی، ۱۳۷٦ : ۳۲٦)*.

«تـو آن دیـاری، آن سـرزمین موعـودی فضای تو همه از جاودانگی لبریز اسـت»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۲٦)

در اشعار منزوی، بسامد این نوع تشبیه، بیش از تشبیه مفصل است.

الف-۱-۲) تشبیه از نظر وجه شبه

تشبیهی است که در آن وجه شبه ذکر شده باشد.

«تو باری اینک از اوج بـی نیـازی خـود که چون غریبی من مبهم و معمایی است»
(همان: ۲۵)

تشبیه مجمل: تشبیهی است که «وجه شبه در آن ذکر نشده باشد» *(شمیسا، ۱۳۸۵: ٦۸)*

چون آفتاب خزانی بـی‌تـو دل مـن گرفتـه اسـت
جانا کجایی که بی‌تو خورشید روشن گرفته اسـت
(منزوی، ۱۳۹۱: ۱۲۷)

در اشعار منزوی بسامد تشبیه مجمل از نوع مفصل آن بیشتر است.

اضافه تشبیهی (بلیغ): عبارت است از «تشبیهی که مشبه و مشبه‌به هم اضافه شده باشند و در این صورت ادات و وجه شبه محذوف است. به اصطلاح علم بیان، تشبیه هم مجمل است و هم مؤکّد» *(شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۱۷)*

«بهار از رشک گلهای شکرخند تو خواهد مـرد
که تنها بر لب نوش تو می‌زیبـد گـل افشـانی»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۲۱)

در تشبیه اضافی با فاصله، صفت یا مضاف‌الیهی میان مشبه و مشبه‌به قرار می‌گیرد و بین دو رکن اصلی تشبیه فاصله ایجاد می‌کند.

«کـویر تشـنه عشـقم، تـداوم عطشـم دگر بس‌است، ز باران مگوی، باران باش»
(همان: ۳۳۱)

بسامد تشبیه بلیغ در اشعار منزوی بسیار بالاست.

الف-۱-۳) تشبیه به اعتبار مفرد یا مرکب بودن مشبه و مشبه‌به

الف-۱-۳-۱) تشبیه مفرد به مفرد: مفرد بودن یعنی «تصور و تصویر یک هیأت یا یک چیز» *(شمیسا، ۱۳۸۵: ۸۵)*.

«شراب چشم‌های تو مرا خواهد گرفت از من
اگر پیمانه‌ای از آن به چشمانم بنوشانی»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۲۱)

الف-۱-۳-۲) تشبیه مرکب به مرکب: «دو سوی تشبیه همیشه یک چیز یا یک معنی نیست بلکه گاهی یک یا دو طرف آن از اشیا و امور متعدد که دوشادوش و پیوسته به هم می‌آیند تشکیل و ترکیب می‌یابد» *(تجلیل، ۱۳۶۵: ٤٨)*. منظور از تشبیه مرکب «لزوماً جمله یا عبارت یا مجموعهٔ چند واژه نیست، بلکه مرکب یک هیأت ترکیبی است و به قول قدما مرکب هیأت منتزع از چند چیز است» *(شمیسا، ۱۳۷٤: ۸۵)*.

«با شور تو خون می‌زند از سینه برونم چون ساقه که بشکافدش از پوست جوانه»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۸۵)

مشبه مفرد و مشبه‌به مرکب

«وصل تو در فصل یخبندان بهاران دیدن است
معجزی از اصل باغ و نسل باران دیدن است»
(همان: ۱٤۷)

الف-۱-۴) شبیه به اعتبار حسی و عقلی بودن طرفین

الف-۱-۴-۱) حسی به حسی: «اموری که به یکی از حواس پنج‌گانه، قابل درک باشد» *(شمیسا، ۱۳۷٤: ۷٤)*.

در شعر منزوی «تشبیه» از نظر طرفین تشبیه به چهار دسته تقسیم می‌شود:

۱. حسی به حسی: یعنی مشبه محسوس و مشبهٌبه محسوس.

۲. حسی به عقلی: یعنی مشبه محسوس و مشبهٌبه معقول.

۳. عقلی به حسی: یعنی مشبه معقول و مشبهٌبه محسوس.

۴. عقلی به عقلی: یعنی مشبه و مشبهٌبه هر دو معقولی تقسیم می‌شود، که می‌توان به

نمونه‌های زیر اشاره کرد:

الف-۱-۴-۲) حسی به حسی

«ابرو کمان، تیر مژه! مر زمان کجاست ای زن که پاک‌باخته چون آرش آمدی»
(منزوی، ۱۳۹۱: ٤٨٨)

عقلی به عقلی: منظور از عقلی «چیزی است که با یکی از حواس خمسه قابل درک نباشد» *(شمیسا، ۱۳۸۵: ۷٤)*.

«دل تنگ من چون دل غریب گرفت» *(منزوی، ۱۳۹۱: ۱۲۱)*.

الف-۱-۴-۳) حسی به عقلی

«در آسیای جور جز ابزار خونخواری نشد باشیم
چندان که گردیدیم و گرداندیم مثل اسب عصاری»
(همان: ۵۰۳)

الف-۱-۴-۴) عقلی به حسی

«سوزن عشقی که خار غم برآرد کو که من بارها این درد را این‌گونه درمان کرده‌ام»
(همان: ۳٦٤)

الف-۱-۵) سایر تشبیهات

الف-۱-۵-۱) تشبیه مفروق: «چند مشبه و چند مشبه‌به باشد و هر مشبه‌بهی را تالی مشبه خود قرار دهند» *(همایی، ۱۳۸٤: ۲۳۸)*.

«زباله‌های بلا می‌برند جوی به جوی مگو که آینهٔ جاری‌اند جویباران»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۲۷٦)

الف-۱-۵-۲) تشبیه خیالی: این تشبیه «مشبه‌به آن امری غیرموجود و غیرواقعی است که مرکب از حداقل دو جزء است اما تک‌تک اجزای آن حسی و موجودند» *(شمیسا، ۱۳۸۵ : ۸۲)* در میان سروده‌های منزوی این تشبیه دیده می‌شود.

«آواز آفتابی، هم‌چون تو کی سروده است از بازهای پیشین تا سازهای حالا»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۵۹۹)

الف-۱-۵-۳) تشبیه مضمر: تشبیه مضمر یعنی تشبیهی که پنهان باشد. «بدین معنی که ظاهراً با ساختار تشبیهی مواجه نیستیم ولی مقصود گوینده تشبیه است و به هر حال جمله قابل تأویل به جمله تشبیهی است» *(شمیسا، ۱۳۷٤: ۱۳۱)* شاعر در این بیت معشوق را به‌طور پنهان و پوشیده به خورشید تشبیه می‌کند:

«گل از پیراهنت چینم کـه زلـف شـب بیـارایم
چراغ از خنده ات گیرم که راه صـبح بگشـایم»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۳۹)

الف-۱-۵-۴) مضمر تفضیل: «آن است که گوینده چیزی را به چیزی تشبیه کند سپس مشبه را بر مشبه‌به برتری دهد و امتیازی برای آن بیاورد» *(نوروزی،۱۳۷٦: ۳۷٦)* گونه‌ای از این نوع تشبیه در شعر منزوی نمایان است «که شاعر از هم ردیف ساختن مشبه با مشبه‌به خودداری می‌کند و تصویر را غنی‌تر می‌کند» *(کاظمی، ۱۳۸۸: ۱۲۱)*.

«گلی است با نام تو به نام لب و دهن کـه چنـو
یکی بـه سـفره گـل‌هـای سـرخ ارژن نیسـت»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۱۹۳)

لازم به ذکر است که عنصر تشبیه در اشعار منزوی، نسبت به سایر عناصر تصویری، بیشترین بسامد را دارد و از میان انواع تشبیه، تشبیه بلیغ، مؤکد، مجمل و حسی به حسی بیشترین کاربرد را دارند.

الف-۲) استعاره

یکی از پریشان‌ترین تعریف‌ها، در کتب بلاغی پیشینیان، تعریف استعاره است. آثار متقدمان نشان می‌دهد که ایشان همواره دربارهٔ مفهوم و حوزهٔ معنوی این واژه، متزلزل بوده‌اند. دیرینه‌ترین موردی که در آن اشاره‌ای به استعاره به مفهوم رایج آن شده، تعبیری است که جاحظ در "البیان و التبیین" آورده و می‌نویسد، استعاره نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلی خود، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد *(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۰-۱۰۹)*. استعاره را تشبیهی گفته‌اند که یکی از دو سوی آن ذکر نشود و استعمال واژه در

معنای مجازی، به‌واسطهٔ همانندی و پیوند مشابهتی با معنی حقیقی باشد *(تجلیل، ۱۳٦٥: ٦۳)* در تشبیه ادعا می‌کنیم که فلان چیز با فلان چیز شباهت دارد، ولی در استعاره ادعا می‌کنیم که فلان چیز عین فلان چیز است *(نوروزی، ۱۳۷٦: ٤۳۷)*. در زیر انواع استعاره در غزل منزوی بررسی می‌شود.

الف-۲-۱) مصرحه: در این نوع استعاره «فقط مشبه‌به در لفظ آمده است و منظور گوینده مشبه باشد» *(همایی،۱۳۸٤: ۲٥۰)*.

«من با تو از هیچ از هیچ توفان هراسی ندارم
ای ناخدای وجود من! ای از خدایان خداترا!»
(منزوی،۱۳۹۱: ۲۳)

الف-۲-۲) مکنیه: در این نوع استعاره، تشبیه در دل گوینده پنهان است و مشبه را بیان می‌کنند و مشبه‌به محذوف است، اما از لوازم مشبه‌به قرینه‌ای را در سخن می‌آورند که دلیل بر مشبه‌به باشد *(همایی، ۱۳۸٤، ۲٥۱)* و گاهی اوقات نیز این نوع استعاره به صورت اضافی به کار می‌رود که به آن اضافه استعاری می‌گویند *(شمیسا، ۱۳۸٥: ۱۷٥-۱۷٤)*.

«در من طلوع آبی آن چشم روشن یادآور صبح خیال انگیز دریاست»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۲۲)

در این نوع استعاره گاهی اوقات در باطن، آن را به جانداری تشبیه می‌کنند و برای منتقل کردن این تخیّل به خواننده، یکی از صفات یا ملائمات آن جاندار را در کلام ذکر می‌کنند. مثلاً زمانی که شاعر از (دست روزگار) نام می‌برد، مشبهِ روزگار همراه با یکی از ملائمات انسان (دست) آمده است. بنابراین به آن قسمتی که شاعر در ضمیر خود روزگار را به انسان تشبیه کرده است، استعاره مکنیه می‌گویند و به آن قسمت که برای روزگار (دست) تصور کرده است، استعاره تخییلیه می‌گویند و روی هم رفته به چنین استعاره‌ای، استعاره مکنیهٔ تخییلیه می‌گویند؛ زیرا در چنین استعاره‌ای، کنایه و تخیّل از هم جدا نیستند. این نوع استعاره باعث به وجود آمدن آرایهٔ تشخیص و جاندارانگاری در تصاویر شعری می‌شود.

الف-۲-۳) مرشحه: در این نوع استعاره «مشبه‌به را همراه با یکی از ملائمات خود آن

مشبه‌به» ذکر می‌شود *(شمیسا: ۱۳۸۵، ۱٦۷)*.

«می‌نوشتم و سلامم هم‌چون همیشه بـا توسـت
ور شوکرانم این بار جای شکر به جـام اسـت»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۲۰۲)

الف-۲-۴) تبعیه: «استعاره در فعل و صفت» است *(شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۹۱)*.

«گل به سوگت جامه جان تا به دامان می‌دریـد
باد در مرگ تـو مـی‌زاریـد و مـی‌زد شـیونت»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۱۰٤)

تشبیه و بعد از آن استعاره، دو عنصر غالب تصویری در اشعار منزوی محسوب می‌شوند.

الف-۳) مجاز

مجاز، به کارگیری لفظ در معنای غیر اصلی و حقیقی خود است، به شرط وجود مناسبتی که آن مناسبت را علاقه می‌نامند. مجاز علاوه بر علاقه، به قرینه هم احتیاج دارد تا مشخص گردد که منظور گوینده معنای مجازی است نه حقیقی *(همایی، ۱۳۸٤: ۲٤۸-۲٤۷)* به بیان دیگر مجاز «آن ویژگی از زبان است که بدن را جابجا می‌کند و امکان می‌دهد تا صحنه‌ای غیر از صحنه‌ای که گمان می‌کنیم خوانده‌ایم، یک نظر ببینیم» *(فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۱۰)* که در اینجا منظور همان وجه غیرحقیقی واژه‌ها در کارکرد مجازی است. در زیر انواع مجاز در غزلیات منزوی بررسی می‌شود.

الف-۳-۱) ذکر ماکان و ارادهٔ مایکون

«بـه هـیچ سلسـله خاکیـان نمـی‌مـانی تـو از کـدامین دنیـای تـازه مـی‌آیـی؟»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۳٤)

الف-۳-۲) ذکر محل و اراده حال

«خالی است بی تو زندگی‌ام کز همه جهان عشـق تـو را گزیـده و عزلـت گرفتـه‌ام»
(همان: ۱٦۳)

الف-۳-۳) ذکر حال و اراده محل

«چنان به خیره سری بست بغض راه نفس که گریه های من از سینه تا گلو نرسید»
(همان: ۲۱۸)

الف-۳-۴) ذکر جزء و اراده کل

«تا خانه تمام پر شود از تو چون در، به رخ تو باز گشایم»
(همان: ۲۰۶)

الف-۳-۵) ذکر کل و اراده جزء

«بر سجده اوفتادم آن گاه و سر نهادم بر چار مهر خونین بهر عبادت تو»
(همان: ۱۰۲)

الف-۳-۶) ذکر خاص و اراده عام

«هزار رستم و سهراب مرده‌اند و هنوز دریغ می‌کند از نوش دارویی، کاووس»
(همان: ۱۷۸)

الف-۳-۷) ملازمت

«جز تو هوس نمی‌کند گریه کس نمی‌کند دم ز تو می‌زند همین خوی بهانه گیر من»
(همان: ۲۲۵)

الف-۳-۸) سببیت

«بین من و تو چیزی دیوار نخواهد شد ور فاصله نیز افتد بسیار نخواهد شد»
(همان: ٤۲۸)

الف-۳-۹) آلیت

«یاد روزگارانی کآسمان و آفاقش همت پر ما را عرصه حقیری بود»
(همان: ٦۹)

الف-۳-۱۰) جنسیت

«دریاب مرا ای دوست ای دست رهاننده تا تخته برم بیرون از ورطه طوفان‌ها»
(همان: ۱۰٦)

الف-۳-۱۱) مجاورت

«منتظر مانید با آیینه‌ها در سینه‌ها چون‌که صبح راستین رخشید تکثیرش کنید»
(همان: ۱٤٦)

در غزلیات حسین منزوی میزان به کارگیری مجاز از تشبیه و استعاره کمتر است. مجاز نسبت به سایر تصاویر از ویژگی تصویری کمتری برخوردار است؛ به معنای دیگر می‌توان گفت که مجاز در شعر منزوی در راستای تصویری کردن شعر او، کاربرد محدود و حتی نادری داشته است.

الف-۴) کنایه

کنایه «در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح سخنی است که دارای دو معنی قریب و بعید باشد و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند، پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و به کار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد» *(همایی،۱۳۸٤: ۲۵٦-۲۵۵)*.

«دریای شورانگیز چشمانت چه زیباست آنجا که باید دل به دریا زد همین جاست»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۲۲)

«به خیره گوش مخوابان از این سوی دیوار صلای سمّ سمندان شهسواران را»
(همان: ۲۹)

کنایات در غزلیات حسین منزوی اکثراً کهنه و سنتی هستند. تعدادی از کنایات نیز در غزلیات او دیده می‌شود که امروزین هستند و در زبان محاوره رایج‌اند. این گونه کنایات به علت کاربرد زیاد و تکراری‌بودنشان، به اشعار او زیبایی چندانی نمی‌دهند.

در اشعار منزوی، انواع مختلف تصاویر وجود دارد، همان‌طور که در اشعار دیگر شاعران چه در گذشته و چه در زمان معاصر، این تصاویر شعری دیده می‌شود. اما بررسی این تصاویر به صورت جدا و مجزا از بافت شعر، چیزی را اثبات نمی‌کند و سبک شعری شاعر را به طور دقیق مشخص نمی‌نماید. شعر هم‌چون یک پیکره است که تصویرها جزئی از آن پیکره محسوب می‌شوند؛ بررسی تصویرها جدا از دیگر ویژگی‌های شعر، کاری بی‌حاصل است؛ در ادامه با بیان ویژگی‌ها و مفاهیم درون‌بافتی تصاویر در غزلیات حسین منزوی، سبک شعری او مشخص می‌گردد.

ب) ویژگی تصاویر در غزل منزوی

ب-۱) توصیف به شیوهٔ یگانگی و حلول در تصویر

توصیف، راهی برای ایجاد دلالت در زبان است. رویکرد توصیف‌محور، بر افق استعاری زبان تأکید دارد؛ با این رویکرد، زمانی که شاعر میان خود و اشیاء اطراف خود وحدت و یگانگی احساس کند، اوصافی را که به خودش مربوط می‌شود به اشیا و محیط پیرامون خود نسبت می‌دهد. در واقع «روی‌آورد دلالتی، به شیء اشاره می‌کند، در حالی که روی‌آورد تصویری، شیء را نزدیک می‌آورد. روی‌آورد دلالتی به یک عین، آنی و به یکباره، به‌عنوان یک کل روی می‌آورد و حال آن‌که روی‌آورد تصویری، عین را از یک چشم‌انداز یا در لحظه‌ای خاص، با جنبه‌های ویژه و مورد تأکید، اهدا می‌کند *(ساکالوفسکی، ۱۳۸۸: ۱۶۰)*. استعاره عنصری است که توصیفات زبانی را در قاب تصویر قرار می‌دهد. «زبان استعاری قابلیت بسیار برای بیان این حالات دارد؛ زیرا استعاره در حقیقت یک نوع امتزاج و بده بِستان میان دو موضوع است. در استعارهٔ مکنیه فرایند تصویرسازی بر اساس داد و ستد میان انسان و اشیاء صورت می‌گیرد» *(فتوحی: ۱۳۸۹: ۷۳)*. یگانگی منزوی با تصویر در بیت زیر قابل بررسی است.

«مگر صدای بهاری شنیده از سویی؟ که کرده جرأت سر بر زدن جوانه من»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۳۰)

گونهٔ دیگر توصیف یا تصویرسازی که در اشعار منزوی دیده می‌شود، توصیف به شیوهٔ حلول در اشیاء است که نسبت به حالت یگانه‌شدهٔ شاعر با اشیاء، یک پله در درجهٔ بالاتری قرار می‌گیرد؛ بدین‌صورت که ذات شاعر با موضوع به وحدت تمام می‌رسند، "من" و شیء در هم ذوب می‌شوند و ذات شاعر به هیأت شیء درمی‌آید. این حالت پیچیده‌ترین نوع رابطهٔ شاعر با موضوع است. شیء در این نگرش، تنها معبر ورود به ساحت حقیقت و رسیدن به نوعی معرفت باطنی است. حلول فرایند تخیلی نیرومندی است که از مادیت اشیاء آغاز می‌شود و در نهایت به قله بلند عاطفی می‌انجامد که در آن شاعر از فرایند جانشینی رمز و استعاره بهره می‌گیرد و روح خود را در شیء مشاهده می‌کند *(فتوحی، ۱۳۸۹: ۷٤)*.

«من آن تک درختم، که دژخیم پاییز چنان کوفته بر تنم تازیانه
که خفته است در من فروغ جوانی که مرده است در من امید جوانه
من آن بی‌کران کویرم که در من نیفشاند جز دست اندوه، دانه
که من دشت خشکم، که در من نشسته است کران تا کران حسرتی بی‌کرانه»

(منزوی، ۱۳۹۱ : ۱۳٤)

در این شعر "من" مشبه و "تک درخت" مشبه‌به است. شاید در ظاهر از تشبیه حسی به حسی و بسیار ساده استفاده شده است، اما در حقیقت معنا، همین تشبیه ساده حلول وجود شاعر در "تک درخت، بی‌کران کویر، دشت خشک" را نمایان می‌سازد و احساسات شاعر را بروز می‌دهد.

ب-۲) طبیعت در تصویر

با بررسی تصاویر غزل منزوی می‌توان دریافت که شاعر در ایجاد تصویر، حداقل یک سوی تشبیه را از عناصر محسوس انتخاب می‌کند و احساسش را در تصاویر طبیعی می‌پیچد و این‌گونه زبان منزوی در اشعارش ساده و صمیمی می‌گردد. منزوی برای تصویرپردازی از عناصر طبیعی چون: گل‌ها، درختان، کوه، ابر، دریا، دشت، آتش، باد، خاک، آب و... سود جسته است.

«وقتی تو گریه می‌کنی ای دوست در دلم انگار ابرهای جهان گریه می‌کنند»

(منزوی، ۱۳۹۱: ۲۹۱)

رابطهٔ میان منزوی و طبیعت، صمیمی، نزدیک و توام با احساسات شخصی اوست. وی حالات و روحیات خود را در طبیعت کشف می‌کند. توجه به طبیعت و چگونگی توصیف آن به‌وسیلهٔ تصویرسازی، در غزل منزوی رابطهٔ تنگاتنگی با یکدیگر دارند، به گونه‌ای که شیوهٔ غزل‌سرایی منزوی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و سبک او را به شیوهٔ سبک رمانتیسم‌ها نزدیک می‌سازد. رمانتیک‌ها توجه بسیاری به طبیعت بکر و دست‌نخورده دارند، «عاشق طبیعتند و طبیعت را مادر خویش می‌دانند. همدلی و یگانگی انسان با طبیعت از اصول بنیادین هنر رمانتیک است و اظهار می‌دارند: شعر تعبیری از همدلی و

مهربانی حواس با طبیعت است و زبان دلبردگی و جذابیت. خاستگاه شعر، تأثیر متقابل میان حواس و آثار طبیعی بوده و هدف آن شکیبایی و آرامش یافتن با طبیعت است» *(الیافی، ۱۹۸۳: ۱۰۸)* منزوی نیز در انتخاب طرفین تشبیه در تصویرسازی این نکته را رعایت کرده و توجه او به طبیعت محسوس به گونه‌ای است که در بیشتر موارد با عناصر طبیعی احساس یگانگی کرده و گاهی از شدت یگانگی، در آن عناصر حلول می‌کند. وی با احساسات درونی خود پدیده‌ها و عناصر طبیعی را تصویرسازی می‌کند؛ گویی وجود خود را در اشیاء و محیط اطراف می‌بیند و آن را با احساسات خود همرنگ می‌داند.

ب-۳) حرکت در تصاویر جاندار

آرایهٔ تشخیص که بیشتر به‌وسیله استعارهٔ مکنیه شکل می‌گیرد، از عناصری است که علاوه بر جاندار کردن اشیاء و ایجاد یگانگی بین شاعر و اشیاء، در فضای غزل منزوی، ایجاد حرکت و نشاط می‌کند. شاعر با کمک گرفتن از تخیل خود و نفوذ در ذات اشیاء، موجودات و اشیاء طبیعی را زنده و دارای حرکت می‌داند. از این رو در ترسیم‌های ذهنی شاعر، طبیعت و عناصر بی‌جان و مفاهیم ذهنی، دارای اعمال و افعال انسانی هستند. «یکی از زیباترین گونهٔ صور خیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیا و عناصر بی‌جان می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل به آن‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱٤۹)* این تصرف شاعر در اشیاء بی‌جان، حرکت و حیات را در شعر مهیا می‌کند. هر چه این ویژگی در شعر بیشتر باشد، تخیل شاعر قوی‌تر بوده و یگانگی او با اشیاء و محیط پیرامون بیشتر است.

«گل به سوگت جامه جان تا به دامان می‌دریـد
باد در مرگ تـو مـی‌زاریـد و مـی‌زد شـیونت»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۱۰٤)

در این بیت شعر، تصویر مانند یک فیلم، پیش روی مخاطب حرکت می‌کند و خواننده گویی حرکت گل را برای دریدن جامهٔ خود تا دامن (پرپرشدن گل) و حرکت باد را در حال شیون و فریاد می‌بیند.

این حس نزدیکی و یگانگی شاعر با پدیده‌های طبیعی است که آن‌ها را دارای حیات و زندگی فرض می‌کند و با شخصیت‌بخشی به عناصر طبیعی «اعمال و کارکردهایی را به آن پدیده‌ها نسبت می‌دهد و به تخیل شاعرانه عمق بیشتری می‌بخشد» *(روزبه، ۱۳۷۹: ۸۲)* «تصویر رمانتیک نمی‌تواند ایستا و راکد باشد؛ زیرا شعر رمانتیک، شعر طبیعت زنده و پویاست. شاعری که با طبیعت زیسته و با آن هم‌جوش و هم‌سو شده، شعرش مثل طبیعت زنده و پویا است» *(فتوحی،۱۳۸۹: ۱۳۵)*.

ب-۴) عمق در تصویر

گاه تصاویری در شعر دیده می‌شود که در ظاهر به حس و عین مربوط می‌شود، اما در باطن مفاهیم و ادراکات عمیق درونی را که با حواس پنج‌گانه قابل درک نیستند، بیان می‌کند. شاعر برای بیان آن درونیات و محسوس کردن آن‌ها برای مخاطب، از واژگان و تصاویر حسی بهره می‌گیرد.

«چگونه من نکنم میل بوسه در تو، تویی که بشکنی ز خدا نیز شیشه پرهیز»
(منزوی، ۱۳۹۱ :۲۶)

«و یا ز روی چمن بسترد دوباره نسیم
غبار خستگی روز و روزگاران را»
(همان: ۲۸)

مخاطب برای بیان ادراکات درونی باید از سطح واژگان حسی بگذرد و به عمق معنا فرورود. تصاویر زیادی هستند که این ویژگی را دارند اما در غزل منزوی تشبیهات عقلی به حسی است که عمق مفاهیم درونی شاعر را به تصویر می‌کشد.

ب-۵) عاطفه در تصویر

شاعر با ابزار تصویر، حالات روحی و عاطفی خود را مجسم می‌کند و با توجه به عاطفی بودن، می‌کوشد با استفاده از تخیلات خود به بیان این روحیه بپردازد؛ بنابراین از دیدگاه شاعران «ارزش تخیل در بار عاطفی آن است و تخیلی که مجرد باشد هرچه زیبا

باشد تا از بار عاطفی برخوردار نشود، ابدیت نمی‌یابد» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۹۰)*. عاطفه در تصاویر دو نوع است: یا عاطفه و درونیات شخصی شاعر را بیان می‌کند و یا مشمول عاطفهٔ جمعی و حس مشترک جامعهٔ بشری یا جهان را می‌گردد. غزل منزوی در دستهٔ اول قرار می‌گیرد و دربردارندهٔ عواطف شخصی شاعر است؛ به عبارت دیگر می‌توان گفت که مضمون اکثر غزل‌های منزوی، عشق شخصی و مسائل و مشکلات پیرامون عشق است. ناگفته نماند که در اشعار منزوی به احساس جمعی و عاطفهٔ اجتماعی و مشترک نیز بر می‌خوریم، اما بسامد عواطف شخصی در اشعار او بیشتر است و به هر حال عاطفهٔ شخصی شاعر در بیان مسائل دخیل می‌شود.

«اگر آواز من هر چند ایرانم! غـم انگیـز اسـت
با این همه از عشق، از عشـق تـو لبریـز اسـت
دیگر چـه جـای بـاغ‌هـای چـون بهشـت تـو
ای در خـزان هـم سـبز بـودن سرنوشـت تـو
در ذهن من ریـگ روانـت نیـز سرسـبز اسـت
حتـی کـویرت نیـز در پـاییز سرسـبز اسـت
مـی‌دانمـت جـایی بـه مـرداب افتـادن نیسـت
مـی‌دانمـت ایثـار هسـت و ایسـتادن نیسـت»
(منزوی، ۱۳۹۱: ۲۷۶)

در ابیات بالا شاعر ضمن طرح عشق مشترک و اجتماعی وطن، عواطف شخصی خود را نیز به ابیات تزریق می‌کند. وجود عواطف شخصی در شعر، ویژگی اشعار شاعران رمانتیک است. «شاعر رمانتیک خود را مرکز آفاق و زمین می‌انگارد و هرگز از خود خویش جدا نمی‌شود و خودش را به عنوان گران‌بهاترین ودیعه نفسانی به همه جای جهان می‌کشاند» *(اشرف‌زاده، ۱۳۸۱: ۲۷)* آن‌ها در سایهٔ احساسات و عواطف شخصی خود، طبیعت اطراف خویش را تعبیر می‌کنند و «بیشتر پابند احساس و خیال‌پردازی‌اند» *(سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۷۹)*. شاعر رمانتیسم در توصیف فصل پاییز و برگ‌ریزان «علاوه بر توصیف این واقعیت، چون آن را نشانه‌ای از بی‌وفایی دنیا می‌بیند، سعی می‌کند دیدگاه و

فلسفهٔ خود را نیز در ضمن توصیف به خواننده القا کند» *(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۶۳)*.

این نکته را باید توجه داشت که «شاعران رمانتیک فارسی هرچند تجربه‌های عمومی مشترکی دارند و شباهت‌های فراوان در کار آن‌هاست، اما هر کدام نگرش خاص و فردیت جداگانه‌ای دارند و نگاهشان کاملاً متمایز از دیگری است» *(فتوحی، ۱۳۸۹: ۱٤۰)* منزوی احساسات و عواطف شخصی خود را با اضافه کردن صفات و قیود به تصاویر شعری، بیان می‌کند:

«خوش آن روزی که بینم باغ خشک آرزویم را

به جادوی بهار خنده‌هایت می‌شکوفایی»

(منزوی، ۱۳۸۹: ۲۱)

در این بیت باغ آرزو تشبیه عقلی به حسی ساده‌ای است که ممکن است هر شاعری این تصویر را به کار گیرد؛ اما حسین منزوی با اضافه کردن صفت «خشک» به باغ، احساسات درون خود را نسبت به آرزوهایش با مخاطب به اشتراک می‌گذارد و بدین‌وسیله آرزوهای برآورده‌نشده‌اش را با مخاطب در میان می‌گذارد و می‌سراید. به امید برآورده شدن آرزویش نشسته و این آرزوهای خشک و برآورده‌نشده، روزی سامان می‌یابند که یار با خنده‌هایش به شاعر عاشق سر بزند.

در بیشتر موارد دیده می‌شود منزوی با به‌کارگیری صفات و تصاویری چون: پریشانی، دلتنگی، خاموشی، تنهایی، خستگی، خشکیدگی، مرگ، سنگینی، غربت، انتظار، افسون و... فضای اشعار خود را درون‌گرا و شخصی می‌کند. این موارد باعث ایجاد حاکمیت فضای اندوه و تنهایی عاشقانه در غزل منزوی می‌گردد و سبک غزل‌سرایی او را به سبک شعری رمانتیک‌ها پیوند می‌زند.

اندوه در غزل منزوی، فردی است و مربوط به درون خود اوست. تصاویر مربوط به این اندوه، خیال‌انگیز و رویایی است و شاعر این غم را با مستی و وصال یار فرو می‌نشاند.

ب-۶) تصاویر اتفاقی و بدیع

در غزل منزوی، تصاویری وجود دارد که به طور اتفاقی و یا شاید نیندیشیده سروده

شده‌اند. این نوع تصاویر از ناخودآگاه شاعر برمی‌خیزند. «این نوع تصویر، عقلانی و برهانی نیست و صرفاً بر مدار تشابه میان امور دیداری و شنیداری یا همانندی در شکل و حجم و رنگ و بو شکل نمی‌گیرد، بلکه از حواس در می‌گذرد و نیز سرشار از عناصر عاطفی و تجارب روحی شاعر است. خاستگاه این تصویر، تجربه روحی نابی است که نظام زبان و شاعر را زیر سیطرهٔ خود قرار می‌دهد. منشأ تازگی و پویایی تصویر اتفاقی، عاطفه شاعر و روح زنده اوست» *(فتوحی، ۱۳۸۹: ۶۰)*.

«ای بوی دوست شب همه شب در بر منی یـــاد مـــدام حافظـــه بســـتر منـــی»
(منزوی، ۱۳۸۹: ۸۰)

«همیشه‌های مشامم شمیم زلـف تـو دارد تو با منی و نیازی به بوی پیرهنت نیست»
(همان: ۷۱)

این تصویرها در پی اثبات و ایجاد همانندی بین چیزی نیست، گویی یک‌باره حالتی بر زبان شاعر می‌جوشد و احساسات درونی خود را که در حال غلیان است، بازگو می‌کند. شاعر در پی توضیح خشک یک مسئله نیست و نمی‌خواهد که پیامی را به صورت خام به مخاطب ارائه دهد، بلکه می‌خواهد در تصاویر، تمام احساسات و درد و رنج‌ها و خوشحالی‌های خود را با مخاطب به اشتراک بگذارد. «رمانتیک‌ها به جای توصیف صادقانه و دقیق طبیعت بیرونی در پی آنند تا حالات و روحیات درونی خودشان را در طبیعت کشف کنند» *(جعفری، ۱۳۷۸: ۲۹۶)*.

ب-۷) ابهام در تصویر

ابهام هم می‌تواند باعث لذت مخاطب از شعر شود، هم فاصله‌گیری او از زبان متن. در واقع «وقتی تصاویر یک شعر چنان به هم تکیه کرده باشند که رنگ و زنگ، یکی در دیگری و این دیگری در آن دیگری تابیده و پیچیده باشد، همیشه چیزی از چشم و گوش پنهان می‌ماند و این همان ابهام در شعر است. چنین است که شعرهای بزرگ را بارها می‌توان خواند و خسته نشد» *(موحد، ۱۳۸۵: ۱۳۰)*.

«تو که بودی و تبارت چه و اصل تـو کجـایی؟
ای مـه آلـود کـه آن گونـه در ابهـام گذشـتی»
(منزوی، ۱۳۸۹ : ۳۸)

در فضای مه‌آلود، اشیاء و تصاویر واضح و روشن نیستند و مبهم به نظر می‌رسند. این فضا بسیار خیال‌انگیز است. شاعر تصاویر را در شب تار و به صورت گنگ و مبهم می‌بیند. به طور کلی می‌توان گفت که ویژگی دیگر تصاویر غزلیات منزوی، ابهام و سایه‌واری تصاویر در فضای غزل اوست. این فضا بسیار مورد علاقهٔ رمانتیک‌هاست؛ چرا که رمانتیک‌ها تا حدودی از خرد دوری می‌کنند و به الهامات ضمیر ناخودآگاه خود بیشتر از الهامات عقل و خرد، اهمیت می‌دهند. «بدین‌وسیله از خرد دور می‌شوند و به خویشتن‌شناسی بر پایهٔ احساس می‌پردازند» *(ثروت، ۱۳۸۵: ۸۱)*. تصویر رمانتیک «بر ویژگی‌های ناپیدای شیء تکیه می‌کند و حاصل نگاه خیالی و رویاست» *(فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۲۹)*. دور شدن از خرد باعث توجه شاعر به اعماق تاریک روح می‌شود، بیان آن تصاویر تاریک، مبهم و سایه‌وار به نظر می‌رسد و گاه غم و اندوه سنگینی را نیز در بر دارد.

تصاویری که منزوی خلق نموده اغلب سبب فضای مبهم و سایه‌دار می‌گردند. تصاویری چون: آسمان بی خورشید، هوای بارانی و ابری، هوای مه‌آلود، فضای تاریک، شب، خواب و رویا و... نمونه‌ای از این ابهام‌اند. در این تصاویر، فضا، روشن و واضح نیست و هر چیزی که در این فضا وجود دارد یا حرکت می‌کند و هر اتفاقی که رخ می‌دهد، دارای ابهام است و نوعی حس سنگینی و غم را به فضای غزل تزریق می‌کند.

نتیجه

منزوی ادراکات و مفاهیم دریافتی خود از جهان بیرون را با زبان امروزین بیان می‌کند. در اشعار وی انواع تصویرها را می‌توان دید. منزوی از میان عناصر خیال، عنصر تشبیه را بسیار به کار برده است و به عبارتی بسامد تشبیهات، از عناصر خیال دیگر در غزلیات منزوی بیشتر است. از میان انواع تشبیهات، تشبیه مؤکد، مجمل، بلیغ و تشبیه حسی به حسی، بیشترین بسامد را در غزل وی دارند. وجه شبه نیز بسیار مورد استفاده و تأکید

منزوی قرار گرفته است و کاربرد بسیاری در اشعار او دارد. اما با بررسی ویژگی‌های تصاویر درونی شعر اوست که می‌توان سبک شعری وی را مشخص کرد.

منزوی شاعر عاشق‌پیشه‌ای است که در لابه‌لای اشعارش به دنبال عشق می‌گردد. عمده موضوعات تصویری منزوی، عشق زمینی است. در تصاویر شعر منزوی اشیاء و محیط اطراف به‌صورت جاندار و به تبع آن متحرک حضور دارند. زمانی که تصاویر جاندار و زنده‌اند، به تبع آن حرکت دارند و ثابت و خشک و بی‌جان نیستند؛ تصاویر غزل منزوی، نیز از این منظر، پویا، جاندار و دیداری است. توصیف اشیاء و محیط اطراف نیز به شیوه‌ای است که وجود شاعر با آن محیط و عناصر یکی می‌شود و با آن‌ها احساس یگانگی می‌کند و وجود خود را با آن‌ها یکی می‌داند که گویی در آن‌ها حلول کرده و با زبان آن عناصر، احساسات درون خود را بیان می‌کند. وی برای تصویرسازی به محیط و طبیعت اطراف خود توجه دارد و به عناصر زندهٔ طبیعت چون گل، درخت، خورشید، ماه، ابر، باد، خاک و... بیش از عناصر مصنوعی توجه می‌کند. تصاویر در غزلیات منزوی دارای عمق هستند و از سطح درون به سطح بیرون حرکت می‌کنند. این تصاویر با هم مرتبط هستند؛ بنابراین پیوند و تداخل احساسات در تصاویر زیاد است و اغلب تصاویر به نقطهٔ تاریک روح شاعر اشاره دارند؛ به همین دلیل گاه در غزل او با ابهام در تصاویر مواجه می‌شویم.

ویژگی‌های ذکرشده، سبک شعری حسین منزوی را به شاعران رمانتیک غرب نزدیک می‌کند؛ بیان احساسات شاعر توسط تصاویر، یگانگی و حلول در عناصر طبیعی، توجه به طبیعت، ابهام و عمق تصاویر، از ویژگی‌های شعر رمانتیک است که در اشعار منزوی نیز دیده می‌شود. رمانتیسم منزوی، فردی، میانه‌رو، غیرسیاسی، عاشقانه، اندوهگین و برکنار از جامعه و انقلاب است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اشکلوفسکی، ویکتور. (۱۳۸۵)، **نظریه ادبیات**، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: اختران.

۲. الیافی، نعیم. (۱۹۸۳)، **تطور الصوره الفنیه فی الشعر العربی الحدیث**، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

۳. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱)، ***سفر در مه* (تأملی در شعر شاملو)**، تهران: نگاه.

۴. تجلیل، جلیل. (۱۳۶۵)، **معانی و بیان**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۵. ثروت، منصور. (۱۳۸۵)، **آشنایی با مکتب‌های ادبی**، تهران: سخن.

۶. جعفری، مسعود. (۱۳۷۸)، **سیر رومانتیسم در اروپا**، تهران: مرکز.

۷. روزبه، محمدرضا. (۱۳۷۹)، سیر تحول غزل فارسی، تهران: روزنه.

۸. ساکالوفسکی، رابرت، (۱۳۸۸)، **درآمدی بر پدیدارشناسی**، ترجمهٔ محمدرضا قربانی، چ ۲، تهران، گام نو.

۹. سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۶)، **مکتب‌های ادبی**، تهران: نگاه.

۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: نگاه.

۱۱. ــــــــــــــــ . (۱۳۸۰)، **ادوار شعر فارسی**، تهران: سخن.

۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵)، **بیان**، تهران: میترا.

۱۳. ــــــــــــــــ . (۱۳۷۴)، **بیان و معانی**. تهران: فردوس.

۱۴. طبری، احسان. (۱۳۶۳)، **ماهیت هنر و زیبایی هنری**، کتاب نخستین کنگره نویسندگان ایران.

۱۵. فتوحی، محمود. (۱۳۸۹)، **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.

۱۶. کاظمی، روح الله. (۱۳۸۸)، **سیب نقره‌ای ماه (نقد غزل منزوی)**، تهران: سخن.

۱۷. مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۴)، **دانش‌نامهٔ نظریه‌های‌ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران‌مهاجر، محمد نبوی، تهران: آگاه.

۱۸. منزوی، حسین. (۱۳۹۱)، **مجموعه اشعار**، به کوشش محمد فتحی، تهران: آفرینش، نگاه.

۱۹. موحد، ضیاء. (۱۳۸۵)، **شعر و شناخت**، تهران: مروارید.

۲۰. میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۶)، **واژه نامه هنر شاعری**، تهران: کتاب مهناز.

۲۱. نوروزی، جهانبخش. (۱۳۷۶)، **معانی و بیان ۱و۲**، شیراز: کوشامهر.

۲۲. ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۸۲)، **نظریه ادبیات**، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

۲۳. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۴)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران : مؤسسه نشر هما.

ب) مقاله

۲۴. اشرف‌زاده، رضا، (۱۳۸۱) **"رمانتیسم، اصول و نفوذ آن در شعر معاصر ایران"**، دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره اول و دوم، سال ۳۵، صص ۲۵-۳۰.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۲۸) تابستان ۱۳۹۶، صص ۱۱۹ – ۹۷

بررسی و تحلیل شعر دههٔ اول پس از انقلاب اسلامی بر اساس نظریهٔ پسااستعمارگرایی

حسام ضیایی[۱]

چکیده

بی‌تردید انقلاب اسلامی ایران به‌عنوان یک پدیدهٔ منحصربه‌فرد، تحولات عظیم سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را در جامعهٔ ایران، به‌همراه داشته‌است. عناصر و پیامدهای مهم انقلاب اسلامی، مبارزه با استعمار و استعمارستیزی بوده‌است. قطعاً شعر فارسی نیز در نشان‌دادن این پیام، نقش آشکاری ایفا کرده‌است و همواره تلاش کرده‌است تا نسبت به پدیدهٔ استعمار و خطرات احتمالی آن مسئول باشد. در این پژوهش، تلاش شده‌است تا مصادیق مبارزه با استعمار و سلطهٔ غرب در شعر دههٔ اول پس از انقلاب بر اساس نظریهٔ پسااستعمارگرایی مورد تجزیه و تحلیل قرارگیرد. مقابله با بی‌هویّتی و خودباختگی فرهنگی در برابر استعمارگران، اعتراض و هشدار نسبت به بازگشت به شرایط استعمارشدگی، مقابله با فساد و ابتذال و تقلید کورکورانه، پرداختن به مفهوم انتظار و ارتباط آن با استعمارستیزی و تقدّس‌گرایی برای وطن، جزء مهم‌ترین عناصر و پیام‌های شعر دههٔ اول پس از انقلاب، در جهت مبارزه با استعمار و سلطهٔ زورگویان به‌شمار می‌روند.

کلیدواژه‌ها: شعر فارسی، دههٔ اول پس از انقلاب، استعمارستیزی، پسااستعمارگرایی.

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران.
تاریخ وصول: ۹۶/۰۱/۲۱ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۴/۲۸

مقدمه

پدیدهٔ منحصربه‌فرد انقلاب اسلامی و تحولات گسترده‌ای که در محیط‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی به واسطهٔ این پدیده رخ داد، سال‌های آغازین پس از انقلاب را به پرتکاپوترین و پرتحوّل‌ترین دوره‌های قرن معاصر ایران تبدیل کرده‌است. ادبیات این دوره نیز به‌واسطهٔ متعهّد و مسئول بودن هنرمندان جوان برآمده از انقلاب، همواره انعکاس‌دهندهٔ آشکار این تحولات و پیامدهای حاصل از انقلاب اسلامی ملت ایران بوده‌است. در این پژوهش، تلاش خواهد شد تا مفاهیم اساسی منعکس در شعر دههٔ اول پس از انقلاب اسلامی براساس نظریهٔ پسااستعمارگرایی مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

بیان مسئله

نظریهٔ پسااستعمارگرایی یکی از مفاهیم و شیوه‌های نقد ادبی نوین در طول چند دههٔ اخیر است. این نظریه، تلاش دارد تا به تقابل بین جوامع استعمارزده و قدرت‌های استعمارگر بپردازد. این نقد را می‌توان از زیرشاخه‌های مطالعات فرهنگی به‌شمارآورد. نقد پسااستعماری با نگرش و رویکردی ساخت‌شکنانه، به نفوذ و نگاه غربی‌ها در قبال جوامع غیرغربی و چگونگی برخورد ملت‌های تحت استعمار با گفتمان سلطه، پس از استقلال و دستیابی به هویت سیاسی، فرهنگی و اجتماعی مستقل می‌پردازد. طبیعتاً کشور ما به دلیل نفوذ و سلطهٔ کشورهای استعمارگر در طول سده‌های اخیر از جمله جوامعی است که در مقاطع مختلف و توسط استعمارگران متعدد، تحت سلطه، استعمار و استثمار بوده است. نقطهٔ پایان این استعمارپذیری را می‌توان انقلاب عظیم ملت ایران در سال ۱۳۵۷ هجری شمسی، قلمداد کرد. انقلابی که تمامی محاسبات، پیش‌فرض‌ها و گفتمان‌های رایج را متحوّل کرد و نگرش و هویت سیاسی – اجتماعی نوینی را به ملت ایران هدیه کرد.

ضرورت و اهداف تحقیق

شعر انقلاب اسلامی به‌واسطهٔ کنش‌گر بودن، در همان بدو شکل‌گیری انقلاب، از جمله بخش‌هایی است که کاملاً مسئولانه و درزمان، به تحولات رخ‌داده، واکنش نشان داده‌است. تغییر ساختار سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران و شکل‌گیری گفتمان دینی – اعتقادی و

ملی تازه به‌واسطۀ قیام ملت ایران به رهبری امام خمینی(ره)، پدیده‌ای بود که به‌سرعت در شعر انقلاب اسلامی، جایگاه و بازتاب خود را نشان داد. در این پژوهش، تلاش خواهد شد تا ارتباط پدیدۀ انقلاب و گفتمان برآمده از آن با مقولۀ استعمار و استثمار و همۀ مفاهیم پیرامون آن براساس نظریۀ پسااستعماری مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد و نشان داده شود که چگونه مفاهیم نظریۀ پسااستعمارگرایی در ذهن و زبان شاعران برآمده از انقلاب اسلامی، انعکاس می‌یابد و چگونه این شاعران جوان، رویکردی استعمارستیز و استقلال‌طلب، نسبت به گفتمان سلطه و غارت‌گر غربی در پیش می‌گیرند. بررسی این تقابل و بازتاب مؤلفه‌های پسااستعمارگرایی در شعر دهۀ اول پس از انقلاب، علاوه بر این‌که جایگاه و نقش شعر فارسی در فرایندها و تحولات پس از انقلاب اسلامی را نشان خواهد داد؛ به آشنایی بیشتر دیدگاه‌های استعمارستیز و استقلال‌طلب شاعران متعهد انقلاب اسلامی کمک خواهد کرد. ضمن این‌که با توجه به ماهیت استعمارگری و روحیات سلطه‌گران غربی و تداوم جریان استعمارطلبی در طول زمان و مکان، نگرش دقیق به مقولۀ مذکور در شناخت بهتر شرایط اجتماعی و فرهنگی اکنون ایران و شیوۀ مقابله با خطرات احتمالی از جانب گفتمان سلطه بی‌تأثیر نخواهد بود.

پیشینۀ تحقیق

در خصوص شعر انقلاب اسلامی و مؤلفه‌های آن و رویکردهای مختلف شاعران جوان پس از انقلاب، بحث‌ها و نظریات مختلفی مطرح شده‌است و پژوهش‌های متعددی صورت گرفته‌است. هم‌چنین مقولۀ استعمار و مبارزه با آن در جریان پیروزی انقلاب و سال‌های پس از آن نیز نکته‌ای است که محققان ادبیات انقلاب اسلامی، در دل پژوهش‌های خود در خصوص مؤلفه‌های شعر انقلاب اسلامی به آن پرداخته‌اند که می‌توان به‌عنوان مثال به آثاری نظیر "دستی بر آتش" اثر غلامرضا کافی، "نقد و تحلیل ادبیات دفاع مقدس" نوشتۀ محمدرضا سنگری، "بررسی شعر دفاع مقدس" اثر علی مکارمی‌نیا، "شعر مقاومت و دفاع مقدس" نوشتۀ افسانه شیرشاهی و بسیاری دیگر از کتاب‌ها و مقالات پیرامون شعر دفاع مقدس اشاره کرد. نظریۀ پسااستعمارگرایی نیز نقدی است که در سال‌های اخیر به آن توجّه خاصی شده‌است و پژوهش‌هایی پیرامون رویکردهای این نظریه منتشر شده‌است که

به‌عنوان مثال می‌توان از مقالاتی نظیر "نگرش انتقادی بر مطالعات پسااستعماری و رویکردهای آن" اثر سید صدرالدین موسوی و مسعود درودی، "مقدمه‌ای بر نظریه و نقد پسااستعماری" اثر احمد ساعی، "دیرینه‌شناسی علوم انسانی در گفتار پسااستعماری" نوشتهٔ مسلم عباسی و مسعود اربابی‌نیا، "تولد غرب و برساخت شرق دیگری‌شده از رویکرد پسااستعماری" اثر احمد محمدپور و مهدی علی‌زاده و "گفتاری در مطالعات پسااستعماری و ضرورت گسترش آن در جوامع غربی" اثر فرزاد نوابخش و مسعود درودی نام برد. در خصوص ارتباط نقد پسااستعمارگرایی با ادبیات فارسی نیز پژوهش‌هایی به صورت مقاله بعضاً به چاپ رسیده‌است. به‌عنوان مثال می‌توان از مقالاتی نظیر "مقایسه و تحلیل جلوه‌های پسااستعماری در رمان‌های «موسم هجرت به شمال» طیب صالح و «سووشون» سیمین دانشور" نوشتهٔ رضا ناظمیان و مریم شکوهی‌نیا، "کارکرد اسطوره در گفتمان پسااستعماری رمان فارسی" اثر نفیسه مرادی و مریم چیستی و هم‌چنین "تحلیل گفتمان پسااستعماری در رمان شرفهٔ الهذایان" نوشتهٔ احمدرضا صاعدی نام برد. اما در خصوص شعر و تحولات سال‌های آغازین پس از انقلاب اسلامی و بررسی و تحلیل آن براساس نظریه و نقد پسااستعماری، تاکنون پژوهش گسترده‌ای صورت نگرفته‌است.

بحث و بررسی

اکنون پس از معرفی چهارچوب‌ها و رویکردهای مختلف نقد پسااستعماری به بررسی رابطهٔ بین این نظریه با ادبیات به‌طور عام و شعر دههٔ اول پس از انقلاب اسلامی به طور خاص پرداخته خواهد شد و مصادیق نظریهٔ پسااستعمارگرایی در شعر دههٔ اول پس از انقلاب، مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهد گرفت.

الف) چهارچوب و رویکردهای نقد پسااستعمارگرایی

نقد پسااستعماری، اثرات استعمار بر فرهنگ جوامع، را مورد بررسی قرار می‌دهد و بیشتر در دورهٔ پس از استقلال سیاسی و فرهنگی متمرکز می‌شود. توجه این نقد بر مستعمره‌سازی در گفتمان استعماری غرب در مقابل شرق است. این نقد هم بر تهاجمات

استعماری توجه دارد و هم به مقاومت‌های جوامع استعمارشده در برابر گفتمان مهاجم و سعی دارد کاربرد این تهاجم و تدافع بر تولید فرهنگی جوامع تحت سلطه و ابعاد تأثیر آن در شکل‌دهی به گفتمان‌های فرهنگی جوامع شرقی به‌خصوص خاورمیانه را مورد بررسی قرار دهد *(Ashcroft, 1998: 182)*. نقد پسااستعماری را می‌توان نوعی رویکرد میان‌رشته‌ای قلمداد کرد. از دهۀ ۱۹۸۰ میلادی، این شاخه از مطالعات علوم انسانی در کنار شاخه‌هایی نظیر مطالعات زنان، علوم فرهنگی، تحلیل گفتمان و ... قرار گرفته‌است و اصطلاحاً آن را می‌توان زیر مجموعۀ "علوم انسانی جدید" طبقه‌بندی کرد.

ارتباط تنگاتنگ نقد پسااستعماری با رشته‌های مختلف علوم‌انسانی نظیر جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، مردم‌شناسی، علوم سیاسی، اقتصاد، مطالعات فرهنگی و.... و هم‌چنین تأثیرپذیری این شاخه از مطالعات از گرایش‌های نقد ادبی نظیر پست‌مدرنیسم، پساساختارگرایی، نقد فمنیستی، نقد تاریخ‌گرایی نوین، نقد زیست‌محیطی، نقد بدویّت‌گرایانه و...، دامنۀ نگاه مطالعات پسااستعمارگرایی را بسیار گسترده کرده‌است *(gandhi, 1998: 42)*.

تأکید نقد پسااستعماری بر تقابل بین استعمارگران غربی و استعمارشدگان شرقی و توجۀ آن به مخاطره‌ها و مناقشه‌های مرحلۀ گذار از استعمار، اهمیت این نگرش را برای جوامعی که قرن‌ها تحت سلطۀ استعمارگران بوده‌اند کاملاً نمایان می‌سازد. انعکاس مبارزۀ فرهنگی، اجتماعی و سیاسی استعمارشدگان و تداوم این مبارزه، حتی پس از استقلال سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، نکته‌ای است که نظریۀ پسااستعمارگرایی، همواره بر آن تأکید دارد *(موسوی و درودی، ۱۳۹۱: ٤٠)*. در واقع پسااستعمارگرایی مطلقاً به معنای پایان استعمار نیست؛ بلکه بیشتر سعی می‌کند ذهن مخاطب را نسبت به تداوم عملکرد استعماری در دورۀ پس از آن نیز بیدار کند *(همان، ٤٣)*.

اگرچه نقد پسااستعمارگرایی با بیشتر شاخه‌های علوم انسانی ارتباط دارد، اما شاید بتوان گفت بیشترین تأکید این نظریه بر عوامل فرهنگی است.

در واقع نقد پسااستعمارگرایی، بیشتر یک رویکرد فرهنگی است *(Quayson, 2000: 2)*. تحلیل فرهنگ، اخلاق و سبک زندگی غربی و چگونگی تجویز آن برای جوامع غیرغربی و نقش نظام سلطه در طول دو دهۀ اخیر در جهت صورت‌بندی و تکوین استعمار، از نکاتی است که نقد پسااستعماری در مطالعات فرهنگی بر آن تأکید دارد. به عقیدۀ نظریه‌پردازان

پسااستعمارگرا، "به حاشیه راندن" جوامع استعمارشده و "غیریت شدن" و"نفی هویت" آن‌ها توسط استعمارگران، سبب شده‌است تا فرهنگ و سبک زندگی استعمارگران، بدون هیچ‌گونه تردید و پرده‌پوشی، مورد قبول و پذیرش فرهنگ‌های استعمارزده قرار بگیرد و در نهایت نوعی ازخودبیگانگی و خودباختگی فرهنگی می‌تواند نتیجهٔ این چرخهٔ نابرابر گفتمانی باشد *(نوذری، ۱۳۸۰: ٤١٩)*. این نکته‌ای است که همواره در مطالعات پسااستعمارگرایی بدان توجّهٔ خاصی شده‌است. مقولهٔ چندفرهنگ‌گرایی، هویت فرهنگی، ارتباط با فرهنگ مهاجم و تقابل با آن و ارتباط انسان‌ها در این چرخهٔ فرهنگی از جمله مسائلی است که نقد پسااستعماری در تحلیل فرهنگی بدان توجه کرده‌است *(شاهمیری، ۱۳۸۹: ۱۸)*. سلطهٔ فرهنگی، تقلید، ازخودبیگانگی، ایستادگی خلاقانه و اعتراض بخردانه در برابر گفتمان استعماری، ملی‌گرایی و وطن‌گرایی و بسیاری از مفاهیم دیگر جزء کلیدواژه‌های نقد پس‌استعماری محسوب می‌شود *(Ashcraft, 2001: 155)* که البته در بخش‌های بعدی این پژوهش در خصوص این مفاهیم و بازتاب آن‌ها در شعر دههٔ اول انقلاب، بحث خواهد شد. ادوارد سعید، هومی‌بابا، برامبرگ، گایاتری اسپیواک، ضیاءالدین سردار و عزیزالعظمه از جمله چهره‌های مطرح در خصوص نظریهٔ پس‌استعمارگرایی به‌شمار می‌روند.

ب) رابطهٔ نقد پسااستعمارگرایی و ادبیات

یکی از مهم‌ترین روش‌های کار منتقدان پسااستعمارگرایی در جهت تحلیل وضعیت استعمار و پس از استعمار، به چالش کشیدن کاربست‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی از طریق مصادیق مختلف هنری اعمّ از شعر، رمان، نقاشی، تئأتر، سینما و... است. این بررسی، هم استفاده از این ابزار فرهنگی در جهت پیشبرد اهداف نظام سلطه برای گسترش و دوام گفتمان استعماری را در بر می‌گیرد و هم در نقطهٔ مقابل، از راه‌ها و مصادیقی صحبت می‌کند که جوامع غیرغربی و استعمارشده برای پایان دادن به این سلطه و ستم فرهنگی، سیاسی و اجتماعی از آن‌ها می‌توانند بهره ببرند. بنابراین مقولهٔ ادبیات می‌تواند یکی از مهم‌ترین بخش‌های فرهنگی در جهت پرداختن به آسیب‌ها، خطرها و پیامدهای سلطهٔ استعماری و همچنین تلاش برای مقابله و تضعیف بنیادهای استعماری و هژمونی انسان

غربی باشد. از این روی نقد پسااستعماری تلاش می‌کند با تکیه بر آثار و آراء متفکران برجسته‌ای که هریک به نوعی و از زاویه‌ای به برهم زدن این هژمونی و تقابل، کمک کرده‌اند نظیر آدورنو، میشل فوکو، ژاک دریدا، ژاک لاکان، ژان پل سارتر، لوی اشتراوس، والری و بسیاری اندیشمندان دیگر در محیط‌های مختلف و رشته‌های متعدد و انعکاس این تفکرات در هنر از جمله ادبیات، به تحلیل و شناخت بیشتر سلطه و هژمونی غربی و راه‌های مقابله با آن کمک کند *(کریمی، ۱۳٦۸: ۹۳)*. از آنجایی که ادبیات، همواره به عنوان یکی از مهم‌ترین نیروهای محرک برای به‌چالش‌کشیدن قدرت به حساب می‌آمده‌است، منتقدین پسااستعماگرا به این مؤلفۀ فرهنگی به عنوان ابزاری بسیار کارآمد و مستند در جهت انعکاس تلاش‌های مبارزه‌جویانه در جهت استقلال فکری، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی نگریسته‌اند *(برتنس، ۱۳۸۷: ۲۲٤)*. ضمن این‌که ارتباط مستقیم و غیرمستقیم گفتمان پسااستعمارگرایی با بسیاری از نظریات و دیدگاه‌های نوین علوم انسانی و انواع نقد برآمده از پساساختارگرایی و پست‌مدرنیسم، نفوذ این نوع نقد در آثار ادبی مختلف را افزایش داده‌است *(عباسی و اربابی‌نیا، ۱۳۸۸: ۲۰۱)*. تلاش نقد پسااستعماری در جهت برهم زدن تقابل‌های دوگانه میان گفتمان‌های در حاشیه و گفتمان انگلیسی _ آمریکایی باعث شده‌است تا این نظریه در خوانش‌های متفاوت و نوین از آثار ادبی، کارآمد و تأثیرگذار جلوه کند *(گاندی، ۱۳۸۸: ۱۲۱)*.

پ) انقلاب اسلامی ایران و گفتمان پسااستعمارگرایی

اگرچه جامعۀ ایران، در طول چند سدۀ اخیر، تحت استعمار مستقیم سیاسی نبوده‌است؛ اما ضعف سردمداران سیاسی یکی دو سدۀ گذشته و تغییرات رخ‌داده در توازن قدرت و ساختار استعمار در جهان، نقش پدیدۀ استعمار و سلطۀ گفتمان غربی در ساختار سیاسی، فرهنگی و اجتماعی ایران را بسیار پررنگ کرده‌است. اگرچه هرازچندگاهی قدرت‌هایی نظیر روسیه، فرانسه، انگلستان و پرتغال، بخش‌هایی از کشور را در کنترل خود داشته‌اند اما استعماری که جامعۀ ایران، بیشتر با آن دست به گریبان بوده‌است؛ از نوع استعمار فکری بوده‌است تا جغرافیایی. این نوع استعمار از دورۀ ناصرالدین شاه وارد مرحلۀ تازه‌ای شد و اشتیاق بعضی روشن‌فکران، برای "استحاله در فرهنگ غرب" و سکوت و تسلیم بسیاری

از نخبگان جامعه در برابر هجوم فرهنگ غربی، به این نفوذ استعماری، دامن می‌زد. شاید بتوان اولین توجهٔ جدّی به رویکرد استعماری قدرت‌های بیگانه را در میان بخشی از روشن‌فکران دورهٔ مشروطه مشاهده کرد *(قدیمی قیداری، ۱۳۸۹: ۸۰)*. اما حوادث بعد از مشروطه و شکل‌گیری حکومت پهلوی، ارتباط جامعهٔ ایران با گفتمان سلطه‌گر را وارد مرحلهٔ تازه‌ای کرد؛ به طوری که در حکومت پهلوی به نوعی با استعمار آشکار و بی‌پرده‌تر فکری از سوی گفتمان غربی مواجه هستیم. اقدامات اصلاحی رضاشاه در جهت مدرنیته و عصیان او علیه ارزش‌های دینی و فرهنگی جامعه به این حرکت و چرخش فرهنگی و نزدیکی به گفتمان غربی، سرعت روزافزون داد. پس از تبعید رضاشاه، فرزند او نیز فرایند نزدیک شدن افراطی به غرب و الگوبرداری از فرهنگ غربی را با شدت بیشتری ادامه داد. نادیده گرفتن تعجب‌آور تضادهای فرهنگی و دینی مردم ایران با فرهنگ غربی، جامعهٔ ایران را در دورهٔ محمدرضا شاه به مرور به سمت ازخودبیگانگی، تضاد فرهنگی و هویتی و تقلید کورکورانه از گفتمان استعمارگر غربی سوق داد. اما انقلاب اسلامی به عنوان پدیده‌ای منحصربه‌فرد، ساختار و توازن گفتمانی در جریان ارتباط بین استعمارگر و استعمارپذیر را کاملاً برهم زد. انقلابی که اساساً با پیش‌فرض و خط فکری استقلال‌طلبانه و فاصله گرفتن از سلطهٔ غرب و فرهنگ بیگانه شکل گرفته‌بود؛ طبیعتاً به طوری چشمگیر و با سرعتی مثال‌زدنی به تغییرات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در جامعه منجر شد. در انقلاب اسلامی ایران علاوه بر تلاش برای بازگشت فرهنگ بومی و دینی ـ اعتقادی مردم، عزم جامعه برای مشارکت سیاسی و ایفای نقش واقعی در سرنوشت سیاسی، هم‌چنین مقابله با الگوهای توسعهٔ نظام سرمایه‌داری و غرب‌زدگی به صورت یک‌جا به چشم می‌خورد *(امیراحمدی، ۱۳۷۷: ۳۸)*. امام‌خمینی (ره) به عنوان یک رهبر دینی و سیاسی کاریزماتیک، مهم‌ترین عامل اتصال حلقه‌های جداگانهٔ اعتراض و نارضایتی بودند. ایشان هم‌زمان، با صبر و شکیبایی در زمان لازم، مبارزهٔ مستقیم و بدون احتیاط در مقابل دشمن، در موقع مقتضی را به بهترین شکل به نمایش گذاشتند و این ویژگی یک رهبر سیاسی موفق از نظر بسیاری از جامعه‌شناسان است *(وبر، ۱۳۸۲: ۱۳٤)*. اتحاد جریان‌ها، گفتمان‌ها و نگرش‌های مختلف معترض به حکومت پهلوی، حول محور امام‌خمینی(ره) به طرز حیرت‌آوری شرایط سقوط گفتمان غالب و جنبش و خیزش همگانی را تسریع کرد و نهایتاً در ۲۲ بهمن ۱۳۵۷

گفتمان سیاسی ـ اجتماعی ایران، زیر و رو شد. پس از تغییر حکومت پهلوی، طبیعتاً اولین پیامد این تغییر، تحولات اساسی در اصول سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعۀ ایران و فاصله‌گرفتن از ارزش‌ها و خط مشی‌های حکومت سابق بود. سیاست‌های استعمارزدایی و مقابله با رویکردهای غرب‌محور و تغییرات اجتماعی پس از انقلاب اسلامی که از گستردگی و عمق زیادی برخوردار بود با نابودی نهادها و عناصر به جا مانده از استعمار غربی "نظیر لانۀ جاسوسی آمریکا در ایران" آغاز شد و از طریق راهبردهای درون‌زای توسعه مانند تأسیس نهادهای انقلابی ـ اسلامی "نظیر شورای عالی انقلاب فرهنگی"، تولید برنامه‌های فرهنگی و آموزشی با رویکرد بومی و برابرانگارانه، اسلامی کردن فضای عمومی و علمی دانشگاه‌ها، توجه به توسعۀ متعادل مناطق و ... به‌سرعت دنبال شد. پدیدۀ جنگ تحمیلی نیز که مصداق بارز واکنش گفتمان استعمار و نظام سلطه به تغییرات صورت‌گرفته در ایران پس از انقلاب بود، جامعۀ ایران را درگیر یک شرایط بحرانی سیاسی ـ اجتماعی کرد. ماهیت پدیدۀ جنگ، به نوعی "اتحاد همدلانه" و "هژمونی گفتمان استقلال‌طلبانه" منجر شد و به گسترش و تقویت ایدئولوژی دینی، ارزش‌های بومی-فرهنگی در ایران و نفی بیشتر ارزش‌ها و فرهنگ غیربومی و غربی، کمک بیشتری کرد. بنابراین در دهۀ اول پس از انقلاب، خط فکری و ارزش‌های برآمده از انقلاب اسلامی و با فاصلۀ کوتاهی، جنگ تحمیلی، فضای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران را به‌سرعت به سمت استعمارزدایی و نفی گفتمان غربی و استعمارگر و مبارزۀ همه‌جانبه با این چرخۀ ناهمسان و ناعادلانۀ سیاسی - فرهنگی، پیش برد *(محمدپور، ۱۳۹۰: ٦٤)*.

ت) شعر دهۀ اول پس از انقلاب و نظریۀ پسااستعمارگرایی

ادبیات پسااستعماری، معمولاً با آموزه‌ها و ارزش‌های دوران استعمار، ضدیّت و تناقض دارد و سعی می‌کند پیرامون اثرات و نتایج رهایی از استعمار و عملکرد و اهداف فرهنگی، سیاسی و اجتماعی پس از انقلاب، بحث کند. ارزش‌های نوین و تقابل این ارزش‌ها با آنچه که اکنون ضد ارزش تلقی می‌شود، از موضوعات مهم مورد علاقۀ ادبیات پسااستعماری است. این تغییر و تحول گفتمان ادبی، چیزی است که به وضوح می‌توان در شعر پس از انقلاب، مشاهده کرد. بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، هرآنچه به عنوان

ارزش‌های حکومت پهلوی، قلمداد می‌شد به سرعت تبدیل به ضدارزش شد؛ به طوری که ارزش‌هایی نظیر فرهنگ و سبک زندگی غربی، مصرف‌گرایی، مدرنیته، اشرافی‌گری، ناسیونالیسم افراطی و بی‌توجهی به ارزش‌های دینی – اعتقادی، جای خود را به مبارزه با فرهنگ غربی و نفی استعمار، ساده‌زیستی، بازگشت به سنت، پرهیز از فاصلهٔ طبقاتی و توجه به طبقات فرودست جامعه داد *(ضیائی و صفائی، ۱۳۸۹: ۱۹۲)*.

شاید بتوان گفت اولین هدف پیکان انقلاب ارزش‌ها در این برهه، غرب و گفتمان غربی با محوریت آمریکا بود. امام‌خمینی(ره) آمریکا را شیطان بزرگ قلمداد کردند و اولین انگشت اتهام، متوجه آمریکا شد. از این‌روی می‌توان گفت مقولهٔ استعمارگری و مفاهیم پیرامون آن و مبارزه با گفتمان سلطه و استعمار غرب، تبدیل به یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین مفاهیم ادبیات سال‌های آغازین پس از انقلاب اسلامی شد. در شعر سال‌های ابتدایی پس از انقلاب، به طور چشم‌گیری می‌توان مفاهیم و موضوعات پیرامون مبارزه با استعمار، نارضایتی از شرایط استثماری حاکم بر نظام ساقط‌شده، تلاش برای احیاء فرهنگ و ارزش‌های بومی، سنتی و دینی، مبارزه با ازخودباختگی فرهنگی و تلاش برای افزایش اعتماد به نفس جامعه در تقابل با گفتمان استعماری و غربی را مشاهده کرد. طبیعتاً پدیدهٔ جنگ تحمیلی در سال ۱۳۵۹ و درگیر شدن جامعهٔ ایران به معنی واقعی کلمه با تبعات و ضربات دردآور نظام سلطه و حمایت همه‌جانبهٔ غرب از جبههٔ متجاوز، این بدبینی و نفرت از استعمارگران و حس مقابله و انتقام، نسبت به آن‌ها را بیش از پیش در شعر دههٔ اول پس از انقلاب، گسترش داد. بنابراین شاید بتوان شعر پایداری دههٔ اول پس از انقلاب را به طور اجمالی، شعر مقابله و مقاومت در برابر استعمار و استثمار به معنای مطلق کلمه دانست. بسیاری از شاعران جوان انقلابی در طول دههٔ مذکور به شیوه‌های مختلفی به نقد و مبارزه با پدیدهٔ استعمار و تجزیه و تحلیل گذشتهٔ استعماری ایران و شرایط اکنون و خطرات احتمالی پیش روی، پرداخته‌اند. طبیعتاً بررسی تمامی اشعار سروده‌شده در طول دههٔ اول پس از انقلاب اسلامی، عملاً میسّر نیست. حجم انبوه آثار منتشر شده در این دهه که به جرأت می‌توان آن را از دوره‌های استثنایی تاریخ معاصر ایران، از نظر میزان اشعار سروده شده دانست و تعداد بی‌شمار شاعرانی که در مقطع زمانی مذکور طبع‌آزمایی کرده‌اند، مرور تمامی آثار دههٔ مذکور را کاری بسیار بعید و حتی غیر ممکن کرده‌است. از این‌روی

در ادامۀ این پژوهش، تلاش شده‌است تا با بررسی آثار شاعران مطرح و شاخص دهۀ اول پس از انقلاب اسلامی که هم بیشترین تأثیر را در شعر انقلاب اسلامی ایفا کرده‌اند و هم بیشترین دغدغه را در خصوص پدیدۀ استعمار، پیامدهای آن و نحوۀ مبارزه با آن از خود به نمایش گذارده‌اند، نظیر علیرضا قزوه، سلمان هراتی، محمدرضا عبدالملکیان، نصرالله مردانی، طاهره صفارزاده، سپیده کاشانی، حمید سبزواری، علی موسوی گرمارودی و قیصر امین‌پور، به تحلیلی معنادار از مفهوم استعمارستیزی و مؤلفه‌ها و جایگاه آن در شعر دهۀ اول پس از انقلاب اسلامی بر اساس نظریۀ پسااستعمار گرایی، دست یابیم. نکتۀ مهم این‌که در شعر سه شاعر نخستینی که از آن‌ها نام برده‌شد، یعنی علیرضا قزوه، سلمان هراتی و محمدرضا عبدالملکیان، به ترتیب، بیشترین بسامد استعمارستیزی و بیان مؤلفه‌ها و جلوه‌های مبارزه با این پدیده در مقطع زمانی مذکور به چشم می‌خورد. لازم به ذکر است که در این پژوهش، تنها اشعاری مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند که تاریخ سرایش آن‌ها، لزوماً حدّ فاصل سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۷ هجری شمسی است.

ت-۱) مقابله با بی‌هویتی و خودباختگی فرهنگی در برابر استعمارگران

یکی از مفاهیم مهم، در شعر دهۀ اول پس از انقلاب اسلامی، مقابله با بی‌هویتی و خودباختگی در برابر فرهنگ لجام‌گسیختۀ استعمارگران بوده‌است. به عقیدۀ نظریۀ پسااستعمارگرایی، گفتمان استعمارگر غربی، همواره سعی داشته‌است تا هویت جوامع غربی و جهان سوم را خدشه‌دار کند و نوعی احساس تبعید و رانده شدن و عدم اعتماد به نفس و بحران هویت را در جهان مورد استعمار قرارگرفته، ایجاد کند *(محمدپور و علیزاده، ۱۳۹۰: ۱۶۱)*. در آثار بسیاری از شاعران دهۀ اول پس از انقلاب، نظیر علیرضا قزوه، نصرالله مردانی، سلمان هراتی، محمدرضا عبالملکیان و ... به کرّات نسبت به فاصله‌گرفتن از هویت دینی و بومی و ارزش‌شدن هویت و سبک زندگی غربی، هشدار داده شده‌است:

ما با یک سماور برقی متمدن شدیم/ و یاد گرفتیم بگوییم:/ مرسی، عالی‌جناب!/ .../ و باز همان آش بود و همان کاسه / و سان‌گلاسه / کافه‌گلاسه / کاپوچینو/ و بستنی‌های هفت‌رنگ ایتالیایی/ کفارۀ این همه غفلت‌مان بود/ وقتی دندان عقلمان عاریه‌ای باشد/ باید هم هنرپیشه‌ها را بزرگ کنند/ و روزنامه‌ها بنویسند:/ «خانم‌ها برای تناسب اندام/ از

یوگا استفاده کنند» *(قزوه، ۱۳۶۹: ۹۱)*.

به عنوان مثال در شعر بالا علیرضا قزوه با استفادهٔ زیرکانه از کلمهٔ "تمدن" تلاش می‌کند تا نگاه و دیدگاهی که تمدن را مساوی با غربی‌شدن و غربی زندگی‌کردن می‌داند، به چالش بکشد و به مخاطب، هشدار بدهد که تهی‌شدن جامعه از تفکر و عقل مستقل، نتیجه‌ای جز خودباختگی فرهنگی و فکری نخواهد داشت. شاید بتوان یکی از بهترین اشعار دههٔ اول پس از انقلاب، در خصوص تأکید بر هویت مستقل دینی و ملی را شعر معروف "خیابان هاشمی" سرودهٔ محمدرضا عبدالملکیان دانست. عبدالملکیان در این شعر، ضمن ستایش بخشی از جامعه که سعی کرده‌اند هم‌چنان به ارزش‌ها و هویت فرهنگی خود پای‌بند بمانند، تلاش می‌کند برخی مصادیق عینی و آشکار استعمارشدگی و خودباختگی را به مخاطب نشان دهد و تقابل بین دو سبک اندیشه و زندگی، یعنی سبک حفظ‌کنندهٔ هویت فرهنگی و سبک متمایل‌شده به هویت بیگانه را به نمایش بگذارد:

خیابان هاشمی/ .../ خیابان سازش‌ناپذیر/ خیابان ریشه‌دار/ خیابان مستقل/ خیابانی که هیچ‌گاه «پیتزا» را به خود نپذیرفته‌است/ خیابانی که مبل در آن نمایشگاه ندارد/ و ساندویچی فروشی‌هایش/ همیشه در غربت کسالت زندگی می‌کنند/ .../ خیابانی که اُدکُلُن نمی‌زنند/ پیپ نمی‌کشند/ و دلار همیشه برایش کلمهٔ ناشناخته است/ خیابانی که سر بر دامن بیگانه نمی‌گذارد/ خیابانی که نوکر نیست/ خیابانی که بشقاب‌های اروپا را نمی‌شوید/ خیابانی که دربان رستوران‌های پاریس نیست/ خیابانی که تعظیم نمی‌کند/ خیابانی که تحقیر نمی‌شود/ انعام نمی‌گیرد/ .../ خیابانی که هر روز بزرگ می‌شود *(عبدالملکیان، ۱۳۶۶: ۱۵۹)*.

در شعر خیابان هاشمی، مفاهیم و مؤلفه‌هایی نظیر پیتزا، مبل، ساندویچ، ادکُلُن، رستوران، دلار و ... به طور آشکار نمادهایی از هویت و سبک زندگی غربی به‌شمار می‌رود و به اعتقاد شاعر، ساکنان خیابان هاشمی، کسانی هستند که در مقابل از خودبیگانگی و خودباختگی فرهنگی و تمایل به هویت استعمارگران، ایستادگی کرده‌اند و بر اصالت خود هم‌چنان باقی مانده‌اند.

هم‌چنین، می‌توان به شعر زیر اثر سلمان هراتی اشاره کرد که در آن مفهوم جبهه و فرهنگ متعلّق به آن، به عنوان نماد هویت ملی و دینی و استقلال فکری و عملی، در تقابل

با شهر قرار می‌گیرد. هراتی فضایی از جبهه برای مخاطب، ترسیم می‌کند که در آن نگرش و سبک زندگی سطحی و مصرفی جایی ندارد و هر چه هست، همه اصالت و سادگی و ایمان راسخ است:

دلم برای جبهه تنگ شده‌است/ در کوچه‌های بن‌بست/ یک ذرّه آفتاب به دست نمی‌آید/ و ما هر روز به انتها می‌رسیم/ و درهای عافیت باز می‌شوند/ و میز مهربانی ما را / با یک لیوان شربت خنک تمام می‌کند/ وقتی یک جرعه آب صلواتی/ عطش را می‌خشکاند، دیگر به من چه که کوکا خوشمزه‌تر از پپسی است! *(هراتی، ۱۳٦۷: ٤٦)*

ت-۲) مقابله با سلطه و هژمونی جهانی استعمارگران

یکی دیگر از مؤلفه‌های پایداری در برابر استعمار در شعر دهۀ اول پس از انقلاب، مقابلۀ همه جانبه با سلطه‌گری استعمارگران جهانی است. ایستادگی در برابر زورگویی‌های قدرت‌های سلطه‌گر و دفاع از مظلومان و ستم‌دیدگان، در ابعاد جهانی، تشویق مخاطب به ایستادگی و مقاومت در برابر استعمارگران، مصادیق ظلم و حق‌کشی استعمارگران جهانی، ستایش نگرش مستقل و ظلم‌ستیز و توصیف بزرگی و عظمت روح کسانی که زیر بار این چرخۀ نابرابر نمی‌روند از جمله مفاهیمی است که در شعر دهۀ اول پس از انقلاب، برای مقابله با استعمار و استعمارگران جهانی، توسط شاعران به کرّات استفاده شده‌است:

شیطان در شیپور بزرگ دنیا / فریب را می‌نوازد/ و فتنه را/ شیطان، حنجره کوچک ما را/ دشنه را پی در پی می‌نشاند/ تا سرود مظلوم ما/ خمار خواب رخوتناک جهان را نیاشوبد / شیطان، جهانیان را / در خمار خوابی رخوتناک/ به بند کشیده‌است/ تا شیطان‌زادگان/ هم‌چنان بر گردۀ جهان/ حکم‌رانی کنند/ قانون شیطان بر زمین حکم می‌راند/ و در این میانه نون مظلومان/ دریا دریا تاراج می‌شود/ .../ شیطان، بیمناک بیداری ماست *(عبدالملکیان، ۱۳٦۱: ۷۹)*.

با دشنه‌ای که در مشت می‌فشارید/ و مارهایی که در آستین دارید/ و شکمی برآمده/ از حقوق مردم ستم‌دیده/ در هیأت خوکی/ ایستاده بر اجساد محرومان جهان/ دیگر کسی/ فریب نقاب سبز روباهان را نمی‌خورد/ .../ خلیج فارس/ آخر خطر است/ که لالایی مادرانتان نیز/ سرود شعله خیز/ مرگ بر آمریکاست... *(عزیزالله زیادی، ۱۳٦۷: ٤۳)*.

در شعر بالا، شاعر با نشانه رفتن مستقیم استعمارگر اول جهانی یعنی آمریکا، تلاش‌دارد تا تصویری از ظلم و ستم و نابرابری حاکم بر چرخهٔ جهانی را به مخاطب ارائه‌کند و بیداری استعمارشدگان تاریخی و پایان زودهنگام سلطه را بشارت دهد. ضمن این‌که نقش پررنگ استعمار جهانی در حمایت سخت‌افزاری و نرم‌افزاری از حکومت صدام در جریان تجاوز به خاک ایران و مانع‌تراشی‌های قدرت‌های جهانی در مسیر دفاع مظلومانهٔ ایران در طول جنگ، هم به نفرت شاعران دههٔ اول پس از انقلاب از گفتمان سلطه و استعمار، بسیار افزود و هم باعث شد تا نکوهش جریان استعمار "با محوریت آمریکا" در شعر پایداری دورهٔ مورد بحث، بسامد و انعکاس بسیار زیادی پیداکند:

دویست دلاور زندانی/ در زیر بمب به مرگ رسیدند/ و بمب/ آن‌گونه ماهرانه/ نقش شکنجه‌ها را / از جسم‌های شهیدان زدوده‌است / که «سازمان حقوق بشر» / و «دفاع بین‌الملل» / در غیبت گواه و مدرک/ از داوری/ زبانشان بسته است *(صفارزاده، ۱۳۶۰: ۲۶)*.

«برخیز تا نماز بخوانیم/ وقت نماز مرگ بر آمریکاست» *(امین پور، ۱۳۶۷: ۳۲)*.

به چالش کشیدن نهادها و مجامع بین‌المللی و نحوهٔ عملکرد نهادهای حقوق بشر، در قبال ظلم و ستمی که بر ملت‌های مظلوم، روا می‌شود، از نکات کلیدی در شعر پایداری دههٔ مذکور به شمار می‌رود. تسلط قدرت‌های استعمارگر بر نهادهایی که به‌ظاهر برای استیفای حق ملت‌های جهان، بنیان نهاده شده‌اند و عملکرد تناقض‌آمیز و تبعیض‌آمیز آن‌ها در مواجهه با بیداد و ستم استعمارگران جهانی، موضوعی است که هرگز از چشم شاعر متعهد و استعمارستیز دههٔ اول پس از انقلاب، دور نمانده‌است:

در دنیایی که/ انجمن حمایت از حیوانات دارد/ اما انسان/ پابرهنه و عریان می‌دود/ و در زکام دفن می‌شود/ برای دنیایی که زیست‌شناسان رمانتیکش/ سوگوار انقراض نسل دایناسورند/ دنیایی که در حمایت از نوع خویش گاو شده‌است *(هراتی، ۱۳٦٤: ۱۵)*.

ضمن این‌که نام‌بردن و ستایش چهره‌های آزادی‌خواه و استعمارستیز، در دیگر نقاط جهان، از مصادیق آشکار این مبارزه و حس نفرت، نسبت به استعمارگران جهانی است. به عنوان مثال می‌توان به قطعه شعر زیر اثر "سلمان هراتی" اشاره‌کرد که در آن به ستایش چهرهٔ آزادی‌خواه و مبارز ایرلند جنوبی یعنی "بابی سندرز" پرداخته شده است.

هنجارگریزی نحوی هراتی و بازی زبانی زیرکانۀ او با عبارت "بابی سندرز را خودکشی کردند" هم بر زیبایی فرم شعر، بسیار افزوده‌است و هم مخاطب را در مورد نحوۀ مرگ این مبارز آزادی خواه، به فکر و تأمل فرو می‌برد:

«او خیلی مهربان است/ وقتی «بابی سندرز» را خودکشی کردند/ او به دیدن مسیح رفت/ و ما را تا مرز مهربانی با خود برد» *(هراتی، ۱۳٦۸: ۹۷)*

در شعر زیر نیز طاهرۀ صفارزاده به ستایش "اِمِت" دیگر مبارز آزادی‌خواه در ایرلند جنوبی می‌پردازد و از تلاش‌های او و امثال او برای رهایی از چنگال سلطۀ پیر استعمار "انگلستان" دفاع می‌کند:

«مسیح آمده‌است و «اِمِت» / و چشم‌های شما/ در مشایعت مردی هستند / که لحظه‌لحظه / شعر بودن خود را / در مقصد همیشگی استقلال / با انتخاب مرگ/ به جلّادان داد» *(صفارزاده، ۱۳٦۰: ۳٦)*.

ت-۳) اعتراض بخردانه و هشدار به مخاطب نسبت به بازگشت به شرایط استعمارشدگی گذشته

یکی از مفاهیمی که در شعر پایداری دهۀ اول پس از انقلاب، در تقابل با مقولۀ استعمار، نمود آشکار دارد؛ هشدار شاعران پایداری نسبت به بازگشت شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ایران به دورۀ قبل از انقلاب اسلامی است. شاعران انقلاب در بسیاری از آثار خود ضمن توصیف شرایط ناگوار فرهنگی، اجتماعی و سیاسی حکومت پهلوی در خصوص بحث استعمار و سلطه، به مخاطبان خود، این هشدار را می‌دهند که اگر جامعه از نظر فکری و بینش اجتماعی آماده و آگاه نباشد؛ این امکان وجود دارد که مجدداً به سرنوشت و شرایط پیش از انقلاب دچار شود و استعمار نو مجدداً سلطۀ کامل خود را به ایران تحمیل کند:

«به پسرم دروغ نگویید/ نگویید من سفر رفته‌ام/ نگویید من از سفر بازخواهم گشت/ نگویید زیباترین هدیه‌ها را برایش به ارمغان خواهم‌آورد/ به پسرم واقعیت را بگویید/ بگویید به خاطر آزادی تو/ هزار خمپارۀ استعمار سینۀ پدرت را نشانه رفته‌اند/ .../ به پسرم دروغ نگویید/ بگذارید قلب کوچک پسرم/ ترک بردارد/ و نفرت همیشه‌ای/ از ظلم

ظالمان جهان/ در آن ریشه بدواند/ به پسرم دروغ نگویید/ نمی‌خواهم رویای دروغین/ چشمان پسرم را ببندد / و جهت آفتاب را از او بگیرد / تا ظالمان جهان/ باری را که به دوش پدرم کشانده بودند/ اینک بر شانهٔ پسرم بنشانند/ و زنجیری را که به پای پدرم بسته بودند/ اینک به پای پسرم بنشانند» *(عبدالملکیان، ۱۳٦٦: ٤١)*

در مثال بالا، عبدالملکیان با اشارهٔ مستقیم به کلمهٔ "استعمار" به‌طور آشکار به مقایسهٔ شرایط قبل و اکنون جامعه از نظر تقابل بین مستقل بودن و سلطه‌پذیر بودن می‌پردازد و به این نکته اشاره دارد که تمام تلاش‌های برآمده از ارزش‌ها به این دلیل است که شرایط و سرنوشتی که پدران ما به آن دچار شده بودند، بر سر نسل آینده نیاید و زنجیر استعمار که از دست و پای ما باز شده‌است، دوباره با غفلت احتمالی ما بر دست و پای آیندگان این سرزمین بسته نشود. هم‌چنین می‌توان به شعر زیر اثر علیرضا قزوه اشاره کرد که در آن، شاعر ضمن بیان برخی مؤلفه‌های خودباختگی در حکومت قبلی نظیر "گوگوش"، "داریوش"، "نعمت نفتی"، "مستر آمریکایی" و ... تلاش دارد تا به مخاطب، این هشدار را بدهد که بازگشتن به شرایط سلطه‌پذیری و خودباختگی گذشته در صورت سهل‌انگاری ما چندان بعید نخواهد بود:

«در روزگار چرخش‌های صدوهشتاد درجه/ در روزگار جوک و غیبت/ یاد بخیر/ تلخ و شیرین/ داریوش و گوگوش/ نعمت نفتی/ گل گفتی!/ روزگار دمپایی لاانگشتی/ آدم‌های لاابالی/ مسترهای آمریکایی/ بیا به فکر تمدن نباشیم/ وقتی تابوت شهید نمی‌آید! / این همه خون حجامت ملت بود/ تا حاج‌آقا هم‌چنان چلوکباب سلطانی کوفت کند/ تا قلیان بکشد/ به تسبیح شاه‌مقصودش بنازد/ و با تلفن زیمنس معامله کند/ .../ خدایا به ما اسلام ناب آمریکایی عطا کن/ تا از هر اتهامی مبرّا باشیم!» *(قزوه، ۱۳٦۹: ۸۸)*.

«باران و رویای سنبله / در چارسوق رواج قارچ/ حاصل جستجوی بهار/ باغ، بیمار و/ پرنده‌ها، نزار» *(باقری، ۱۳٦٥: ۱۱)*.

در قطعهٔ کوتاه فوق نیز، شاعر با زبانی لطیف و احساسی، اما تأمل‌برانگیز، با توصیف حال و روز باغ ارزش‌ها و نظام اجتماعی، به مخاطب نسبت به رویش قارچ‌های سمی و هرز هشدار می‌دهد.

ت-۴) مقابله با ابتذال و فساد و تقلید کورکورانه

یکی از مصادیق آشکار استعمار نو در طول سدۀ اخیر، اشاعۀ فرهنگ ابتذال و فساد و تهاجم فرهنگی از سوی استعمارگران جهانی "به رهبری آمریکا" می‌باشد. این تهاجم، معمولاً با تقلید کورکورانۀ جوامع استعمارپذیر و فاصله‌گرفتن از فرهنگ و ارزش‌های دینی و سنتی بومی و محلی همراه است و نتیجۀ این تقلید کورکورانه هم رفتارهای کاریکاتورگونه و تمسخرآمیز است که تلاش دارد کپی ناقصی از عادات فرهنگی و سبک زندگی استعمارگران را برای خود تجویز کند *(Johnson and Lawson, 2000: 366)*.

دغدغۀ ابتذال فرهنگی، نکته‌ای است که جایگاه خاصی در اندیشه و زبان شاعران انقلاب، در طول دهۀ اول پس از انقلاب دارد. با توجه به شرایط حکومت پهلوی و تأثیر عمیق فرهنگی این حکومت از شیوۀ زندگی و فرهنگ غربی، طبیعی است که ترس از فراموشی ارزش‌های جدید و اشاعۀ مجدد ابتذال فرهنگی، ذهن بسیاری از شاعران برآمده از ایدئولوژی انقلاب اسلامی را به خود مشغول کند *(علیمحمدی، ۱۳۷٤: ۱۲۰)*. به عنوان مثال در شعر زیر، ترس از انفعال جامعه نسبت به رشد و گسترش تهاجم فرهنگی و ابتذال و هشدار نسبت به عواقب این معضل، کاملاً مشهود است و شاعر ضمن بیان تغییر نگران‌کنندۀ سلیقه و نگرش فکری و فرهنگی جامعه، ترس از فراموش شدن ارزش‌ها و اعتقادات دینی و فرهنگی و خودباختگی را فریاد می‌زند:

«دیروز در خیابان، زنی را دیدم/ که مانتوهای سبک سامورایی را تبلیغ می‌کرد/ با آستین‌های تنگ/ مخصوص آنان که با تیمّم نماز می‌خوانند/ .../ از بعضی مجلّات/ بوی ادکُلُن شب‌های پاریس متصاعد بود/ و من به واقعیتی می‌اندیشم/ که در تاریکی شب، سطل‌های زباله را می‌کاوید!/ .../ می‌ترسم روزی به نام تمدن/ برگردن بعضی زنگوله بیاندازند!/ می‌ترسم شلوارهای جین و چارلی، کار دستمان بدهد/ و شکلات‌های انگلیسی دهانمان را ببندد/ گاوهای چشم‌چران آزادانه در خیابان می‌چرخند/ پسر خوانده‌های مایکل جکسون به دانشگاه می‌روند/ .../ کامبیز خان دوست دارد پسرش را آلفرد صدا کند/ گیتی گیتار را ترجیح می‌دهد/ سوزی بی آنکه خجالت بکشد/ نامۀ بوی فرندهایش را برای مادرش می‌خواند/ خجالت هم چیز نایابی است» *(قزوه، ۱۳٦۹: ۱۲۵)*.

ت-۵) پرداختن به مفهوم انتظار و ارتباط آن با استعمارستیزی

گره خوردن مفهوم انتظار و مسائل و مفاهیم پیرامون آن با گفتمان پسااستعمارگرایی از نکاتی است که در شعر دههٔ اول پس از انقلاب، قابل بحث و مشاهده است. تأکید شاعران انقلاب و تلاش آن‌ها برای تبیین زمینه‌های ظهور و ارتباط آن با تقابل جبههٔ حق و باطل از نکاتی است که جایگاه خاصی در تفکر استعمارستیز سال‌های آغازین پس از انقلاب به خود اختصاص داده است. در بسیاری از آثار دورهٔ مذکور، مفهوم انتظار، مفهوم پویا، کنشگر، پرتلاش و مبارزه‌طلبانه است و تلاش دارد تا شرایط ظهور و حاکمیت نیکی و حق را فراهم کند و معتقد است که این ظهور و طلوع مصلح آخرالزمان، تنها در سایهٔ مبارزه با استعمار و سلطه میسّر است. بنابراین نگرش مذکور، عملاً ارتباط تنگاتنگی با مفهوم استعمارستیزی و مبارزه با سلطهٔ بیگانه در ابعاد مختلف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی پیدا می‌کند *(امیری خراسانی و صدیقیان‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۹)*.

باید دست‌ها را به قبضهٔ شمشیر برد / و حنجرهٔ بدی را فشرد/ آه ای پیشوای اقیانوس‌های شورش / شب‌نشینی دنیا به طول انجامید/ طوفان را رها کن/ و اسب آشوب را افسار بگسل *(هراتی، ۱۳۶۵: ۳۳)*.

در شعر بالا، سلمان هراتی با تعبیری زیبا اصطلاح "شب‌نشینی دنیا" را برای شرایط کنونی جهان و برتری نظام استعمار و سلطه در چرخهٔ جهانی به کار می‌برد و به این نکته اشاره دارد که با ظهور منجی جهانی، این شب‌نشینی تیره‌سیرتان، به زودی به پایان خواهد رسید. طبیعتاً ثمرهٔ اعتقاد به منجی آخرالزمان، باعث جسارت و تعالی روح شاعر معتقد می‌شود و به‌روشنی می‌توان فرو ریختن ابهّت قدرت‌های استعمارگر و مبتکر جهانی را در ذهن شاعران پایداری در دههٔ اول پس از انقلاب، مشاهده‌کرد و طبیعتاً به‌کاربردن تعابیری نظیر سرما، زمستان، تاریکی، شب و ... برای دورهٔ تسلّط استعمارگران جهان و نوید پایان‌یافتنی بودن این دوره، نشان از ضعف و پوشالی‌بودن و بی‌دوام بودن این تسلّط و استعمار، در ذهن شاعر متعهد است:

«من رد پای فروردین را دیده‌ام / بر شانه‌های برفی تو می‌رفت / و اکنون در فکر پرنده‌ای هستم / که از آسمان سبز می‌آید» *(همان: ۳۰)*.

سیه تر از شب دیجور ما نیست به جز مهر رخت خورشید ما کیست؟
(گرمارودی، ۱۳٦۳: ۱۳۰)

تو بازآ تا شبی دیگر نپاید زمان روز ابری هم سرآید
(همان: ۵۲)

ت-۶) تقدّس‌گرایی برای وطن

یکی دیگر از مصادیق پسااستعمارگرایی، پرداختن به مفاهیم مرتبط با وطن و تقدّس‌گرایی نسبت به سرزمین مادری است. سلطۀ استعمارگران در طول سده‌های گذشته و تحقیر ملت‌ها و دیگرسازی آن‌ها و تلاش پدیدۀ استعمار برای تقسیم جهان به دو بخش متمدن غربی و غیرمتمدن شرقی، نکته‌ای است که واکنش شدید اندیشمندان جوامع تحت سلطه را "به‌خصوص پس از کسب استقلال سیاسی و اجتماعی" به همراه داشته است *(تایسن، ۱۳۹۲: ٦۱۳)*.

شاعران جوان برآمده از ایدئولوژی انقلاب اسلامی نیز در سال‌های آغازین پس از انقلاب، به واسطۀ نفرتی که از سلطۀ استعماری غرب در حکومت پهلوی و رفتار تحقیرآمیز آن‌ها داشتند؛ سعی می‌کردند تا با برجسته کردن مفهوم وطن و تقدّس برای آن و گره زدن مفهوم ملی‌گرایی با انگاره‌های دینی و اعتقادی، تصویری احساسی، پاک، مقتدر، تسلیم‌ناپذیر، موفق و مقدّس از ایران اسلامی ارائه دهند و جایگاه میهن را در تقابل با گفتمان استعمار و سلطه، بیش از پیش تقویت کنند *(شریف، ۱۳۹۳: ۱۹۵)*.

از این‌روی شاعران دهۀ اول انقلاب با استفاده از نمادها و قهرمان‌های ملی و اسطوره‌ای و هم‌چنین نمادها و شخصیت‌های دینی و مذهبی و گره زدن این دو مفهوم با یکدیگر به مقابله با قدرت‌های استعمارگر و تحقیر آن‌ها پرداخته‌اند:

ای وطن، ای مفخر من لطف حقّت یار باد
لطف حقّت یار و دشمن خوار و خواری عار باد

ای وطن ای خاک پاکت توتیای چشم ما
توتیای چشم ما در پردۀ اغیار باد
(فیروزکوهی، ۱۳٦٤: ۲۳)

شهریاری به امیدستانیم هر کجاییم بهایی داریم

خانـــه از غیـــر بپرداختـــه‌ایـــم در خـــور خـــویش ســـرایی داریـــم
(سبزواری، ۱۳٦۸: ۱۰۱)

علاوه بر این‌ها جنگ تحمیلی هشت ساله نیز نقش بسیار مهمی در رشد و تحوّل مفهوم وطن و تقابل آن با جریان استعمار جهانی در شعر شاعران دههٔ اول پس از انقلاب داشته است. دفاع از وطن و وطن‌دوستی، شهادت، ایثار و ازجان‌گذشتگی برای وطن در برابر دشمنی که به‌شدّت توسط گفتمان سلطه و استعمار حمایت می‌شود بر جنبهٔ احساسی و عرفانی وطن‌گرایی در شعر دههٔ اول پس از انقلاب، بسیار افزوده‌است *(شریف‌پور و ترابی، ۱۳۹٤: ۱٦۷)*:

به خون گر کشی خاک مـن، دشـمن مـن بجوشـد گـل انـدر گـل از گلشـن مـن
تـنم گـر بسـوزی، بـه تیـرم بـدوزی جداسـازی ای خصـم سـر از تـن مـن
مـــن ایرانـــی‌ام، آرمـــانم شـــهادت تجلـی هسـتی اسـت جـان کنـدن مـن
(کاشانی، ۱۳۸۹: ۱٤)

دوباره می‌سازمت وطن اگرچه با خشت جان خویش
ستون به سقف تو می‌زنم اگرچه با استخوان خویش
اگرچه صد ساله مرده‌ام به گور خود خـواهم ایسـتاد
کـه بـردرم قلـب اهـرمن ز نعـرهٔ آنچنـان خـویش
(بهبهانی، ۱۳٦۰: ۱۰۳)

«ای وطن! ای عشق!/ ای ازدحام درد!/ جان من از بی‌دردی/ درد می‌کند» *(هراتی، ۱۳٦٤: ٦٥)*.

در شعر زیر نیز نصرالله مردانی با بهره‌گیری از نمادهای حماسی و اسطوره‌ای و همچنین القای حسّ "ما" و "اتحاد ملی" حول محور میهن و ارزش‌های مشترک، زورمندان و سلطه‌گران جهانی را هدف تیغ تیز کلمات خود قرار داده‌است:

شیشـهٔ عمـر تـو ای دیـو بـدآیین زمـان ما به سرپنجهٔ ایمـان چـو تهمـتن شـکنیم
دیگـر اهـریمن «مـن‌هـا» نفریبـد دل مـا همگی «ما» بشویم و شبح «من» شـکنیم
مشت‌هـا بـر دهـن یـاوه سـرایان کـوبیم زورمندان جهـان را همـه گـردن شـکنیم
(مردانی، ۱۳۸٦: ۲۰۵)

نتیجه

پدیدۀ استعمار و سلطۀ قدرت‌های جهانی، موضوعی بوده‌است که همواره کشورهای جهان سوم با آن دست به گریبان بوده‌اند. نظریۀ پسااستعمارگرایی که از شاخه‌های علوم انسانی نوین به‌شمار می‌رود به دنبال بررسی و تحلیل نحوۀ انعکاس استعمارگرایی و استعمارستیزی در آثار هنری و به‌خصوص ادبیات جوامع استعمارشده، پس از استقلال سیاسی و اجتماعی آن‌ها است. در این بین کشور ایران نیز در طول سده‌های گذشته به اشکال مختلف تحت تأثیر این پدیدۀ شوم واقع شده‌است. بی‌تردید انقلاب اسلامی ایران به عنوان یک جنبش بزرگ ضداستعماری، جایگاه و نقش آشکاری در جریان استعمارستیزی و استقلال‌طلبی ملت ایران ایفا کرده‌است. طبیعتاً شعر فارسی نیز به‌عنوان یک پدیدۀ اجتماعی و کنشگر، در طول سال‌های آغازین پس از انقلاب، نقش برجسته‌ای در جهت نشان دادن مصادیق و مؤلفه‌های استعمارستیزی و مقابله با جلوه‌های مختلف سلطۀ استعمارگران، به‌خصوص جهان غرب ایفا کرده است. مقابله با بی‌هویتی و خودباختگی فرهنگی در برابر استعمارگران، مقابله با سلطه و هژمونی جهانی استعمارگران، اعتراض بخردانه و هشدار به مخاطب نسبت به خطر بازگشت به شرایط استعمارشدگی و سلطه‌پذیری گذشته، مقابله با فساد و ابتذال و تقلید کورکورانه، پرداختن به مفهوم انتظار و ارتباط آن با استعمارستیزی و سرانجام، تقدّس قائل‌شدن برای وطن به وسیلۀ نمادها و شخصیت‌های اسطوره‌ای، ملی و مذهبی، از جمله مهم‌ترین پیام‌ها و عناصر موجود در شعر دهۀ اول پس از انقلاب اسلامی در جهت مقابله با استعمار و سلطۀ زورگویان جهانی به شمار می‌روند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. باقری، عباس. (۱۳۶۵)، **تکیه بر زخم**، تهران: شاهد.

۲. برتنس، هانس. (۱۳۸۷)، **مبانی نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ دوم، تهران: ماهی.

۳. تایمسن، لوییس. (۱۳۹۲)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، ترجمهٔ مازیار حسین زاده، تهران: نگاه امروز.

۴. زیادی، عزیزالله. (۱۳۶۷)، **مجموعهٔ شعر جنگ**، به کوشش مشفق کاشانی و محمود شاهرخی، تهران: امیرکبیر.

۵. سبزواری، حمید. (۱۳۶۸)، **برگزیدهٔ متون ادبیات فارسی**، به کوشش جلیل تجلیل، تهران: نشر مرکز دانشگاهی.

۶. شاهمیری، آزاده. (۱۳۸۹)، **نظریه و نقد پسااستعماری**، تهران: علمی.

۷. عبدالملکیان، محمدرضا. (۱۳۶۶)، **ریشه در ابر**، تهران: برگ.

۸. فیروزکوهی، امیر. (۱۳۶۴)، **برگزیدهٔ متون ادب فارسی**، به کوشش جلیل تجلیل، تهران: نشر مرکز دانشگاهی.

۹. قزوه، علیرضا. (۱۳۶۹)، **از نخلستان تا خیابان**، تهران: حوزهٔ هنری.

۱۰. کاشانی، سپیده. (۱۳۸۹)، **مجموعهٔ آثار**، تهران: قلم ایران.

۱۱. گاندی، لیلا. (۱۳۸۸)، **پسااستعمارگرایی**، ترجمهٔ مریم علیزاده و همایون کاکاسلطانی، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی

۱۲. مردانی، نصرالله. (۱۳۸۶)، **مست برخاسته گان**، تهران: نکا.

۱۳. موسوی گرمارودی، علی. (۱۳۶۳)، **چمن لاله**، تهران: زوّار.

۱۴. وبر، ماکس. (۱۳۸۲)، **دین، قدرت، جامعه**، ترجمهٔ احمد تدین، تهران، هرمس

۱۵. هراتی، سلمان. (۱۳۶۴)، **از آسمان سبز**، تهران: حوزهٔ هنری.

۱۶. هراتی، سلمان، (۱۳۶۵)، **بر قله‌های انتظار**، تهران: حوزهٔ هنری.

۱۷. _____ . (۱۳۶۷)، **دری به خانهٔ خورشید**، تهران: سروش.

۱۸. _____ . (۱۳۸۰)، **مجموعهٔ کامل اشعار**، تهران: دفتر شعر جوان.

ب) مقالات

۱۹. امیراحمدی، هوشنگ. (۱۳۷۷)، «**انقلاب‌های طبقات متوسط جهان سوم**»، ترجمهٔ علی طایفی، در مجلهٔ اندیشهٔ جامعه، ش۱.

۲۰. امیرخراسانی، احمد و قاسم صدیقیان‌زاده. (۱۳۹۱)، «**بررسی انتظار به عنوان عنصر پایداری با تکیه بر شعر قیصر امین پور و سلمان هراتی**»، در مجلهٔ ادبیات پایداری، سال سوم، شماره ۵و۶، صص ۱-۲۵

۲۱. ساعی، احمد. (۱۳۸۵)، «**مقدمه‌ای بر نظریۀ نقد پسااستعماری**»، در مجلۀ دانشکدۀ حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه تهران، شماره ۷۳

۲۲. شریف پور، عنایت الله و علی حسن ترابی. (۱۳۹۴)، «**وطن گرایی در شعر دفاع مقدس**»، در مجلۀ ادبیات پایداری، س هفتم، ش سیزده، صص ۱۸۳-۱۵۹

۲۳. شریف نسب، مریم. (۱۳۹۳)، «**بازتاب وطن در شعر دفاع مقدس**»، در ادبیات پایداری، سال ۶، ش ۱۱.

۲۴. صفارزاده، طاهره. (۱۳۶۰)، در مجلۀ سروش، شماره ۴، اردیبهشت.

۲۵. ضیایی، حسام و علی صفایی. (۱۳۸۹)، «**بررسی جامعه شناختی گفتمان‌های جنگ تحمیلی**»، در مجلۀ ادبیات پایداری، س۱، ش۲، صص ۱۸۹-۲۱۸.

۲۶. عباسی، مسلم و مسعود اربابی نیا. (۱۳۸۸)، «**دیرینه شناسی علوم انسانی در گفتار پسااستعماری**»، در فصل‌نامۀ تحقیقات فرهنگی، ش ۶، صص ۱۸۹-۲۱۲.

۲۷. علیمحمدی، محمد حسین. (۱۳۷۴)، « **مجموعه مقالات راه‌های مقابله با تهاجم فرهنگی**»، دانشگاه آزاد، رودهن.

۲۸. قدیمی قیداری، عباس. (۱۳۸۹)، «**رویکرد مورخان قاجار به اروپا و استعمار**»، در مجلۀ جستارهای تاریخی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شمارۀ اول، بهار و تابستان.

۲۹. کریمی، جلیل. (۱۳۸۶)، «**مقدمه‌ای بر مطالعات پسااستعماری**»، مجلۀ زریبار، شماره ۶۳

۳۰. محمدپور، احمد و مهدی علیزاده. (۱۳۹۰)، «**تولد غرب برساخت شرق دیگری‌شده از رویکرد پسااستعماری**»، در فصل‌نامۀ مطالعات ملی، شماره ۴۵، صص ۱۴۱-۱۷۰

۳۱. موسوی، صدرالدین و مسعود درودی. (۱۳۹۱)، «**نگرش انتقادی بر مطالعات پسااستعماری و رویکردهای آن**»، در فصل‌نامۀ مطالعات میان رشته‌ای در علوم انسانی، دورۀ پنجم، ش ۱، زمستان، صص ۳۹-۷۳.

پ) منابع انگلیسی

1. Ashcroft, B,(2007), **postcolonial studies**, London, Routledge
2. Gandhi, h, (1998), **Postcolonial theory**, Edinburgh University press
3. Johnson, Anna and Alan Lawson (2000), **Settler colonial in companion to post-**
4. **colonial studies**, Blackwell publishing, p.p.345-360
5. Quayson, s, (2000), **post-colonialism**, London, Cambridge, Polity press.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۲۸) تابستان ۱۳۹۶، صص ۱۴۰ – ۱۲۱

بررسی شیوه‌های حضور نویسنده در متن تاریخ جهان‌گشای جوینی بر مبنای نظریّهٔ گذرنماهای یاکوبسن

مهدی قاسم‌زاده[۱]

چکیده

تاریخ‌گرایی نوین، تاریخ را روایتی داستانی و یک محصول "ذهنی" و بازگویی واقعیّتی می‌داند که در ذهن نویسنده شکل گرفته‌است و نویسنده در آن دخالت دارد. زبان‌شناسان ساختارگرایی چون رومان یاکوبسن بر مبنای شیوه‌های ساختارگرایی، روایی و ذهنی‌بودن متون تاریخی را بررسی کرده‌اند. یاکوبسن با تکیه بر این‌که ابزار مورّخ، زبان است، معتقد است که او با وجود تلاش برای آشکار نکردن خود در متن تاریخی، عناصری از این ابزار را به کار می‌گیرد که نمایان‌کنندهٔ حضورش در متن است و دخالت او را در نگارش تاریخش نشان می‌دهد. یاکوبسن این عناصر را "گذرنما" می‌خواند. نگارندهٔ این مقاله بر آن است تا با بررسی گذرنماها در متن تاریخ جهان‌گشای جوینی، حضور و دخالت نویسنده در این متن تاریخی را نمایان کند. لذا با بهره‌گیری از دو نوع مأخذ و به شیوهٔ کتابخانه‌ای، ابتدا گذرنماها و شیوهٔ بررسی آن‌ها را در منابع موضوعی نظریّات نقد ادبی متمایز کرده، سپس برای هر یک از انواع و زیر انواع آن‌ها، شواهدی را از جلد دوم تاریخ جهان‌گشای جوینی جمع‌آوری و بررسی کرده‌است. نتایج، حاکی از آن است که نویسنده گذرنماهای بسیاری را در متن خود به کار برده که حضور و دخالت او را در متن تاریخیش به اثبات می‌رساند.

کلیدواژه‌ها: تاریخ جهانگشا، رومن یاکوبسون، حضور نویسنده، گذرنما.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک.
تاریخ وصول: ۹۶/۰۱/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۴/۱۴

مقدمه

با ظهور رنسانس و شکوفایی هنر، ادبیات و علم در اروپا، تفکّر انسان‌گرا نیز آغازین پرتوهای خود را بر دنیای رو به پیشرفت صنعتی انداخت؛ تفکّری که در طیّ قرن هجدهم و نیمی از قرن نوزدهم، رشد کرد و به اوج رسید و در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، دوران افول خود را پشت سر گذاشت. این تفکّر در این بازهٔ زمانی، بر تمام ابعاد اعتقادی، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، هنری و ادبی بشر چیره بود. از جمله تأثیرات آن، اثرگذاری بر تاریخ و تاریخ‌نگاری و شیوه‌های نقد تاریخ بود.

تفکّر انسان‌گرا تاریخ را عین واقعیّت، و مورّخ را ارائه‌کنندهٔ واقعیّات صرف می‌داند. از دید تفکّر انسان‌گرا، «... انتظار می‌رود که مورخان نیز مانند دانشمندان، متخصّصانی بی‌طرف باشند در جستجوی وقایع دقیق و قابل اثباتی که الگوهای علّت و معلولی دارند، وقایعی که در الگوی خطی رخ می‌دهند. آن‌ها نیز مانند دانشمندان به دنبال "حقیقت" وقایع تاریخی هستند تا بتوانند آن‌ها را از یک منظر یا زاویهٔ دید بی‌طرف بیان کنند» *(کلیگز، ۱۳۸۸: ۱٦۷)*. این نوع تاریخ‌گرایی که «تاریخ‌گرایی قدیمی» نامیده شده است «مبتنی بر دیدگاهی دربارهٔ تاریخ است که بر اساس آن، تاریخ مکتوب تصویری دقیق از رخدادهای واقعی است. چنین دیدگاهی فرض مسلّم می‌پندارد که مورّخان قادرند راجع به هر دورهٔ تاریخی خاصّی بی‌طرفانه دست به نگارش بزنند» *(برسلر، ۱۳۸۹: ۲٤۳)* بر این اساس، مورّخ در تاریخ مکتوب خود، هیچ دخالت و حضوری ندارد و بدون این‌که عقاید، نگرش‌ها و سلایق خود را در کتابت تاریخ دخالت دهد، آن‌چه را عیناً اتّفاق افتاده، در یک الگوی خطّی زمان‌مند و بر اساس روابط علّت و معلولی، به خواننده ارائه می‌کند. «در این روش، تاریخ حکم پس‌زمینه‌ای برای ادبیّات را دارد. ... پس‌زمینهٔ تاریخی متن فقط از اهمیّت ثانوی برخوردار است، زیرا موضوع زیبایی‌شناسانه (متن) است که تاریخ دورانش را بازتاب می‌دهد» *(همان: ۲٤۳)* لذا در این دیدگاه، متن تاریخی قائم به ذات است و خود، موجد ارزش خود است؛ نه زمینه‌های فکری نویسنده یا زمینه‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی جامعه‌ای که در آن بالیده است.

با ظهور اندیشهٔ ساختارگرایی و پساساختارگرایی در اوایل قرن بیستم میلادی و تغییر شیوهٔ خوانش متون، نگرش‌ها نسبت به تاریخ و تاریخ‌نگاری نیز فرق کرد. این نگرش

جدید سرانجام در اواخر دهۀ هفتاد و اوایل دهۀ هشتاد قرن بیستم منجر به پیدایش "تاریخ‌گرایی نوین" شد که خود «متأثر از مطالعات جامعه‌شناسی و فرهنگی است» *(همان: ۲٤٥)* مطالعاتی که به همّت بزرگانی چون کلود لوی استراوس (*Claude Lévi-Strauss*) (متوفّی ۲۰۰۹ میلادی) در مردم‌شناسی ریشه دواند و زمینه‌ساز پیدایش تاریخ‌گرایی نوین شد. «تاریخ‌گرایی نوین ریشه در اندیشۀ اندیشمندان و مردم‌شناسانی هم‌چون کلیفورد گیرتز دارد که او نیز به نوبۀ خود این نظریه را از کلود لوی استراوس آموخته بود» *(صهبا، ۱۳۹۰ الف: ٦٤)*.

در این دیدگاه، تاریخ نه پس‌زمینه‌ای برای ادبیّات، بلکه برابر با آن است. «این "ارزش‌گذاری برابر" در تعریفی از تاریخ‌گرایی نوین که توسّط منتقد آمریکایی، لوئیس مونتروس (Lewis Montrose) پیشنهاد شده، اشاره شده‌است: او آن را به عنوان یک پیوند ترکیب‌شده در "متن‌شدگی تاریخ، تاریخی‌شدگی متن" تعریف می‌کند»*(Barry, 1995: 172)* این "ارزش‌گذاری برابر" بین متون ادبی و غیرادبی، اولین تفاوت بین تاریخ‌گرایی نوین و تاریخ‌گرایی قدیم است *(همان: ۱۷٤)*.

دیگر تفاوت این‌که تاریخ‌گرایی نوین "عینیّت‌گرایی" متن تاریخی را که در تاریخ‌گرایی قدیم مطرح می‌شد، رد می‌کند. منظور از عینیّت‌گرایی، بازتاب واقعیّات عینی و غیرقابل خدشه در متن تاریخی است. تاریخ‌گرایی نوین «تصریح می‌کند که کلّ تاریخ واجد کیفیّتی ذهنی است، زیرا توسّط افرادی نوشته شده که جانبداری‌های شخصی‌شان در تفسیر آن‌ها از تاریخ تأثیر گذاشته‌است» *(برسلر، ۱۳۸۹: ۲٤٤)* لذا متن تاریخی پیش از این‌که تاریخ باشد، یک روایت یا داستانی از تاریخ است که در آن نویسنده، اگر نه رویدادها و شخصیّت‌ها را می‌آفریند، آن‌ها را در ذهن خود بازسازی و بازآفرینی می‌کند. تاریخ‌گرایی نوین «با این فرض شروع می‌شود که تاریخ داستانی است که هر فرهنگ دربارۀ گذشته‌اش بازگو می‌کند و نه مجموعه‌ای از واقعیّت‌های قابل اثبات» *(کلیگز، ۱۳۸۸: ۱٦۹)* و اصولاً «گذشته هرگز نمی‌تواند به صورت ناب در دسترس ما قرار گیرد و آن‌چه در اختیار ما قرار دارد همواره نمودارهای آن است» *(صهبا، ۱۳۹۰ الف: ٥۲)*. پل ریکور (Paul Ricœur)، (فوت ۲۰۰۵ میلادی)، فیلسوف برجستۀ فرانسوی، هم بر این باور است که: «تاریخ بارها بیش از آنچه پوزیتیویست‌ها باور دارند داستانی است: هرگز بازسازی ناب رویدادها

نیست، حتی در بهترین حالت هم چیزی جز یک بازسازی خیالی نیست که رویدادی نایافتنی بر آن حکم می‌راند» *(ریکور، ۱۳۹۰: ٦۰)*.

لذا تاریخ‌گرایی نوین بین تاریخ و تاریخ‌نگاری فرق می‌نهد و از این منظر، تاریخ دو معنا دارد: «۱. شماری از رویدادهای گذشته را "تاریخی" می‌خوانیم ... ۲. بازگویی یا بازنویسی رویدادی خاص یا رشته‌ای از اتّفاق‌ها را "تاریخ" می‌نامیم...» *(احمدی، ۱۳۹۱: ۹)*. تاریخ در کاربرد دوم، همان روایت تاریخی است که نویسنده‌اش بعد از گزینش آن‌چه دل‌خواه خود یا طبقهٔ حاکم است و بر مبنای داده‌های ذهنی خود نگارش و روایت می‌کند.

از سویی دیگر، تاریخ‌نگار در روایت تاریخی خود، از ابزار زبان استفاده می‌کند. ابزاری که به دلایل مختلف از ارائهٔ عین واقعیت ناتوان است. «تاریخ‌نگاران نتیجهٔ پژوهش‌های خود را با ابزار زبان بیان می‌کنند و هیچ معلوم نیست که تا کجا تابع شیوه‌های بیان دورانشان، مجازهای بیان و محدودیّت‌های واژگانی، دستوری و نحوی بوده‌اند» *(همان: ۱۷)*.

الف) گذرنما

لذا تاریخ‌نگار فقط راوی آن‌چه است که دیده یا شنیده و سپس با مبانی فکری خود یا به دل‌خواه هیأت حاکم یا هر دلیل دیگری، یک "امر ذهنی‌شده" را نگارش کرده است؛ نه یک "امر عینی" و دارای وجود خارجی را؛ البتّه امر ذهنی‌ای که زمینهٔ واقعی دارد. این در حالی است که نویسنده می‌کوشد تا در این فرایندِ دریافت تا بازتولید وقایع، خود را در اثر پنهان کند تا اثرش به واقعیّت نزدیک‌تر باشد و «نویسنده با حذف منظّم هر اشارهٔ مستقیم به مؤلّف متن از گفتار کناره می‌گیرد: گویی این تاریخ است که از خویش سخن می‌گوید. این رهیافت را اغلب مورّخین به کار می‌بندند؛ زیرا در وفاق با شیوهٔ به‌اصطلاح "عینی" گفتار تاریخی است که در آن مورّخ هرگز ظاهر نمی‌شود» *(بارت، ۱۳۹۰: ۸۷)*. رولان بارت (Roland Barthes)، منتقد فرانسوی (فوت ۱۹۸۰)، این تصوّر مورخ را "توهّم ارجاعی" (referential illusion) می‌نامد *(همان: ۸۸)*. امّا از آن‌جا که ابزاری که تاریخ‌نگار به کار می‌گیرد، زبان است، گاه عناصری از آن را به کار می‌گیرد که او را در لایه‌های مختلف متن "می‌نمایاند" و دخالت او را در متن بیش‌تر جلوه می‌دهد و لذا "عینیّت" متن او را بیش از

پیش زیر سؤال می‌برد. رومان یاکوبسن (Roman Jakobson)، زبان‌شناس روسی (متوفّی ۱۹۸۲)، این عناصر را نشانهٔ گذار به شیوهٔ خود – ارجاعی (sui-referential mode) و خروج از آن می‌داند *(همان: ۸٤)* او این عناصر را "گذرنما" (shifter) می‌خواند و قائل به دو نوع گذرنمای معیار است *(همان: ۸٤)*.

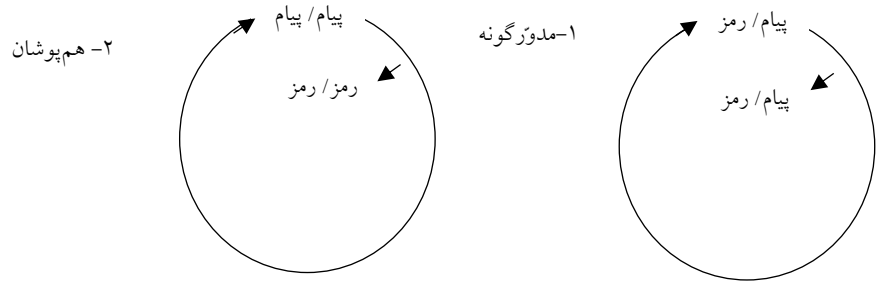
نگارندهٔ این مقاله با بررسی این گذرنماها در جلد دوم تاریخ جهان‌گشای جوینی و ارائهٔ شواهد برای جنبه‌های مختلف هر یک، حضور و دخالت نویسنده در متن مکتوبش را بررسی کرده و از این رهگذر، روایی و داستانی‌بودن و عدم عینیّت آن را به اثبات برساند. علّت انتخاب جلد دوم تاریخ جهان‌گشا، اهمیّت این متن به‌سبب انعکاس بخشی مهم از تاریخ ایران در زمان حملهٔ مغول است. مقالات بسیاری در موضوع بررسی زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی متون تاریخی نوشته‌شده؛ امّا جستجوهای نگارنده در موضوع کاربرد گذرنماها نتیجه‌ای نداشت.

الف–۱) گذرنماهای معیار

از نظر یاکوبسن، گذرنماها عناصر و شیوه‌هایی هستند که تاریخ‌نگار در گفتار تاریخی خود، خود را نمایان می‌کند و در حقیقت با دگرگون کردن شیوهٔ سخن، در گفتار دخالت می‌کند. «اصطلاح "گذرنما" (shifter) را ابتدا اتو ژسپرسن (Otto Jespersen) (۱۹۲۳) رایج و بعدها رومان یاکوبسن در مقالهٔ مشهورش با عنوان "گذرنماها، مقوله‌های گفتاری، و فعل روسی" آن را اقتباس کرد» *(Fludernic, 1991: 193)* این اصطلاح در پژوهش‌های ادبی، به‌ویژه گفتارهای روایی رواج بسیاری پیدا کرد *(همان: ۱۹۳)* «بینش‌های یاکوبسن دربارهٔ طبیعت گذرنماها تا حدود زیادی با نتیجه‌گیری‌های بنونیست (Benveniste) دربارهٔ طبیعت مستقیماً دلالت‌گر ضمایر شخصی شباهت دارد و– به همین شکل با ژسپرسن (۱۹۲۳) – که اوّلین دسته‌بندی‌اش از گذرنماها ضمایر اوّل و دوم شخص هستند... به علاوه ژسپرسن در کتابی دیگر *(ژسپرسن، ۱۹۲٤: ۲۹۲ – ۲۹۹)* اصطلاح گذرنما را استفاده کرد تا دربارهٔ تغییر در نظرگاه که به واسطهٔ جابه‌جایی از گفتار مستقیم به نامستقیم (آزاد) پیش می‌آید، به کار برد و به دلایل سادگی معنا، این درک از اصطلاح گذرنما کاملاً مرسوم شده است» *(همان: ۱۹۳)*. در این دیدگاه دوم، جابه‌جایی (گذرنمایی) نه فقط بین گوینده/

مخاطب، بلکه بین گوینده/ مخاطب از یک سو و نظرگاه گزارش رویداد از دیگر سو اتفاق می‌افتد *(همان: ۱۹۳)*. به این معنی که گاه مورّخ، خود گویندهٔ روایت و بیرون از آن و گاه، مخاطبِ روایت و لذا خود جزئی از روایت است و لذا متن، بسان داستانی، زاویهٔ دید از اوّل به سوم شخص تغییر پیدا می‌کند که در وجه فعل آشکار می‌شود.

زبان‌شناسان، متن را دارای ابعادی چون فرستنده، پیام، رمز، مخاطب، موضوع و ... می‌دانند. آن‌ها در رابطهٔ بین پیام و رمز، چهار رابطه (انواع دوگانه) (duplex types) قائل هستند: ۱. دو نوع مدورگونه – پیام به پیام بازمی‌گردد (m/m) و رمز بازمی‌گردد به رمز (c/c) ۲– دو نوع هم‌پوشان – پیام به رمز بازمی‌گردد (m/c) و رمز به پیام بازمی‌گردد (c/m) ... در این نوع آخر، یعنی (c/m) هر مجموعهٔ زبانی شامل طبقهٔ خاصی از واحدهای دستوری است که ژسپرسن (۱۹۲۲) گذرنما نامید. معنی معمول گذرنما بدون ارجاع به پیام قابل درک نیست *(همان: ۱۹۷)*.



«*یاکوبسن* اقدام به تعریفی از گذرنماها در چارچوبی از موقعیّت ارتباطی کرد که به واسطهٔ ارتباط بین پیام و رمزهای متضمّن آن توصیف می‌شود» *(همان: ۱۹۶)*. از نظر او، «در یک گذرنما، رمز به پیام بازمی‌گردد از این جهت که مفهوم گذرنما (به عنوان مثال من) نمی‌تواند بدون در نظر گرفتن این‌که چه کسی آن را بیان یا چه کسی پیام را ادا می‌کند، ایجاد شود» *(همان : ۱۹۷)*. او در این تعریف آخر، مقوله‌های زبانی را به دو دستهٔ گذرنما و غیرگذرنما دسته‌بندی می‌کند که مقوله‌های گذرنمایی دلالت بر یک منبع، چه در رویداد گفتار یا در هم‌نشینان خود آن (در محور همنشینی زبان) دارد. این مقوله‌های دستوری که گذرنما هستند، عبارتند از: الف) زمان فعل (tense)، ب) وجه فعل (mode) که دیدگاه

گوینده را در خصوص تجسّم رابطهٔ بین کنش و کنش‌گر یا هدف منعکس می‌کند. ج) دلالت‌گرها (استنادی‌ها) (evidential) که مقولهٔ فعلی هستند که به کنش‌ها یا عقاید گزارش‌شده دربارهٔ رویدادها برمی‌گردند و در انگلیسی با عباراتی چون «گفته‌شده‌است/ ارائه‌شده‌است که ...» قابل نمایش هستند. د) مقولهٔ خود شخص (person itself) در دریافت بنونیستی از اوّل و دوم شخص که به راوی یا مخاطب بازمی‌گردد *(همان: ۱۹۸)*.

به طور خلاصه می‌توان گفت گذرنماها، عمدتاً ضمایر شخصی یا مقوله‌های دستوری هستند که در گفتار روایی، سیاق سخن را از گوینده به منبع و بالعکس جابه‌جا می‌کنند و به این واسطه، نظرگاه روایت را نیز تغییر می‌دهند. لذا اهمیّت گذرنماها در بررسی روایت تاریخی، در موقعیّت‌هایی است که گذرنما، متن معمول روایت را دگرگون و منظر روایت را از منبع به راوی و بالعکس برمی‌گرداند.

الف-۲) انواع گذرنمای معیار تاریخی

یاکوبسن گفتار تاریخی را دارای دو نوع گذرنمای معیار می‌داند:

الف-۲-۱) مقولهٔ استنادی

«نخستین گروه این گذرنماها نشانهٔ شیوه‌ای است که می‌توان آن را شیوهٔ ناظر (monitorial mode) نامید؛ این شیوهٔ مترادف مقوله‌ای است که یاکوبسن آن را (در سطح زبان) مقولهٔ استنادی (evidential category) می‌نامد که شامل پیام (رویدادی که روایت می‌شود)، رمز یا کد گفتار (سهم راوی در گفتار) و پیامی دربارهٔ کد گفتار (ارزیابی نویسنده از منابع و مآخذی که استفاده نموده) است. پس این مقوله هر یادکردی از منابع و گزارش شاهدان رویداد و خاصه هر ارجاع صریحی به روایتی از آن رویداد را در "متنی دیگر" در برمی‌گیرد» *(بارت، ۱۳۹۰: ۸٤)*. در تاریخ جهانگشا، این نوع گذرنما به شیوه‌های مختلفی به کار گرفته شده است.

الف-۲-۲) نشان‌گاه‌های تغییر گفتار

«دومین گونهٔ گذرنماها همهٔ آن تمهیدات و نشانه‌هایی را در برمی‌گیرد که نویسنده به

یاری آن‌ها از مسیر بازگویی روایت گریز می‌زند یا دوباره به سر آن بازمی‌شود. یعنی همهٔ آن نشان‌گاه‌های (signposts) آشکار برای تنظیم گفتار» *(بارت، ۱۳۹۰: ۸۵)* مورخ از این گذرنماها استفاده می‌کند تا به تاریخ خود سامان بدهد و توالی زمانی آن را مشخص کند زیرا «در تاریخ پیوستگی و اتّصالی در میان "پاره‌های رشتهٔ تاریخی" که به هم بافته می‌شوند وجود ندارد. این پاره‌ماجراها در گذر زمان بر روی هم تلنبار می‌شوند و مورخ به مثابهٔ سامان‌دهنده این‌هاست» *(صهبا، ۱۳۹۰ الف: ۵۷)* این شیوه شامل نمودهایی است برای جابه‌جایی در گفتار در راستای تغییرات موضوع و موارد ذیل را در بر می‌گیرد: ۱. ایستایی (immobility) ۲. بازگشت (regression)؛ نقل عباراتی چون «در ذکر این احوال گفته بودیم که ...» ۳. ازسرگیری (resumption) ۴. فرجامش (finality)؛ استفاده از عباراتی مانند «آنچه بازنمودیم در این باب کفایت باشد و زیادت از این نگوییم» ۵. تذکار (announcement) *(بارت،۱۳۹۰: ۸۵)*.

ب) انواع گذرنما در متن تاریخ جهان‌گشا

ب-۱) مقوله‌های استنادی در تاریخ جهان‌گشا

ب-۱-۱) ذکر منابع کتبی

عطاملک جوینی در ابتدای جلد دوم تاریخ جهان‌گشا که به تاریخ خوارزمشاهیان اختصاص دارد، منابع و مآخذ مورد استفادهٔ خود در این جلد را به این شرح برمی‌شمارد: «در کتاب مشارب التّجارب که تتمّهٔ ذیل تجارب الأمم است از تصنیف ابن فندق‌البیهقی مسطور است و در جوامع العلوم از تصنیف رازی که به نام سلطان تکش است در فصل تاریخ مذکور است که ... » *(جوینی، ۱۳۸۷ : ۳۵۵)* و سپس به استناد این منابع به ارتقای مقام نوشتکین غرجه و ماجراهای بعد از آن می‌پردازد.

نمونهٔ دیگر از این دست، آوردن بخشی از نوشته‌های سیّد صدرالدّین در کتابی به نام "زبده‌التّواریخ" دربارهٔ عظمت کار سلطان ارسلان در تسخیر قلعهٔ الموت با ذکر منبع است *(همان: ۳۹۲)*. و نیز شرح رویدادِ کشته‌شدن اژدهایی بزرگ در راه بازگشت سلطان غزنوی در راه بازگشت از سومنات توسّط یکی از شکره‌داران اوست که منبع آن، تاریخ ناصری ابوالفضل بیهقی است و جوینی آن واقعه را "بذله" می‌خواند (همان: ۳۹۳).

ب-۱-۲) ذکر منبع شفاهی

گاه منبع خبر، نه یک نوشته، بلکه یک شخص است که جوینی گاهی نام او را هم می‌آورد. او بعد از فتح ختای توسط سلطان محمد، رسیدن خبر آن به شادیاخ را با استناد به منبع خبر، به این نحو می‌آورد: «از ابن خالم صدر امام مرحوم افضل‌المتأخرین شمس‌الدین علی بن محمد تغمّده‌الله بغفرانه شنیدم گفت چون منهیان به شادیاخ رسیدند که بر دست سلطان فتح ختای میسّر شد... » *(همان: ٤٢٤)* و بعد از این، از زبان همین ابن خالم به شرح شادی و شکرگزاری مردم شادیاخ و ناراحتی استادش از این فتح می‌پردازد.

ب-۱-۳) دلالت‌گرهای استنادی

گاه این منبع یا منابع خبری مشخص نیست و مورخ از عباراتی چون "آورده‌اند که..."، "چنین می‌گویند..."، "روایت کرده‌اند که" و امثال این‌ها استفاده می‌کند. چنان‌که پیش از این آمد، یاکوبسن این عبارات را "دلالت‌گر (استنادی)" می‌خواند و آن‌ها را گزارشی از رویداد یا عقاید مربوط به آن می‌داند. مثال: «... و مقدّم و امیر ایشان را کورخان خوانند یعنی خان خانان چنین می‌گویند به وقت آنک از ختای بیرون آمد هشتاد کس از قوم و اهل او با او بیرون آمدند و به روایت دیگر آنک با جمعی انبوه و گروهی بسیار بودند چون به حدّ قرقیز رسیدند به قبایلی که در آن حدود بودند تاختن می‌کردند و ... » *(همان: ٤٣١)*.

ب-۱-۴) ارجاع خواننده به منبع

دیگر از شیوه‌های استفاده از این نوع گذرنما در تاریخ جهانگشا، ارجاع خواننده به منابع است. نمونه‌ای از این دست، در «ذکر استیلای سلطان سلاطین و سبب آن» است که خوانندگان را به تاریخ یمینی عتبی ارجاع می‌دهد: «نسبت او به ایلک و بغراخان می‌کنند که خانان ماوراءالنهر بوده‌اند و ذکر خروج و استیلای ایشان در یمینی عتبی مثبت است و او را در ماوراءالنهر سلطان سلاطین گفتندی، ... » (*همان: ٤٦٥)* و یمینی عتبی، همان تاریخ یمینی ابونصر محمد ابن عبدالجبار عتبی است در تاریخ عصر غزنویان و البته آن‌چه به آن ارجاع داده می‌شود، مربوط است به حدود دو قرن قبل از رویدادهای کتاب تاریخ جهانگشا. این شیوه، خود گاه به تعریض و غیرمستقیم انجام می‌شود و گاه آشکارا:

ب-۱-۴-۱) ارجاع غیرمستقیم

در شیوه‌ای دیگر، گاه عطاملک با آوردن عباراتی از دست «و آن حکایت مشهور است» از روایت یک رویداد سرباز می‌زند و به رویداد اصلی می‌پردازد و به تعریض خواننده را به سایر منابع ارجاع می‌دهد: «و او را در موافقت سلاطین سلجوق مقامات محموده بسیار است و در تواریخ ذکر آن مثبت، ...» *(همان: ۳۵۷)* و نیز« ... تا چون سلطان سنجر در سنهٔ ستّ و ثلثین و خمسمایه در مصافِ ختای بر درِ سمرقند شکسته شد و منهزم به بلخ آمد و آن حکایت مشهور است... » *(همان: ۳۵۸)*.

ب-۱-۴-۲) ارجاع مستقیم

گاه این ارجاع به منبع نامشخص نه به شیوهٔ تعریض، بلکه آشکار است: «... و خلفای آن زمان چون طایع و مسترشد و غیر ایشان محکوم حکم و متابع امر و نهی ایشان بودند و کیفیّت این حال در ذکر هریک در تواریخ مسطور است چون مطالعه رود از آنجا معلوم گردد می‌خواست تا بهانه‌ای سازد که بدان از وقیعت بنی‌آدم و ملوک اطراف، خویش را معذور کند...» *(همان: ٤٦٤)*.

ب-۲) نشان‌گاه‌های تغییر گفتار در تاریخ جهان‌گشا

ب-۲-۱) ایستایی

منظور از ایستایی، استفاده از عباراتی چون «همان‌گونه که پیش از این گفته‌آمد» است. در این گونه موارد، مورخ جریان روایت یک رویداد را متوقّف می‌کند و خواننده را به قسمت دیگری از روایت خود که پیش از این آمده، ارجاع می‌دهد. این کار دال بر نازمان‌مند بودن تاریخ و تنظیم و توالی آن توسط مورخ است که منجر به این می‌شود که به دلیل همین نازمان‌مندی روایت تاریخی، بین آن‌ها تداخل پیش آید و لذا مورّخ مجبور است برای رفع این تداخل‌ها و مزاحمت‌ها، با به کار بردن ارجاعاتی مانند این عبارت، از رویداد اصلی که در حال روایت آن است، دور نشود. مثال: «... چون ممالک سلطان غور از طرف هند مسلّم شد با سمرقند مراجعت فرمود سلطان حالیا آن را اظهار نکرد و می‌خواست تا به ابتدا ولایات شرقی را مستخلص گرداند و ذکر کیفیّت آن در مقدمه مثبت

است، و ...» *(جوینی، ۱۳۸۷: ٤۳۰)*. جوینی در این بند، لحظه‌ای به رویداد استخلاص ولایات شرقی توسط سلطان محمد بازمی‌گردد که گویا باید پیش از این ذکر آن می‌آمده است؛ اما عدم ذکر این رویداد در مقدمه (پیش از این)، حتّی به‌هم‌ریختگی ترتیب و توالی زمانی محصول مورخ را نیز نشان می‌دهد. به گونه‌ای که علّامه قزوینی در پانوشت همین صفحه، به این درهم‌ریختگی اشاره می‌کند: «این فقره یعنی یافتن مناشیر دارالخلافه در خزانهٔ غزنین نه در مقدمهٔ کتاب مذکور است و نه هیچ جای دیگر ... و گویا مصنّف را در ترتیب مسوّدات کتاب در حین نقل به بیاض تقدیم و تأخیری روی داده است.» (*همان: پانوشت ٤۳۰*).

مورد دیگر ذکر ماجرای سلطان خوارزمشاه و خان قراختای است: «... و چون کوچلک پسر نایمان از او گریخته و خان قراختای را منهزم گردانیده بود و در ملک او نشسته و از جانبین لشکر او بیش حائل نبود ابتدا لشکرها به جانب او روان کرد چنانک شرح آن داده آمده است، ...» *(همان: ٤٤۳)* که جوینی این رویداد را در صفحات ۴۳۱ الی ۴۳۷ شرح داده است. و در ادامهٔ همین مطلب به رویداد دیگری اشاره می‌کند که در تاریخ جهانگشا مؤخّر از رویداد حاضر است: «و چون سلطان از عراق بر عزیمت ماوراءالنهر روان شد و سلطان رکن‌الدین را نامزد عراق کرد و ذکر او علی‌حده آمدست ...» *(همان: ٤٤۳)* که رویدادی است که بعدها به آن می‌پردازد *(همان: ٥٤۲ به بعد)*. چنان‌که می‌بینیم جوینی در نگارش چند سطر از تاریخ خود، چنین سیری را طی می‌کند:

حال ⟵ گذشته ⟵ حال ⟵ آینده ⟵ حال

و برای سامان‌دادن به چنین آشفتگی، مجبور است از گذرنماها بهره ببرد.

جوینی پس از ذکر مرگ سلطان محمد در جزیرهٔ آبسکون، به شرح وحشت او با «ناصر دین الله، ابوالعباس احمد» می‌پردازد و در ابتدا به کشته‌شدن وزیر خلیفه توسط تکش سلجوقی با این عبارات اشاره می‌کند: «چون در ایام سلطان تکش سبب ملک عراق منازعتی افتاده بود و تکش لشکر بغداد را منهزم کرده و وزیر را کشته چنانک ذکر آن در مقدمه نوشته آمده است ...» *(همان: ٤٦۳)* و مقدمه «یعنی سابق و پیش از این و مقصود مقدمهٔ کتاب نیست» *(همان: پانوشت ٤٦۳)*.

ب-۲-۲) از سر گیری

منظور از "از سرگیری" به کارگیری جملاتی مانند «به روایت خویش بازگردیم و ذکر آن ماجراها که رفت» است. این نوع، پرکابردترین نوع گذرنما در تاریخ جهانگشا است و می‌توان عبارت‌های "فی‌الجمله" و "القصه" را از جمله عبارات این مورد در تاریخ جهانگشا دانست؛ چراکه این عبارت هم برای پایان‌دادن به یک روایت فرعی و ازسرگرفتن رویداد اصلی به کار می‌روند. بسامد "فی‌الجمله" در جلد دوم تاریخ جهان‌گشا، ۱۹ مورد است و در یک مورد به جای آن، از عبارت "در جمله" استفاده کرده است. عبارت "القصه" نیز کاربردی چون "فی‌الجمله" دارد، به عنوان مثال: «چون هوا گرم شد سلطان از اوچه عزم ییلاغ کوه جود و بلاله و رکاکه کرد و در راه قلعهٔ بس راور را محاصره داد و جنگ فرمود در آن جنگ تیری بر دست سلطان زدند و مجروح شد القصه قلعه بگرفتند و تمامت اهالی آن قلعه را به قتل آوردند...» *(همان: ٤٨٧)*. چنان‌که مشخص است، جوینی می‌خواهد با عبارت "القصه" از مجروح‌شدن سلطان گریز بزند و ادامهٔ ماجرای محاصرهٔ قلعه را ذکر کند و البته مشخّص است که این عبارت دال بر شتاب نویسنده بر اتمام حادثه یا رویدادی که روایت می‌کند، نیز هست.

در تاریخ جهانگشا، نویسنده به دلایل مختلفی از روایت اصلی رویداد خود جدا می‌شود و سپس به رویداد اصلی بازمی‌گردد. از جمله این دلایل، شرح و تفسیر یک رویداد با استناد به آیات قرآن و احادیث، اشعار و امثال فارسی، سخنان حکمت‌آمیز و ... که مورخ برای پرداختن به هریک، گذرنماهای زمان، وجه و شخص فعل را تغییر می‌دهد یا از مقوله‌های فعلی دلالت‌گر استفاده می‌کند. کاربرد این گذرنما به‌ویژه در سه موقعیّت اتّفاق می‌افتد:

ب-۲-۲-۱) روایت یک رویداد فرعی

روایت یک رویداد فرعی که در وسط رویداد اصلی به یاد نویسنده آمده و او قصد دارد بعد از مختصر اشاره‌ای به آن، آن را رها کند و به شرح رویداد اصلی بازگردد: به عنوان مثال: «فی‌الجمله سلطان چون از آن جهاد بر وفق مراد بازگشت و ملک اترار برخلاف ابرار بود و بر قاعدهٔ مستمر به صولت و شوکت مستظهر و ...» *(همان: ٤٢٥)* که جوینی از رویداد

فرعی رسیدن خبر فتح ختای توسط سلطان محمد به شادیاخ و شادی مردم منصرف می‌شود و به ادامهٔ کارهای سلطان و قصد حملهٔ او به ملک اترار می‌پردازد.

ب-۲-۲-۲) آوردن سخنی حکمت‌آمیز یا موعظه

این‌گونه سخنان توسّط خود جوینی در تحلیل رویداد پیشین ایراد می‌شود و سبک معمول ادب فارسی است؛ همان که فراتاریخ حکمی و اخلاقی نام دارد و «... چنین اقتضا می‌کرده که نویسندگان و گویندگان علاوه بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی که از آثار خود نصیب خوانندگان می‌کرده‌اند، آن‌ها را از نکته‌های حکمی و اخلاقی نیز بهره‌مند کنند» *(صهبا، ۱۳۹۰ب: ۷۰)* و چون این حکمت‌ها و مواعظ، روند روایت را متوقّف می‌کنند، راوی مجبور است برای بازگشت به روایت از عبارت‌های گذرنمایی چون "فی‌الجمله" و "القصّه" استفاده کند یا بدون ذکر این عبارت‌ها، روایت را ازسر بگیرد. مثال: «... با سبکساری چرخ گردان گرز گران سلطان چه فایده دهد و با ستیزه‌کاری ایام و زمان تکاثر جنود و اعوان عایده‌ای کجا تصوّر بندد، فی‌الجمله او را بر شتری افکندند... .» *(جوینی، ۱۳۸۷: ۳۸۲)*. چنان‌که می‌بینیم، نویسنده عبارت "فی‌الجمله" را می‌آورد تا سخنان حکمت‌آمیز خود را قطع کند و به دنبالهٔ ماجرا بازگردد که کشته‌شدن سلطان طغرل سلجوقی توسط قتلغ اینانج است و مطابق معمول مورّخان بزرگ ایران چون بیهقی، در این‌گونه شرایط و احوال، یا حکمت می‌گوید یا پند می‌دهد؛ اما به یک‌بار «به روایت خود بازمی‌گردد و ادامهٔ ماجرا...».

گاه جوینی کار روایت را به کلّی رها می‌کند و بسان واعظی بر منبر وعظ می‌نشیند و با تبدیل وجه فعل از اخباری به امری، مخاطب را هدف مواعظ خود قرار می‌دهد: «پس ای یار موافق و دوست مشفق در این معانی اگر شبهه‌ای داری و ریبتی و حکایات متقدّمان مصدَّق نمی‌شمری، عَ، گر نیست باورت ز من اینک بیار دست، و عنان این تمثیل عیان بستان و به چشم حقیقت این حال مشاهده فرمای...» *(همان: ٤٣٨)*. عجیب این‌که جوینی در باورمندبودن روایتش برای آیندگان دچار تردید است. این مخاطبه گاه با روزگار است و ذکر و سرزنش آن در باب مکاید و رنج‌هایی که وارد می‌آورد: «ای چرخ تا چند از شعوذه و مکر تو، و ای فلک تا کی از ظلم و جور تو، هر سلطانی را در بند هر شیطانی اندازی، و هر لئیمی را امیر هر کریمی گردانی، ...» *(همان: ٥٤١)*.

گاه گفتار جوینی، یادآور سخنان حکمت‌آمیز بیهقی در تاریخ مسعودی است: «از این حکایت مرد بینا بداند که عاقبت و فرجام دنیا این است مکّاره‌ای است اندر خشم سیاه‌کارهٔ سپیدچشم،...» *(همان: ٤٦١)* که تا دو صفحه و نیمی از تاریخ جهانگشا را در برگرفته است.

ب-۲-۲-۳) توصیف

گاه مورخ برای توصیف یک شخص، شیء یا مکان مبادرت به تغییر زمان فعل می‌کند. به عنوان مثال توصیف مقایسه‌ای گذشته و حال یک مکان مانند "قصبهٔ هزارسف": «... باز قصد خوارزم کرد و اول قصبهٔ هزارسف را که اکنون در این عهد بعد از لشکر مغول در آب غرق شدست دو ماه محاصره داد...» *(همان: ٣٦١)*. مشخص است که جوینی برای وصف اوضاع کنونی هزارسف زمان افعال را عوض می‌کند و لحظه‌ای از گذشته به حال می‌آید و بدین‌ترتیب حضور ذهن سیّال خود را در جریان روایت تاریخیش نشان می‌دهد. نیز در صفت شهر "سوبرلی" که آورده‌است: «... با سلطانشاه و مادرش عازم خوارزم شدند چون به سوبرلی رسیدند و آن شهری بودست که اکنون آب گرفته است ...» *(همان: ٣٧٠)*.

گاه این توصیف، مربوط به یک شخص است. آن‌چه مهم است این است که این توصیف‌ها در جریان روایت تأثیری ندارد و بسان یک عبارت معترضه، فقط یک توضیح اضافی است. مانند توصیف حال شیخ احمد بدیلی و رفتار مردم سبزوار با او، بعد از آن‌که در برابر سلطان محمد خوارزمشاه شفاعت آن‌ها را کرد که در خلال روایت گذر سلطان از آن‌جا به سمت مرو رخ داد *(همان: ٣٧٥ و ٣٧٦)*. در چنین مواردی، مورّخ به جای روایت رویداد تاریخی به ارائهٔ اطلاعاتی می‌پردازد تا به علم مخاطب در خصوص موضوع مورد بحث خود بیافزاید؛ لذا از نقش یک راوی به یک معلّم و منبع خبر تبدیل می‌شود و بالتّبع، سیاق نوشتار را نیز عوض می‌کند.

ب-۲-۲-۴) شرح و تفسیر رویداد تاریخی

در تاریخ جهانگشا، بسان سایر متون تاریخی فارسی و شاید بر اساس یک سنّت تاریخی، مورّخ گاه به شرح و تفسیر برخی رویدادها و حوادث و توجیه آن‌ها، به‌ویژه کارهای سلطان ممدوح می‌پردازد که شاید منحصر به ادب تاریخی فارسی باشد: «...و سلطان تکش را در خوارزم کار نظام تمام یافت و امور ملک قوام پذیرفت و رسل ختای

بر قرار متواتر بودند و زیادت از قبول تحکّمات و ملتمسات مترادف و با این همه رعایت شرایط ادب نمی‌کردند و شرف نفس هرآینه از تحمّل حیف ابیّ تواند بود و به قبول ضیم تن در نتوان داد، ع، سَجیَّةُ نَفسٍ حُرَّةٌ مُلِئَت کِبراً[1]، بفرمود تا یکی از معارف ختای که به رسالت آمده بود سبب حرکات نالایق او بکشتند....» *(همان: ۳۷۱)*. در این بند، جوینی قبل از پرداختن به کشته‌شدن یکی از معارف ختای به دست سلطان تکش، کار او را عزّت نفس می‌نامد و آن را تفسیر می‌کند. او برای این کار، هم شخص و هم زمان و وجه فعل را به صورت زیر تغییر می‌دهد:

شخص: سوم شخص جمع ⟵ سوم شخص مفرد
زمان: ماضی استمراری ⟵ ماضی التزامی
وجه: اخباری ⟵ التزامی

این کار، او را از راویت صرف، منصرف می‌کند و به عنوان مفسّر رویدادها جلوه می‌دهد. جوینی در این شیوه، به ابزارهایی متوسل می‌شود که عبارتند از:

ب-۲-۲-۴-۱) آیات قرآن و احادیث

جوینی هم مانند اغلب کتب سنّتی فارسی، با استشهاد به آیات قرآن و احادیث سعی در تأثیرگذاری بر مخاطب خود دارد. این کار، نظام روایت تاریخی را به هم می‌ریزد. مثال:

«...سلطان هرچند از قلّت التفات در غضب شد اما چون در مقدمه عفو فرموده بود آن خشم نیز از سر قدرت فروخورد و اظهار نکرد و به فضیلت این آیت که وَ الکاظِمینَ الغَیظَ وَ العافینَ عَنِ النّاسِ در یک حالت مخصوص گشت وَ اللهُ یُحِبُّ المُحسِنینَ ...» *(همان: ۳۶۳)*.

نیز: «... و از اسنّهٔ سرما و باد که هیچ جوشن دافع آن نتوانست بود اهوال زمهریر معاینه دیدند مردم بسیار در زیر آن سپری شدند و از چهارپای خود اثری نماند و در دست عزیمت حسرت و ندامت باقی ماند وَ للهِ جُنودُ السّمواتِ وَ الارضِ وَ کانَ اللهُ عَلیماً حَکیماً،...» *(همان: ٤٤١)*.

ب-۲-۲-۴-۲) ابیات فارسی و عربی

جوینی گاه با استناد به ابیات فارسی و عربی، به تحلیل شخصیت‌ها و رویدادهای

روایت خود می‌پردازد. به عنوان مثال در جریان سپرده‌شدن ولایت مرو به ناصرالدّین ملکشاه در عوض نیشابور، این بیت را به عنوان شاهد اشتیاق او به مرو می‌آورد *(همان: ۳۸۱)*:

فَبِئسَ البَدیلُ الشّامُ مِنکُم وَ اَهلُهُ عَلی اَنَّهُم قَومی وَ بَینَهُم رَبعی[۲]

که بیتی از ابوالعلای معرّی است *(جوینی، ۱۳۸۷: توضیحات علّامه قزوینی، ۸۸۷)* و استشهاد به بیتی فارسی: «...تا ناگاه که ترکان خاتون خبردار شد سرش را از تن جدا کردند و به نزدیک سلطان بردند و باد فتنهٔ ایشان نشسته شد و عدل سلطان بر شریف و وضیع گسترده گشت،

گنبد گردنده ز روی قیاس هست ز نیکیّ و بدی حق‌شناس»

(همان: ٤١٨)

و این، حکایت حال و کشته شدن "کزلی"، امیر نیشابور بود که به سلطان محمد خوارزمشاه خیانت کرد و در نهایت کشته شد.

ب-۲-۲-۴-۳) امثال فارسی و عربی

جوینی این امثال را برای اظهار عقیدهٔ خود یا تفسیر مجمل رویدادها می‌آورد. از جمله زمانی که چشمان سلطان سنجر را میل کشیده‌اند و او هیچ‌کس را از این رویداد باخبر نکرده و «هر خیری و شرّی که می‌رفته است تعاور می‌نموده و از آن عوار نمی‌داشته وَ العاقِلُ یَکفیهِ الاِشارَه، سلطان بعد از وفات او روی به استعداد کار حرب و ترتیب آلت طعن و ضرب آورد...» *(همان: ۳۸۷)*.

نیز: «سلطان به حکم آنک الحَدیدُ بِالحَدیدِ یُفلَحُ[۳] قادربوقو را از ذلّ اسارت به عزّ امارت رسانید ...» *(همان: ۳۹۰)*. در این گونه موارد، جوینی با تغییر زمان و وجه افعال، مسیر سخن را از رویدادهای اصلی به فروع و بالعکس برمی‌گرداند.

ب-۲-۳) تذکار

نقل عباراتی چون «حدیث آنچه بر دست این پادشاه رفت از کارهای بانام، آن احوال نیز شرح کنم به جای خویش» که در تاریخ جهانگشا، به‌ویژه آن‌جا که پای مقایسهٔ کارهای

سلطان ممدوح با دیگران پیش می‌آید، از این شیوه استفاده می‌کند. به کار بردن عبارت «به جای خویش» در این شیوه، دال بر این است که روایت تاریخی به‌صورت یک مجموعهٔ نازمان‌مند در ذهن نویسنده وجود دارد و او سعی می‌کند تا آن را در روایت مکتوب خود، به ترتیب و توالی خاصی نظم بخشد. برای این کار، مورخ مجبور است از عباراتی استفاده کند که خواننده را از سردرگمی ناشی از به‌هم‌ریختگی روایت رهایی بخشد و تقسیم روایت به قطعاتی که با عبارت «ذکرِ ...» (مانند ذکر استخلاص فیروزکوه و غزنین) شروع می‌شود، در همین راستاست. مثال: «سیّد صدرالدّین اگر فتح قلاع حصین ایشان که در این روزگار بر دست لشکر پادشاه نامدار مستخلص شد با زمانی نزدیک چنانک ذکر آن در موضع خویش آید مشاهده کردی از ذکر فتح تا به وصف قلعه چه رسیدی شرم داشتی...» *(جوینی، ۱۳۸۷: ۳۹۲)*. چنان‌که مشهود است با به کاربردن این عبارت، نویسنده از زمان حال به آینده می‌رود و این خود دال بر نازمان‌مند بودن تاریخ مکتوب است و حضور مورخ در تاریخ مکتوب خود در جهت تنظیم این رویدادها.

نیز: «و این احوال سبب اقبال سلطان شد چنانک در ذکر دیگر آن حال مفصل شود.» *(همان: ٤٠٧)* و این عبارت بعد از ماجرای کشته‌شدن سلطان شهاب‌الدّین غوری و ملک بامیان از اقربای او که درصدد توطئه علیه سلطان محمد خوارزمشاه بودند و منظور از سلطان در این عبارت، سلطان محمد است.

مورد دیگر: «... و سلطان عثمان از صدف خاندان سلطنت درّی التماس و از نجوم آسمان معالی بدری را خِطبه کرد سلطان به اجابت آن ملتمس او را مشرّف گردانید و آن حال در ذکری دیگر مسطور خواهد شد...» *(همان: ٤٢٦)*.

نیز: «...و کوچلک یک نوبت غالب شد و دیگربار مغلوب و آن حال در ذکر قراختای مثبت است» *(همان: ٤٢٨)*.

و مورد دیگر: «...چون ممالک سلطان غور از طرف هند مسلّم شد با سمرقند مراجعت فرمود سلطان حالیا آن را اظهار نکرد و می‌خواست تا به ابتدا ولایات شرقی را مستخلص گرداند و ذکر کیفیّت آن در مقدّمه مثبت است،...» *(همان: ٤٣٠)*.

علاوه بر این‌ها، گاه جوینی با ذکر عباراتی چون «و در آن وقت که ...» گاه از حال به گذشته برمی‌گردد و رویدادی از گذشته را در بطن زمان حال روایت می‌کند که دال بر

نازمان‌مند بودن تاریخ مکتوب و سعی مورخ در تنظیم آن است: «و در آن وقت که آن شقیّ در تبریز بود جمال‌الدّین علی تفرشی که یکی است از اکابر عراق ... بدو متّصل شد و ...» *(همان: ۶۰۹)* که در احوال شرف‌الدّین خوارزمی است و آن‌چه بعد از این می‌آید، بعد از ذکر مرگ او در تاریخ جهانگشا است.

نتیجه

تاریخ جهانگشای جوینی نیز مطابق با دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین، بیشتر روایت داستانی ذهنی‌شده از آنچه است که اتّفاق افتاده؛ نه رویداد تاریخی عینی و بی‌طرفانه و زمان‌مند. در این تاریخ نیز، بسان هر متنی، عناصر و مقوله‌هایی از زبان به کار رفته‌اند که تبدیل آن‌ها، مورخ را به جای یک بیننده و روایت‌کنندهٔ صرفِ بی‌طرف، یک تحلیل‌گر و دخیل در رویدادها نشان می‌دهد. از جمله، عطاملک جوینی با تغییر در زمان و وجه فعل، به کار بردن گروه‌های فعلی استنادی و گاه تبدیل ضمایر، فرایندهایی را به وجود می‌آورد که حضور ذهنی و دخالت او را در روایت رویدادهای اثرش به اثبات می‌رساند؛ همان که یاکوبسن آن‌ها را "گذرنما" می‌خواند. از جمله این گذرنماها، ایستایی، ازسرگیری و تذکار است که بیش از دیگر انواع در تاریخ جهانگشا به کار می‌رود. کاربرد این گذرنماها در چند وجه اهمیت دارد:

۱. این گذرنماها با تغییر زمان فعل، رویدادها را از زمان در حال روایت به گذشته و آینده منتقل می‌کند و به این ترتیب، نازمان‌مندی روایت تاریخی را نشان می‌دهد و ثابت می‌کند که مورّخ است که رویدادهای پراکنده از زمان‌های مختلف را به هم می‌پیوندد و سامان می‌دهد و این، یکی از ابعاد مهم دخالت مورخ در روایت تاریخی‌اش است.

۲. مهم‌ترین گذرنماهای به‌کاررفته در تاریخ جهانگشا، استفاده از «نشان‌گرهای تغییر گفتار» است. از جمله این‌گونه، عبارات «فی‌الجمله»، «ذکر...»، «ذکر آن در جای دیگر مثبت است»، «چنان‌که در مقدمه آمد» و ... است.

۳. عبارت "ذکرِ..." جهت آغاز یک رویداد بعد از پایان رویداد دیگر است. مورخ چون نمی‌تواند رویدادها را به طور مسلسل روایت کند، از این عبارت استفاده می‌کند تا با پایان‌دادن یک رویداد، دیگری را آغاز کند. بسیاری از اوقات، این رویدادها ترتیب زمانی

منظمی ندارند و ممکن است بخش‌هایی از یک رویداد بر رویداد قبل از خود، مقدم باشد یا با آن تداخل پیدا کند و به نظر می‌رسد همین تداخل‌ها است که مورخ را برآن می‌دارد تا رویدادها را در بخش‌های جداگانه روایت کند.

۴. عبارت "فی‌الجمله" بیان‌گر این است که جوینی رویدادهای خود را برش می‌زند تا به رویدادی فرعی یا سخنی حکمت‌آمیز بپردازد و برای گریززدن از آن، این عبارت را به کار می‌برد تا به رویداد اصلی بازگردد. این امر بیان‌گر این است که جریان سیال ذهنی مورخ، همواره در روایت تاریخی‌اش وارد و دخیل است.

۵. در ادب تاریخی فارسی و از جمله تاریخ جهانگشا، شیوه‌ای مرسوم است که در چارچوب گذرنماهای یاکوبسن نمی‌گنجد؛ اما همان ویژگی‌ها و کارکردها را دارد؛ یعنی جریان روایت را از منبع به راوی و بالعکس تغییر و با تغییر زمان و وجه افعال، حضور و دخالت او را نشان می‌دهد. از جملهٔ این شیوه‌ها، توسّل مورخ به آیات و احادیث، اشعار و امثال فارسی و عربی، سخنان حکمت‌آمیز، توصیف اشخاص یا مکان‌ها یا اشیا و ... در جهت تحلیل و تفسیر رویدادها است. مورّخ در این موارد، جایگاه خود را به عنوان راوی از یاد می‌برد و به‌سان یک معلّم، شروع به آگاهی‌بخشی و تعلیم خوانندهٔ خود می‌کند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک. (۱۳۹۱). رسالهٔ تاریخ. چ ۳. تهران: مرکز.

۲. برسلر، چارلز. (۱۳۸۹). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. چ ۲. تهران: نیلوفر.

۳. جوینی، علاءالدین عطاملک‌بن‌محمد. (۱۳۸۷). تاریخ جهانگشای جوینی. تصحیح محمّد قزوینی، تهران: هرمس.

۴. ریکور، پل. (۱۳۹۰). زندگی در دنیای متن (شش گفت وگو، یک بحث). چ ۶. تهران: مرکز.

۵. صهبا، فروغ. (۱۳۹۰الف). تاریخ بیهقی در بوته نقد جدید. قم: فارس الحجاز.

۶. ـــــــــــ . (۱۳۹۰ ب). فراتاریخ حکمی–اخلاقی در تاریخ بیهقی. قم: آیین احمد و فارس‌الحجاز.

۷. کلیگز، مری. (۱۳۸۸). درس‌نامهٔ نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ جلال سخنور، الاهه دهنوی و سعید سبزیان م. تهران: اختران.

ب) مقاله

۸. بارت، رولان. (۱۳۹۰). گفتار تاریخی، در فصل‌نامهٔ فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون، سال اول، شماره چهارم.

پ) منابع انگلیسی

1. Barry, peter. (1995), **"beginning theory"**, New historicism andcultural materiaIism (9), manchester,uk: uo,1995,172-189 .
2. Fludernic, Monika, (1991),**Shifters and Deixis: Some Reflections on Jakobson, Jespersen, and Reference,**Originalbeitrag erschienen in: Semiotica 86, S. [193] - 230

---

۱. نفسی پاک و آزاده که از غرور پرشده است.

۲. شام و اهلش بد جایگزینی برای شما هستند؛ (زیرا) آنها قوم من هستند و خانه‌ام بین آنهاست.

۳. آهن (شمشیر تیز) با آهن (شمشیر تیز) پیروز می‌شود.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۲۸) تابستان ۱۳۹۶، صص ۱۶۳ – ۱۴۱

تحلیل حکایت "مشت‌زن" گلستان سعدی بر اساس نظریهٔ ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ

منصور نادری‌پور،[۱] محمدرضا نجاریان[۲]

چکیده

گلستان سعدی یکی از آثار منثور قرن هفتم هجری است که به زبانی ساده و روان نگاشته شده است. در بین حکایات این کتاب برخی حکایات هستند که ساختاری مطابق با نظریه‌های ساختارگرایی داستانی معاصر دارند که یکی از این حکایات، حکایت مشت‌زن از باب سوم گلستان است. روش «ولادیمیر پراپ» یکی از این روش‌های نقد است. او با توجه به طبقه‌بندی داستان‌ها که بیشتر بر اساس محتوا و درون‌مایهٔ داستان‌ها بود، رده‌بندی خود را بر روی فرم و ساختار داستان‌ها بنا نهاد. ما در این پژوهش بر اساس نظریهٔ پراپ نشان خواهیم داد که حکایت مشت‌زن گلستان سعدی با الگوی پراپ مطابقت دارد. بیشتر کارکردهایی که پراپ عنوان کرده است در این حکایت وجود دارند. روی‌هم‌رفته نوزده خویشکاری اصلی در این حکایت وجود دارد که ترتیب آن‌ها اندکی تغییر کرده است و برخلاف نظریهٔ پراپ که عروسی را خویشکاری نهایی می‌داند، این حکایت با خویشکاری نجات پایان می‌یابد. البته وجود این خویشکاری‌ها در حکایت گواه این مدّعاست که سعدی نیز ساختار خاصی برای حکایات خویش دارد.

کلیدواژه‌ها: گلستان، پراپ، ریخت‌شناسی، کارکرد.

---

۱. دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد.
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد. (نویسنده مسئول)
تاریخ وصول: ۹۶/۰۱/۱۰ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۴/۲۸

مقدمه

داستان و حکایت یکی از گونه‌های ادبی است که از زمان‌های قدیم همواره مورد توجه قرار گرفته است و منتقدان و تحلیل‌گرایان داستانی از جنبه‌های مختلف به بررسی داستان پرداخته‌اند که بیشترین تحلیل آن‌ها از نظر مضمون و محتوا بوده است، اما اخیراً با روی کار آمدن منتقدین ادبی جدید، روش‌های نقد نوینی نیز در ادبیات به وجود آمده که هرکدام از جنبه‌های خاصی به بررسی آثار ادبی پرداخته‌اند.

یکی از این رویکردها و شیوه‌های نقد نوین «نقد ساختارگرایانه» است. ساختار ارتباطی است میان همهٔ اجزای اثر هنری که آن را به‌صورت یک واحد یکپارچه درمی‌آورد، بنابراین «کلیت بارزترین ویژگی ساختار است» *(علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۸٦)*.

بر اساس این تعریف ساختار، رویکرد جدیدی در نقد ادبی معاصر پدید آمد که ساختارگرایی نام دارد. «سرآغاز ساختارگرایی در قلمرو انسان‌شناسی را می‌توان به آغاز دهه ۱۹۵۰ بازگرداند. در آغاز این دهه، "کلود لوی اشتروس" مؤلف کتاب انسان‌شناسی ساختی بود» *(همان: ۱۸۷)*. اما دیدگاه‌های ساختارگرایی که به نقد ادبی منجر شدند در دهه‌های اخیرتر ظهور پیدا کردند. «اگر ساختارگرایی ادبی را روش بررسی و تجزیه و تحلیل متون ادبی به شمار آوریم، قدیمی‌ترین سند، کتاب نظریهٔ ادبی ارسطو خواهد بود و اگر آن را نظریه‌ای خاص بدانیم، آن‌گاه باید آغاز زندگی‌اش را در سرآغاز سدهٔ بیستم جستجو کنیم» *(احمدی، ۱۳۸۰: ۱۸۰)*. ساختارگرایی زندگی‌نامهٔ شاعر و نویسنده را در حاشیه قرار می‌دهد و به بررسی اصل متن می‌پردازد. منتقدین ادبی تعاریف متعددی از ساختارگرایی داشته‌اند. عده‌ای ساختارگرایی را همانند نشانه‌شناسی می‌دانند که معتقدند این نوع نقد در پی آن است که دریابد عناصر زبانی چه چیزی هستند و چگونه شکل می‌گیرند، رابطهٔ این اجزا با یکدیگر چگونه است و چگونه این اجزا الگوی متنی را به وجود می‌آورند. به‌طور کلی «ساختارگرایان بر ساخت‌مندبودن اثر توجه دارند» *(ایگلتون، ۱۹۸۳ : ۱٤٦)*.

ریخت‌شناسی یکی از گرایش‌های اولیهٔ نقد ساختاری است و پژوهش‌های "ولادیمیر پراپ" محقق روسی با نوشتن کتاب "ریخت‌شناسی قصه‌های پریان" گام مؤثری در پیش بردن این نوع نقد است. وی در این کتاب عناصر داستانی را استخراج و آن‌ها را تحلیل کرد

و معتقد بود که این عناصر و ساختارها در همهٔ روایت‌ها وجود دارند. «ریخت‌شناسی اصولاً ریشه در مطالعات گیاه‌شناسی دارد. پراپ اصطلاح ریخت‌شناسی را از عنوان نوشته‌های گوته دربارهٔ گیاه‌شناسی و استخوان‌شناسی گرفته بود. در یک تحقیق ریخت‌شناسی محقق به بررسی عناصر ساختاری اثر و در نتیجه رابطهٔ متقابل محتمل بین مضمون و شکل اثر می‌پردازد» *(پراپ، ۱۳۸٦: ۱۷)*.

روش پراپ بر پایهٔ مطالعه، مقایسه و مقوله‌بندی مضامین قصه‌ها استوار است. برای این کار، او هر قصه را به قسمت‌های کوچکی تقسیم و با یکدیگر مقاسیه می‌کند، سپس آن را بر اساس ماهیت این قسمت‌ها و روابط متقابل آن‌ها با یکدیگر و با کل قصه توصیف می‌کند. بیشتر اوقات در قصه‌های مشابه، برخی کارهای مشابه به شخصیت‌های مختلف نسبت داده شده است. بنابراین، پراپ قصه‌ها را بر اساس خویشکاری‌های قهرمانان آن‌ها دسته‌بندی، مقایسه و مطالعه می‌کند *(جلالی پور، ۱۳۷۹: ۳۳)*.

پراپ، با انتقاد از پژوهش‌گران قبلی و بیان نارسایی رده‌بندی آنان در انعکاس همه جانبهٔ اجزای قصه، به این نتیجه می‌رسد که پژوهش‌گران، کمتر نگران توصیف قصه‌ها هستند و بیشتر دوست دارند قصه را در مقام چیزی تمام‌شده و داده‌شده تلقی کنند *(روحانی و اسفندیاری، ۱۳۸۹: ۷۰)*.

مسئلهٔ تحقیق

گلستان سعدی یکی از نثرهای روان و سلیس فارسی است که در قرن هفتم هجری قمری نگاشته شده است. در این پژوهش، حکایت «مشت‌زن» که حکایت ۲۸ باب سوم گلستان است بر اساس نظریهٔ ریخت‌شناسی پراپ تحلیل شده است.

روش ولادیمیر پراپ روسی یکی از بهترین شیوه‌های تحلیل و طبقه‌بندی ریخت‌شناسی داستان‌ها و حکایات است که بیشتر بر پایهٔ کنش اعمال شخصیت‌ها نهاده شده است.

مسئلهٔ اصلی این تحقیق آن است که نشان دهیم حکایت «مشت‌زن» گلستان سعدی با الگوی پراپ مطابقت دارد و بیشتر کارکردهایی که پراپ عنوان کرده در این حکایت وجود دارند.

پیشینهٔ تحقیق

از آنجایی که گلستان سعدی یکی از آثار گران‌بهای ادب فارسی است، پژوهش‌های متعددی در مورد این اثر ارزشمند انجام شده است اما تاکنون پژوهش واحدی در این زمینه (ریخت‌شناسی) برای این حکایت انجام نشده است. البته برخی کتب ادبی و داستان‌های موجود در ایران مانند هزارویک شب، شاهنامه، تاریخ بیهقی و... بر طبق نظریهٔ ریخت‌شناسی بررسی شده‌اند که به چند مورد اشاره می‌شود:

«ریخت‌شناسی قصهٔ جنگ مازندران بر اساس روش پراپ» (۱۳۷۹) عنوان مقاله‌ای است از بهرام جلالی‌پور که ساختار قصهٔ جنگ مازندران را بر اساس این نظریه انجام داده است. فاطمه مجیدی مقاله‌ای را با عنوان «ریخت‌شناسی داستان شیخ صنعان» (۱۳۸۴) چاپ کرده است. «ریخت‌شناسی قصهٔ قلعهٔ ذات‌الصور در مثنوی طبق نظریهٔ ولادیمیر پراپ» (۱۳۸۹) عنوان مقالهٔ دیگری است از مسعود روحانی و سبیکه اسفندیار که این داستان مثنوی را بر اساس نظریه پراپ تحلیل کرده‌اند. فاطمه کوپا و عاطفه سادات موسوی مقاله‌ای را با عنوان «تجزیه و تحلیل حکایاتی از کوش‌نامه بر اساس نظریهٔ ولادیمیر پراپ» (۱۳۸۹) چاپ کرده‌اند. «ریخت‌شناسی داستان پیامبران در تفسیر طبری و سورآبادی» (۱۳۸۹) عنوان مقاله دیگری است از عبدالمجید یوسفی‌نکو. مینا بهنام، مقاله‌ای را با عنوان «ریخت‌شناسی داستان حسنک وزیر به روایت بیهقی» (۱۳۸۹) منتشر کرده است. «بررسی حرکت‌های داستانی در هزارویک شب با تکیه بر الگوی ولادیمیر پراپ» (۱۳۹۱) عنوان مقاله‌ای است از جواد اصغری و زینب قاسمی‌اصل که داستان‌های هزارویک شب را بر اساس این نظریه تحلیل کرده‌اند. «تحلیل منظومهٔ جهانگیرنامه بر اساس ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ» (۱۳۹۱) عنوان مقالهٔ دیگری است از رضا ستاری و احمد خلیلی که در آن منظومهٔ حماسی جهانگیرنامه را بر اساس نظریهٔ پراپ تبیین کرده‌اند. ابراهیم استاجی و سعید رمشکی مقاله‌ای را با عنوان «تحلیل ریخت‌شناسی داستان سیاوش بر اساس نظریه پراپ» (۱۳۹۲) چاپ کرده‌اند که داستان سیاوش از شاهنامه را بر اساس این نظریه، تحلیل کرده‌اند. «ریخت‌شناسی هفت‌خان رستم از شاهنامه فردوسی بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ» (۱۳۹۲) عنوان مقالهٔ دیگری است از حمیدرضا فرضی و فرناز

فخیمی فاریابی که قصهٔ هفت‌خان رستم را بر اساس این نظریه تبیین کرده‌اند. سعید زهره‌وند و همکاران، مقاله‌ای را با عنوان «ریخت‌شناسی داستان لیلی و مجنون جامی بر اساس نظریهٔ پراپ» (۱۳۹۳) چاپ کرده‌اند که در آن نقش‌ها و نقش‌ویژه‌های داستان لیلی و مجنون را شناسایی کرده‌اند و در نهایت حرکت‌های داستان را شناسایی کرده‌اند.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع بنیادی است که بررسی آن به شیوهٔ تحلیلی – توصیفی و بر اساس روش کتابخانه‌ای انجام می‌شود. به این‌ترتیب که ابتدا به جستجوی منابع در زمینهٔ ریخت‌شناسی پرداخته می‌شود و سپس بر اساس این منابع به تحلیل حکایت «مشت‌زن» می‌پردازیم.

بحث و بررسی

الف) ساختارگرایی

در نخستین سال‌های سدهٔ بیستم جریان‌های نقد ادبی متعددی پیش آمد که ساختارگرایی یکی از این موارد است، اما قبل از این جریان ادبی عده‌ای بنام فرمالیست‌ها در صحنهٔ نقد ادبی ظهور پیدا کردند، ولی بعد مدتی سرکوب شدند. مهم‌ترین ثمره‌ای که این جریان داشت این بود که زمینه‌ساز نقد ادبی (ساختارگرا) شد. همان‌طوری که در مقدمه نیز اشاره شد اگر ساختارگرایی را نظریه‌ای خاص بدانیم آغاز زندگی‌اش سدهٔ بیستم است. «ریشهٔ ساختارگرایی به فرمالیسم و مکتب پراگ و نئوفرمالیسم و فتوریسم می‌رسد» *(شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۷۷)*.

ساختارگرایی زادهٔ اندیشه‌های زبان‌شناختی فردینان دوسوسور است. «فردینان دوسوسور و دانش نشانه‌شناختی در شکل‌گیری دیدگاه‌های ساختارگرایی بسیار مؤثر بود، تمایز قائل شدن سوسور در زبان‌شناسی هم‌زمانی و درزمانی و روی‌آوردن وی به زبان‌شناسی هم‌زمانی در ساختارگرایی نقش عمده‌ای داشت» *(علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۸۸)*. دیدگاه‌های زبان‌شناسی سوسور فرمالیست‌ها را تحت تأثیر قرار داد «گرچه فرمالیسم خود به‌طور دقیق نوعی ساختارگرایی نیست. فرمالیسم متون ادبی را از دیدگاهی ساختارگرایی

می‌نگرد و با رها کردن مصداق بررسی خود نشانه را مصداق قرار می‌دهد» *(ایگلتون، ۱۹٤۳: ۱۳٤)*.

امروزه ساختارگرایی هم در حوزهٔ نظم و هم نثر کاربرد دارد و در حوزهٔ نثر در پی آن است که عوامل فرایندهایی را که باعث می‌شوند کلام، هنری و زیبا شود، پیدا کند و همهٔ کارکردهای زبانی را به‌صورت واحد و یکپارچه در نظر می‌گیرد. برای فهم درست کارکرد این نقد در حیطهٔ نظم، باید درکی از تمامیت متن داشته باشیم «درک این تمامیت دربرگیرندهٔ دوسویهٔ شکل و محتوای سخن است» *(علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۸۹)*.

هدف از نقد ساختارگرایی در حوزهٔ داستان، دست یافتن به ساختاری منسجم است که بتوان این ساختار را در مورد همهٔ حکایات و داستان‌های جهان به کار برد. منتقدین ساختارگرا معتقدند که می‌توانند به ساختار روایی همهٔ داستان‌ها دست پیدا کنند. «آنان داستان را به دو بخش روایت و گفتار از یکدیگر متمایز می‌کنند. روایت آن بخش از داستان است که در آن شخصیت‌ها و حوادث بیان می‌شود. گفتار، آن بخشی است که راوی داستان با خواننده ارتباط برقرار می‌کند. روایت ساختار مشخصی دارد و قابل خلاصه شدن است، اما گفتار که شیوهٔ روایت کردن است قابل خلاصه شدن نیست» *(همان: ۲۲۵)*.

ب) پراپ و ریخت‌شناسی

ولادیمیر پراپ یکی از چهره‌های پیش‌گام در مکتب ساختارگرایی است که با انتشار کتاب "ریخت‌شناسی قصه‌های پریان" تأثیر شگرفی در تحلیل و طبقه‌بندی قصه‌ها گذاشت. واژهٔ ریخت‌شناسی یعنی شناخت ریخت‌ها. در گیاه‌شناسی این واژه به معنای شناخت اجزای گیاه و ارتباط آن‌ها با یکدیگر است. پراپ دسته‌بندی جدیدی برای قصه‌ها عنوان کرد و معتقد بود «تقسیم‌بندی قصه‌های پریان برحسب مضمون به‌طور کلی غیرممکن است. قصه‌ها دارای یک ویژگی خاص هستند. اجزای سازندهٔ یک قصه می‌توانند بدون هیچ تغییری به قصهٔ دیگر منتقل شوند» *(پراپ، ۱۳۸٦: ۲۹)*. «پراپ اعتقاد داشت که همهٔ قصه‌ها ساخت واحدی دارند که از طریق عملکرد اشخاص قصه قابل‌پیگیری است، نه از طریق خود اشخاص» *(خراسانی، ۱۳۸۳: ٤٦)*. اگرچه حدود هشتاد سال از تاریخ نگارش پراپ می‌گذرد اما هنوز روش وی کارآمد و مفید است *(ذوالفقاری، ۱۳۸۹:۵۵)*.

از نظر پراپ شخصیت‌ها در داستان‌ها تغییر می‌کنند، ولی خویشکاری‌های آن‌ها ثابت است و در همهٔ داستان‌ها یکسان است. خویشکاری «کارکرد یا عمل مشخص یک شخصیت است که از نقطه‌نظر اهمیتی که در جریان قصه دارد تعریف می‌شود» *(همان: ۵۳)*. پراپ با تقسیم داستان به عناصر ثابت و متغیر، معتقد است که با وجود آن‌که قهرمانان مختلف در داستان‌های گوناگون نام‌های خاص خود را دارند، اما عملکرد و کارکردشان بدون تغییر است و همین مسئله باعث می‌شود که مطالعه و بررسی قصه بر اساس عمل قهرمانان امکان‌پذیر باشد. روش پراپ تجربی و استنتاجی است و تجزیه و تحلیل‌های حاصل از آن را می‌توان تکرار کرد *(پروینی و ناظمیان، ۱۳۸۷:۱۸۹)*.

هم‌چنین وی معتقد است که طبقه‌بندی داستان‌های پریان یا مانند آن، بر اساس موضوع و درون‌مایه، نتیجه‌ای جز آشفتگی نخواهد داشت *(اصغری و قاسمی اصل، ۱۳۹۱: ۳۳)*. هنگامی که پراپ می‌خواهد ویژگی قصه‌های پریان را به منزلهٔ نوع ادبی کشف کند، به جستجوی شکل‌ها و قانون‌هایی می‌پردازد که ساختار آن را تعیین می‌کند. بنابراین، پراپ در تبیین این قانون‌ها، به جای چشم‌انداز تکوینی، دیدگاهی ساختاری قرار می‌دهد *(یوسفی‌نکو، ۱۳۸۹:۱۱٤)*.

پراپ با بررسی خویشکاری‌ها به چند نتیجه می‌رسد:

«۱. کارکردهای شخصیت‌ها در یک حکایت به‌صورت عناصری ثابت و پایدار عمل می‌کنند.

۲. تعداد کارکردهای متعلق به حکایت پریان محدود است.

۳. توالی کارکردها همیشه یکسان است.

۴. همهٔ حکایت‌های پریان از لحاظ ساختار به یک نوع تعلق دارند» *(اسکولز، ۱۳۷۹: ۹٦)*.

پراپ با بررسی و تحلیل قصهٔ پریان به نتایجی دست پیدا می‌کند که معتقد است این نتایج را می‌توان در اکثر حکایات پیدا کرد. درواقع کار پراپ نگرشی نو است در زمینهٔ ساخت‌های داستانی. او با در نظر گرفتن این چهار ویژگی و پس از تحقیق و پژوهش بسیار گسترده، درباب افسانه‌های جادویی، سرانجام سی‌ویک کارکرد را به شرح زیر

استخراج نمود و برای هر کدام نمادی در نظر گرفت:

۱. یکی از اعضای خانواده، از خانه غیبت می‌کند (غیبت).

۲. قهرمان قصه از کاری نهی می‌شود (نهی).

۳. نهی نقض می‌شود (نقض نهی).

۴. شریر به خبرگیری می‌پردازد (خبرگیری).

۵. شریر اطلّاعات لازم را دربارهٔ قربانی‌اش به دست می‌آورد (کسب خبر).

۶. شریر می‌کوشد قربانی‌اش را بفریبد تا بتواند بر او یا چیزهایی که به وی تعلّق دارد دست یابد (فریب‌کاری).

۷. قربانی فریب می‌خورد و بنابراین ناآگاهانه به دشمن خود کمک می‌کند (هم‌دستی).

۸. شریر به یکی از اعضای خانواده، صدمه یا جراحتی وارد می‌سازد (شرارت).

۹. مصیبت یا نیاز علنی می‌شود. از قهرمان قصه درخواست و یا به او فرمان داده می‌شود که به اقدام بپردازد. به او اجازه داده می‌شود برود و یا به مأموریت گسیل می‌شود (میانجی‌گری).

۱۰. جستجوگر موافقت می‌کند و یا تصمیم می‌گیرد که به مقابله بپردازد (مقابلهٔ آغازین).

۱۱. قهرمان خانه را ترک می‌گوید (عزیمت).

۱۲. قهرمان آزمایش می‌شود. مورد پرسش قرار می‌گیرد. مورد حمله واقع می‌شود و مانند این‌ها که همهٔ راه را برای این‌که وسیلهٔ جادویی یا یاری‌گری را دریافت دارد، هموار می‌سازد (نخستین خویشکاری بخشنده).

۱۳. قهرمان در برابر کارهای بخشندهٔ آینده واکنش نشان می‌دهد (واکنش قهرمان).

۱۴. قهرمان اختیار استفاده از یک عامل جادویی را به دست می‌آورد (تدارک یا دریافت شیء جادو).

۱۵. قهرمان به مکان چیزی که در جستجوی آن است، انتقال داده می‌شود و یا راهنمایی می‌شود (انتقال مکانی میان دو سرزمین).

۱۶. قهرمان و شریر به نبرد تن به تن می‌پردازند (کشمکش).

۱۷. نشانه‌ای در اختیار قهرمان می‌گذارند (نشان گذاشتن).

۱۸. شریر شکست می‌خورد (پیروزی).
۱۹. بدبختی یا مصیبت یا کمبود آغاز قصه، التیام می‌یابد (رفع مشکل).
۲۰. قهرمان باز می‌گردد (بازگشت).
۲۱. قهرمان تعقیب می‌شود (تعقیب).
۲۲. قهرمان از شر تعقیب‌کننده رها می‌شود (رهایی).
۲۳. قهرمان، ناشناخته به خانه یا سرزمینی دیگر می‌رسد (رسیدن به ناشناختگی).
۲۴. قهرمانی دروغین، ادعاهایی بی‌پایه می‌کند (ادعاهای بی پایه).
۲۵. انجام دادن کاری دشوار از قهرمان خواسته می‌شود (کار دشوار).
۲۶. مأموریت انجام پذیرفته و مشکل حل می‌شود (حل مسئله).
۲۷. قهرمان شناخته می‌شود (شناختن).
۲۸. قهرمان دروغین یا شریر رسوا می‌شود (رسوایی).
۲۹. قهرمان شکل و ظاهر جدیدی پیدا می‌کند (تغییر شکل).
۳۰. شریر مجازات می‌شود (مجازات).
۳۱. قهرمان عروسی می‌کند و بر تخت پادشاهی می‌نشیند (عروسی) *(پراپ، ۲۷۳: ۱۳۸٦)*.

پراپ معتقد است که تعریف خویشکاری نباید متکی به شخصیتی باشد که آن را انجام می‌دهد. بنابراین در تحلیل ساختاری پراپ، آن‌چه اهمیت دارد شناسایی نقش‌ها (اسم) و نقش‌ویژه‌های (فعل) متن روایی است *(زهره‌وند و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۷۱)*.

همهٔ این کارکردها در حکایت "مشت‌زن" گلستان سعدی وجود ندارند یا اندکی جابجا شده‌اند، چون «ساختار این‌گونه حکایت‌ها (اخلاقی و تعلیمی) با نگرش اعتقادی و مضمون دینی آن‌ها باعث می‌شود برخی از این عناصر را که مختص حکایات پریان است، در ساختمان این‌گونه حکایات (اخلاقی و تعلیمی) نمودی نداشته باشد. هم‌چنین مفهوم این کارکردها در این‌گونه حکایت‌ها با مفاهیم آن‌ها در حکایات پریان متفاوت است» *(اسماعیلی و نبی‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۰)*. حکایت مشت‌زن نیز یکی از این‌گونه حکایات است که جنبهٔ اخلاقی و تعلیمی دارد. بنابراین همهٔ این کارکردها در این حکایت شاید نمودی نداشته باشند و یا جابجا شده باشند، اما چارچوب اصلی این حکایت، همان است که پراپ

در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان عنوان کرده است.

پ) نمادها

وضعیت اولیه	A	میانجی‌گری	B	نشان گذاشتن	J	کار دشوار	M
غیبت	B	مقابلهٔ اولیه	C	پیروزی	I	حل مسأله	N
نهی	Γ	عزیمت	↑	رفع مشکل	K	شناختن	Q
نقض نهی	Δ	اولین کارکرد بخشنده	D	بازگشت	↓	رسوایی	Ex
خبرگیری شریر	E	واکنش قهرمان	E	تعقیب	Pr	تغییر شکل	T
کسب خبر	Φ	دریافت عامل جادو	f	رهایی	Rs	مجازات	U
فریبکاری	Λ	انتقال مکانی	G	رسیدن به ناشناختگی	O	عروسی	W
شرارت	A	کشمکش	H	ادعاهای دروغ	L		

(نکته: نمادها بر اساس کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان از پراپ، بیان شده‌اند).

علاوه بر این پراپ به تبیین هفت دسته از شخصیت‌های اصلی قصه‌های پریان دست می‌زند. آن‌ها را تحلیل می‌کند که عبارت‌اند از: «۱. شخص خبیث ۲. بخشنده ۳. مددکار یا یاور ۴. شاهزاده‌خانم ۵. اعزام‌کننده ۶. قهرمان ۷. قهرمان دروغین» *(اسکولز، ۹۸:۱۳۷۹)*.

در هر حکایت ممکن است هر شخص بیش از یکی از این نقش‌ها را ایفا کند و در موارد متفاوتی دیده شود یا حتی ممکن است یک نقش توسط چندین شخصیت بازی شود.

ت) خلاصه‌ای از حکایت مشت‌زن

«مشت‌زنی را حکایت کنند که از دهر مخالف به فغان آمده و حلق فراخ از دست‌تنگ به جان رسیده. شکایت پیش پدر برد و اجازت خواست که عزم سفر دارم. مگر به قوت بازو دامن کامی فراچنگ آرم... . پدر گفت: ای پسر! خیال محال از سر بدر کن و پای قناعت در دامن سلامت کش... پسر گفت: ای پدر فوائد سفر بسیار است... .» *(سعدی، ۱۳۸۹: ۱۲۰-۱۱۹)*. بعد از این گفتگوهای بین پدر و پسر، همچنان پدر سعی می‌کند که فرزندش را از رفتن به سفر منصرف کند، اما پسر گوش به حرف وی نمی‌کند. «این بگفت و پدر را وداع کرد و همت خواست و روان شد... همچنین تا برسید به کنار آبی که سنگ از صلابت او بر سنگ همی‌آمد و خروش به فرسنگ رفت... گروهی مردمان را دید هر یک به قراضه‌ای در معبر نشسته و رخت سفر بسته. جوان را دست عطا بسته بود، زبان ثنا برگشود. چندان‌که زاری کرد یاری نکردند. ملاح بی‌مروت به خنده برگردید... جوان را دل از طعنهٔ ملاح به هم آمد. خواست که ازو انتقام کشد، کشتی رفته بود. آواز داد و گفت: اگر بدین جامه که پوشیده دارم قناعت کنی دریغ نیست. ملاح طمع کرد و کشتی بازگردانید... چندان‌که ریش و گریبان به دست جوان افتاد به خود درکشید و بی محابا کوفتن گرفت. یارش از کشتی بدر آمد تا پشتی کند، همچنین درشتی دید و پشت بداد. جز این چاره نداشتند که با او به مصالحت گرایند و به اجرت مسامحت نمایند... به عذر ماضی در قدمش افتادند و بوسهٔ چندی به نفاق بر سو چشمش دادند. پس به کشتی درآوردند و روان شدند. تا برسیدند به ستونی از عمارت یونان در آب ایستاده. ملاح گفت: کشتی را خلل هست، یکی از شما که دلاورتر است باید که بدین ستون برود و خطام کشتی بگیرد تا عمارت کنیم. جوان بغرور دلاوری که در سر داشت از خصم دل‌آزرده نیند... چندان‌که مقود کشتی به ساعد برپیچید و بالای ستون رفت، ملاح زمام از کفش درگسلانید و کشتی براند... بعد شبانه‌روزی دگر برکنار افتاد از حیاتش رمقی مانده. برگ درختان خوردن گرفت... قومی بر او گردآمده و شربتی آب به پشیزی همی‌آشامیدند. جوان را پشیزی نبود، طلب کرد و بیچارگی نمود رحمت نیاوردند. دست تعدی دراز کرد میسر نشد. به‌ضرورت تنی چند را فروکوفت، مردان غلبه کردند و بی‌محابا بزدند و مجروح شد... به‌حکم ضرورت در پی کاروانی افتاد و برفت. شبانگه برسیدند به مقامی که از دزدان پرخطر بود. کاروانیان را دید

لرزه بر اندام اوفتاده و دل بر هلاک نهاده. گفت: اندیشه مدارید که منم درین میان که بتنها پنجاه مرد را جواب می‌دهم و دیگران جوانان هم یاری کنند... جوانان را تدبیر پیر استوار آمد و مهابتی از مشت‌زن در دل گرفتند و رخت برداشتند و جوان را خفته بگذاشتند. آنگه خبر یافت که آفتاب در کف تافت. سر برآورد و کاروان رفته دید. بیچاره بسی بگردید و ره بجایی نبرد... مسکین درین سخن بود که پادشه پسری بصید از لشکریان دور افتاده بود، بالای سرش ایستاده همی شنید و در هیاتش نگه می‌کرد. صورت ظاهرش پاکیزه و صورت حالش پریشان. پرسید: از کجایی وبدین جایگه چون افتادی؟ برخی از آنچه بر سر او رفته بود اعادت کرد. ملک زاده را بر حال تباه او رحمت آمد، خلعت و نعمت داد و معتمدی با وی فرستاد تا به شهر خویش آمد...» *(سعدی، ۱۳۸۹:۱۲۵-۱۲۲)*.

ث) ریخت‌شناسی حکایت مشت‌زن

طبق الگوی پراپ، هر داستان با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود. وضعیت آغازین یک خویشکاری به‌حساب نمی‌آید، اما نقش مهمی در پیش بردن داستان دارد، چراکه معرفی‌کنندهٔ سایر شخصیت‌ها به‌خصوص شخصیت اصلی داستان یا همان قهرمان است. در حکایات عارفانه و اخلاقی به‌طور معمول صحنهٔ آغازین از زبان راوی به تصویر کشیده می‌شود. صحنهٔ آغازین این حکایت نیز از زبان راوی و به‌طور غیرمستقیم از زاویهٔ دید افراد دیگری که همان سوم شخص هست، بیان‌شده است:

ث-۱) صحنه آغازین a

توجه به چگونگی آغاز شدن قصه، از موضوعات مهم در مبحث ریخت‌شناسی است که قهرمان قصه را معرفی می‌کند *(بهنام، ۱۳۸۹:۱۳۵)*.

«مشت‌زنی را حکایت کنند که از دهر مخالف به فغان آمده بود و حلق فراخش از دست‌تنگ بجان رسیده...» *(سعدی، ۱۳۸۹:۱۱۹)*.

ث-۲) غیبت یکی از اعضای خانواده یا قهرمان β

اگر در این حکایت، مشت‌زن را قهرمان حکایت بدانیم کارکرد بعدی که غیبت قهرمان

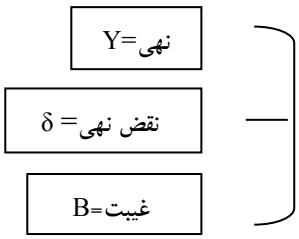
است، اندکی جلوتر از سایر کارکردها در حکایت پیش می‌رود: «این بگفت و پدر را وداع کرد و همّت خواست و روان شد...» *(همان: ۱۲۲)*.

ث-۳) نهی γ

قهرمان قصه از انجام کاری نهی می‌شود، که بار دیگر به قسمت آغازین حکایت برمی‌گردیم تا این خویشکاری را بیابیم: «پدر گفت: ای پسر، خیال محال از سر به در کن و پای قناعت در دامن سلامت کش که بزرگان گفته‌اند: دولت نه به کوشیدن است، چاره کم جوشیدن است» *(همان: ۱۲۰)*.

ث-۴) نقض نهی δ

هنگامی که یکی از شخصیت‌های داستان، دیگری را از انجام امری نهی می‌کند ممکن است آن امر توسط قهرمان داستان یا فرد دیگری نقض شود: «پسر گفت: ای پدر قول حکما را چگونه مخالفت کنم که گفته‌اند: رزق اگرچه مقسوم است، به اسباب حصول آن تعلق شرط است و بلا اگرچه مقدور است، از ابواب دخول آن احتراز واجب» *(همان: ۱۲۲)*. سه کارکرد اولیه در این حکایت طبق ترتیبی که پراپ بیان کرده است در داستان پیش نرفته‌اند و توالی آن‌ها اندکی تغییر کرده است:



همانطور که نشان داده شده است، ترتیب قرار گرفتن کارکردها در این حکایت جابجا شده است که البته باید اول غیبت = B و بعد از آن نهی و نقض نهی قرار بگیرند.

ث–۵) خبرگیری ε

همان‌گونه که خود سعدی در حکایت، کشتیبان را ملاح بی‌مروّت نامیده، می‌توان او را شریر نیز خواند که به‌گونه‌ای دیگر قصد دارد از قهرمان (مشت زن) خبرگیری کند. او در مقابل درخواست مشت‌زن او را به تمسخر می‌گیرد و به درخواست او پاسخ رد می‌دهد تا در واقع واکنش وی را ببیند که خودش نوعی خبرگیری از طرف مقابل است: «... چندان‌که زاری کرد یاری نکردند. ملّاح بی‌مروّت از او به خنده برگردید و گفت...» *(همان: ۱۲۲)*.

ث–۶) کسب خبر φ

ملّاح تمسخرکننده بعد از این واکنش، با قدرت و توانایی مشت‌زن آشنا می‌شود و می‌فهمد که توانایی او تا چه اندازه است. در واقع یقین پیدا می‌کند که قدرت جسمانی مشت‌زن از وی بیشتر است: «چندان‌که ریش و گریبانش به دست جوان افتاد، به خود درکشید و بی‌محابا فروکوفت... مصلحت آن دیدند که با او به مصالحت گرایند و به اجرت کشتی مسامحت نمایند» *(همان: ۱۲۳)*.

ث–۷) فریبکاری λ

بعد از این‌که شریر اطلاعات لازم را از قربانی خویش به دست می‌آورد و به شناخت کاملی از او دست پیدا می‌کند، سعی بر این دارد که او را به نحوی فریب دهد. بنابراین در این مرحله، شریر با یک فریبکاری خاص به مقصد خود دست پیدا می‌کند: «ملّاح گفت: کشتی را خللی است، یکی از شما که دلاورتر است و زورمندتر باید که بر این ستون برود و خطام کشتی بگیرد تا عمارت کنیم» *(همان: ۱۲۳)*.

ث–۸) همدستی ناآگاهانه Nk

قهرمان داستان و یا قربانی فریب می‌خورد و ناآگاهانه به دشمن خود کمک می‌کند. بعد از مواجه‌شدن کشتی با مشکل، مشت‌زن به دلیل فریبی که از ملّاح می‌خورد سعی دارد که به آن‌ها در بهبودی وضعیت پیش‌آمده کمک کند. «جوان به غرور دلاوری که در سر داشت، از خصم دل‌آزرده اندیشه نکرد... چندان‌که مقود کشتی به ساعد برپیچید و به بالای

ستون بر رفت...» *(همان)*.

ث-۹) عزیمت ↑

بار دیگر باید به آغاز داستان برگردیم. اگر قهرمان را همان مشت‌زن بدانیم دو کارکرد β و↑ یکی هستند. بدین‌صورت که فقط مشت‌زن است خانه را ترک می‌کند، بنابراین در این حکایت، عزیمت و غیبت درواقع یکی هستند: β=↑

«این بگفت و پدر را وداع کرد و همّت خواست و روان شد...» *(همان: ۱۲۲)*.

ث-۱۰) آزمایش اول قهرمان D

قهرمان حکایت، مشت‌زن است که در برابر انواع مصایب و سختی‌ها قرار می‌گیرد و در مقابل آن‌ها از خودش واکنش نشان می‌دهد. چون‌که این حکایت از نوع حکایات تعلیمی و اخلاقی است و رگه‌های دینی در آن مشاهده می‌شود. بنا بر این مصایب و سختی‌هایی که بر قهرمان وارد می‌شود، می‌توان آن‌ها را ناشی از یک عامل بیرونی دانست که خداوند است. قهرمان مورد امتحان قرار می‌گیرد و انواع سختی‌ها برایش پیش می‌آید. «... جوان را پشیزی نبود. طلب کرد ابا کردند، بیچارگی نمود رحمت نیاوردند...» *(همان: ۱۲٤)*.

ث-۱۱) واکنش قهرمان E

همان‌گونه که عنوان کردیم، قهرمان مورد امتحان قرار می‌گیرد و انواع سختی‌ها بر او وارد می‌شود، ولی قهرمان در برابر کارهای بخشندهٔ آینده واکنش نشان می‌دهد و مقابله می‌کند. «دست تعدی دراز کرد میسّر نمی‌شد. تنی چند را فروکوفت...» *(همان: ۱۲٤)*.

ث-۱۲) انتقال مکانی G

قهرمان به مکانی که دنبال آن است انتقال داده می‌شود. در این حکایت قهرمان از آغاز داستان قصد عزیمت به سرزمین دیگری را دارد که عامل این حرکت، انگیزهٔ وی برای کسب منافع مادی بیشتر است. «... شکایت پیش پدر برد و اجازت خواست که عزم سفر دارم، مگر به قوّت بازو کفافی به دست آرم...» *(همان: ۱۲۰)*. «... تا برسید بر کنار آبی که

سنگ از صلابت او بر سنگ می‌آمد و آوازش به فرسنگ می‌رفت» *(همان: ۱۲۲)*. بنابراین، قهرمان داستان که مشت‌زن است پس از نصایح پدرش و برخلاف میل او سفر می‌کند.

ث-۱۳) کشمکش H

در این کارکرد، قهرمان و شریر به نبرد تن‌به‌تن می‌پردازند. در این حکایت، مشت‌زن از گروهی که سوار کشتی هستند درخواست می‌کند تا او را نیز جای دهند، اما چون بهایی در مقابل آن برای پرداخت نداشت، از سوارشدن او ممانعت می‌کنند. مشت‌زن نیز حقّه‌ای به کار می‌بندد و از ملّاح درخواست می‌کند که اگر وی را کمک کنند در مقابل این کمک، او نیز جامهٔ خویش را که بر تن دارد به ملّاح می‌دهد. با این حیله، ملّاح را به طرف خودش می‌کشاند. «چندان‌که ریش و گریبانش به دست جوان افتاد، به خود درکشید و بی‌محابا فروکوفت، یارش از کشتی بدر آمد که پشتی کند هم‌چنین درشتی دید پشت بگردانید» *(همان: ۱۲۳)*.

ث-۱۴) پیروزی I

قهرمان با استفاده از توانایی‌هایی که در اختیار دارد بر فرد شریر غالب می‌شود. شاید در این حکایت، ملّاح را شخصیت شریر داستان ندانیم، اما چون در مقابل قهرمان اصلی حکایت قرار می‌گیرد و با وی مقابله می‌کند می‌توان این کارکرد را برای وی در نظر گرفت. «یارش از کشتی به درآمد که پشتی کند، هم‌چنین که درشتی بدید پشت بگردانید. مصلحت آن دیدند که با او به مصالحت گرایند و به اجرت کشتی مسامحت نمایند» *(همان: ۱۲۳)*.

ث-۱۵) کار دشوار M

انجام دادن کاری دشوار از قهرمان قصه خواسته می‌شود. این خواسته ممکن است از طرف شریر و یا شخصیت دیگری از قصه بر او تحمیل شود. در این حکایت ملّاح از مشت‌زن می‌خواهد که مهار کشتی را گرفته و بر بلندی رود تا کشتی را تعمیر کند. البته نباید فراموش کرد که هدف ملّاح از این کار فریب قهرمان است، ولی در هر صورت انجام کار دشواری را از وی می‌خواهد.

«ملّاح گفت: یکی از شما که دلاورتر است و زورمندتر باید که بر این ستون برود و خطام کشتی بگیرد تا عمارت کنیم...» *(همان)*.

ث-۱۶) حل مسأله N

این کارکرد یعنی این‌که کار دشواری که از قهرمان خواسته می‌شود، انجام می‌پذیرد. قهرمان می‌پذیرد که مهار کشتی را بر بالای ستون ببرد و بنابراین مشکل فرد شریر حل می‌شود، گرچه قهرمان وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شود که مصایب و سختی‌های زیادی بر او وارد می‌شود، اما کار دشوار انجام می‌پذیرد.

ث-۱۷) رفع مشکل K

بدبختی و بیچارگی که در آغاز داستان وجود دارد از بین می‌رود. قهرمان داستان پس از تحمل سختی‌های بسیار، مشکلات وی حل می‌شوند. عده‌ای این کارکرد را با کارکرد I یعنی پیروزی، یکی دانسته‌اند. گرچه یکی از نقص‌های کار پراپ را کارکردهای یکسان دانسته‌اند «این نکته که می‌توان چندین نقش را تحت عنوان یک نقش به هم آمیخت، فصل مشترک انتقادهایی است که به پراپ شده است. برای نمونه، لوی استراوس می‌گوید: می‌توان با "نقض" هم‌چون موردی عکس "نهی" برخورد کرد و با "نهی" هم‌چون صورت دگرگون‌شده و سلبی "امر"» *(تودوروف، ۱۳۸۲:۹۵)*. ولی در این حکایت دو کارکرد K و I متفاوت هستند. زیرا کارکرد I در مقابل جنگ تن‌به‌تن فرد شرور انجام می‌گیرد و قهرمان به پیروزی می‌رسد، ولی کارکرد K بهبود یافتن وضعیت نابسامان اولیه را بیان می‌کند. در این حکایت بهبود یافتن اوضاع اولیه با دیدن پادشاه انجام می‌شود. «در این سخن بود که پادشاه‌زاده‌ای به صید از لشکریان دورافتاده بود و بر بالای سرش ایستاده و می‌شنید... ملک‌زاده بر حال تباه وی رحمت آورد. خلعت و نعمت دادش و معتمدی با وی روان کرد تا به شهر خویش باز بردند» *(سعدی، ۱۳۸۹: ۱۲۵)*.

ث-۱۸) بازگشت ↓

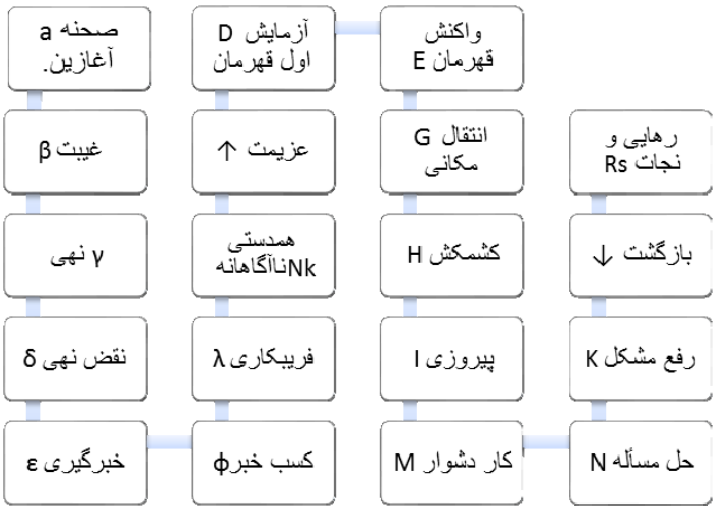
در این حکایت قهرمان بعد از تحمل سختی‌ها و پشت سر گذاشتن آن‌ها به خانه باز

می‌گردد. اما ممکن است در حکایات دیگر این کارکرد به‌گونه‌ای دیگر باشد. همان‌طوری که پراپ می‌گوید: «بازگشت عموماً به همان صورت‌هایی تحقّق می‌پذیرد که رسیدن و درآمدن قهرمان به صحنهٔ قصه؛ اما نیازی نیست که خویشکاری خاصی در دنبال بازگشت بیاید، زیرا بازگشت خود به‌طور ضمنی بر از میان رفتن فاصله و مکان دلالت دارد؛ اما این امر، همیشه در مورد ترک کردن خانه و عزیمت نمودن صادق نیست» *(پراپ، ۱۳۸٦:۱۱۷)*؛ بنابراین ممکن است در برخی از حکایات، بازگشت قهرمان به هدفی باشد که آن را دنبال می‌کند. «پدر و مادر به دیدن او شادمانی کردند و بر سلامت حالش شکر گفتند...» *(سعدی، ۱۳۸۹:۱۲۵)*.

ث-۱۹) رهایی و نجات Rs

این کارکرد را می‌توان در این حکایت رهایی یافتن از اوضاع فقر و بدبختی پیشین دانست. مشت‌زن به دنبال توشهٔ بیشتر به سرزمینی دیگر سفر می‌کند و پس از تحمل سختی‌های بسیاری از این وضعیت نجات پیدا می‌کند و پادشاه خلعت و نعمت زیادی به وی عطا می‌کند. «ملک‌زاده بر حال تباه وی رحمت آورد. خلعت و نعمت دادش و معتمدی با وی روان کرد...» *(همان: ۱۲۵)*.

بنابراین، خویشکاری‌های به کار رفته در این حکایت به این ترتیب هستند:



خویشکاری‌های به‌کار رفته در این حکایت به همین ترتیبی که نشان داده شده‌اند، به کار رفته‌اند.

ج) نمودار حرکتی

این حکایت را می‌توان قصه‌ای یک حرکتی دانست. که حرکت اصلی آن بدین‌صورت است:

a _____ Rs

چ) شخصیت‌های حکایت

شخصیت‌های حکایت مشت‌زن را می‌توان این‌گونه نشان داد:

قهرمان	مشت زن
شریر	ملّاح
یاری‌گر	ملک‌زاده
بخشنده	ملک‌زاده
دانای کل	راوی

ح) نمودگار

نمودگارها درواقع نشان‌دهندهٔ خویشکاری‌ها در حکایات هستند و ترتیب خاصی را که در طول حکایت جریان دارد به ما نشان می‌دهد. به عبارت دیگر «نمودگار آن چیزی است که در متن با حروف نشان داده شده است و در زیر این سر عنوان‌ها انسان می‌تواند مواد حقیقی را بگذارد. این، ترتیب عمودی خویشکاری‌ها را به وجود می‌آورد» *(پراپ،۱۳۷۱:۱۲۰)*. نگارهٔ این حکایت بدین‌صورت است:

a β γ δ ε φ λ N k ↑ D
M I H G E N K ↓ Rs

خویشکارهای معرفی‌شده در این حکایت بر اساس کارکردهای اصلی هستند.

خ) ساختار حکایت

تعادل اولیه	مشت زن با پدرش زندگی خوبی را سپری می‌کنند.
تعادل	مشت زن به طور عادی برای معاش بیشتر سفر می‌کند.
برهم خوردن تعادل	کشمکش با ملّاح
تعادل نسبی	سازش ملّاح با مشت زن
برهم خوردن تعادل	ملّاح مشت زن را تنها می‌گذارد.
برهم خوردن تعادل	مجروح کردن مشت‌زن توسط گروهی.
تعادل نسبی	همراهی با کاروانیان
برهم خوردن تعادل	رها کردن کاروانیان مشت‌زن را
تعادل کامل	یافتن ملک‌زاده مشت‌زن را و دادن خلعت و نعمت

نتیجه

به‌طور کلی ۱۹ خویشکاری از مجموعه خویشکاری‌های پراپ در حکایت "مشت‌زن" گلستان سعدی وجود دارد. کاربرد این کارکردها به‌گونه‌ای است که می‌توان گفت این خویشکاری‌ها با آن‌چه پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان عنوان کرده، شباهت نزدیکی دارند. این حکایت به‌گونه‌ای پی‌ریزی شده است که چندین بار تعادل آن به هم می‌خورد و وارد چند مرحلهٔ جدید می‌شود. اگر حکایت را بررسی کنیم به این نتیجه می‌رسیم که این داستان یک حرکتی است. درواقع هدف اصلی نویسنده نشان دادن یک حرکت در جریان اتفاقات و حوادث زیادی است که سرانجام حرص را نکوهش می‌کند. این حکایت از نوع حکایات تعلیمی و اخلاقی است؛ به همین دلیل و به دلیل این‌که حکایت طولانی نیست، نمی‌توان همهٔ خویشکاری‌های پراپ را در آن پیدا کرد. البته خود پراپ نیز عنوان کرده است که همهٔ کارکردها را در همهٔ داستان‌ها نمی‌توان یافت. مشت‌زن در این حکایت نقش قهرمان را بازی می‌کند که انواع محنت و گرفتاری برای وی پیش می‌آید و با آن‌ها مقابله می‌کند. شاید از دیدگاه برخی نتوان او را قهرمان داستان نامید، اما از آنجا که تمام حوادث حکایت حول او می‌چرخند، ما او را قهرمان معرفی می‌کنیم.

ملّاحی که لابه و زاری مشت‌زن را نادیده می‌گیرد و به وی کمک نمی‌کند، می‌توان او را شخصیت شریر داستان نامید. ملک‌زاده کسی است که حکایت را از حالت بی‌تعادلی درمی‌آورد و داستان را وارد مرحلهٔ جدیدی می‌کند، بنابراین می‌توان وی را یاری‌گر و بخشنده دانست. حکایت در آغاز، تعادل اولیهٔ خود را دارد تا آنجا که مشت‌زن (قهرمان) تصمیم می‌گیرد از دیار خویش سفر کند. حوادث داستان از این قسمت حکایت آغاز می‌شوند. مشت‌زن با آن‌ها دست‌وپنجه نرم می‌کند. چندین‌بار در مقابل آن‌ها شکست می‌خورد تا سرانجام ملک‌زاده‌ای وی را می‌یابد و زندگی او را وارد مرحلهٔ جدیدی می‌کند. حکایت مشت‌زن یکی از حکایات گلستان است که از الگوی ریخت‌شناسی پراپ تبعیت کرده است و بیشتر حکایات گلستان به این شیوه نوشته شده‌اند؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که بیشتر این حکایات، الگوی ساختاری پراپ را دنبال می‌کنند. این نشان می‌دهد که گلستان سعدی که قرن‌ها پیش نگاشته شده است، دارای اصول ساختاری خاصی است؛ به عبارتی دیگر باید گفت ادبیات تعلیمی و داستانی ما در قدیم، الگوی ساختاری خاصی داشته است.

به‌طور کلی این حکایت دارای کشمکش و حوادث زیادی است، به‌گونه‌ای که چندین‌بار از تعادل خود خارج می‌شود. خویشکاری‌های به کار رفته شده، اندکی جابجا شده‌اند و برخی از خویشکاری‌ها را نیز ندارد. حکایتی یک حرکتی است که از وضعیت آغازین شروع می‌شود و به رهایی و نجات ختم می‌شود، برخلاف خویشکاری‌هایی که پراپ عنوان کرده است، این حکایت با عروسی خاتمه نمی‌یابد؛ روی‌هم‌رفته می‌توان پنج شخصیت را برای این حکایت در نظر گرفت که البته ملک‌زاده هم، نقش یاری‌گر و هم بخشنده را دارد و راوی نیز یکی از این شخصیت‌ها است که حکایت را از زبان دیگری نقل می‌کند.

منابع

الف) کتاب

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۰). **ساختار و تأویل متن**، چ ۵، تهران: مرکز.

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

۳. ایگلتون، تری. (۱۹۴۳). **پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ عباس مخبر، ویراست دوم، تهران: مرکز.

۴. پراپ، ولادیمیر. (۱۳۸۶). **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

۵. _____ . (۱۳۷۱). **ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان، بررسی ساختاری و تاریخی قصه‌های پریان**، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

۶. تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمهٔ محمد نبوی، چ ۲، تهران: آگاه.

۷. سعدی، شیخ مصلح‌الدین، (۱۳۸۹)، **گلستان سعدی**، به تصحیح غلامحسین یوسفی، چ ۹، تهران: خوارزمی.

۸. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). **نقد ادبی**، تهران: مرکز.

۹. علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)**، تهران: سمت.

ب) مقالات

۱۰. اسماعیلی، عصمت و نیره نبی‌زاده. (۱۳۸۸). "**ریخت‌شناسی داستان‌های فرج بعد از شدت**"، در مجلهٔ دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان، سال ۸، شماره ۲۸، صص ۲۰-۷.

۱۱. اصغری، جواد و زینب قاسمی اصل. (۱۳۹۱). "**بررسی حرکت‌های داستانی در هزارویک‌شب با تکیه بر الگوی ولادیمیر پراپ**"، در پژوهش‌نامهٔ نقد ادب عربی، شماره ۴، صص ۴۹-۲۹.

۱۲. بهنام، مینا. (۱۳۸۹). "**ریخت‌شناسی داستان حسنک وزیر به روایت بیهقی**"، در پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی، سال ۴، شمارهٔ اول، صص ۱۵۰-۱۳۱.

۱۳. پروینی، خلیل. (۱۳۸۷). "**الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی**"، در دو فصل‌نامهٔ علمی – پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»، شماره ۱۱، صص ۲۰۳-۱۸۳.

۱۴. جلالی‌پور، بهرام. (۱۳۷۹). "**ریخت‌شناسی قصهٔ جنگ مازندران بر اساس روش پراپ**"، در مجلهٔ هنر، شمارهٔ ۴۵، صص ۵۳-۳۲.

۱۵. خراسانی، محبوبه. (۱۳۸۳). "**ریخت‌شناسی هزارویک شب**"، در فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۶، صص ۴۶-۴۵.

۱۶. ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۹). "**ریخت‌شناسی افسانهٔ عاشقانه گل بکاولی**"، در فنون ادبی دانشگاه اصفهان، شماره ۱، صص ۶۲-۴۹.

۱۷. روحانی، مسعود و سبیکه اسفندیار. (۱۳۸۹). "**ریخت‌شناسی قصهٔ قلعهٔ ذات‌الصور در مثنوی، طبق نظریهٔ ولادیمیر پراپ**"، در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شماره مسلسل ۲۲۰، صص ۸۳-۶۸.

۱۸. زهره‌وند، سعید و همکاران. (۱۳۹۳). "**ریخت‌شناسی داستان لیلی و مجنون جامی بر اساس نظریهٔ پراپ**"، در پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، شماره ۲۳، صص ۱۹۰-۱۶۹.

۱۹. یوسفی‌نکو، عبدالحمید. (۱۳۸۹). "**ریخت‌شناسی داستان پیامبران در تفسیر طبری و سورآبادی**"، در فصل‌نامهٔ علمی - پژوهشی کاوش‌نامه، شمارهٔ ۲۱، صص ۱۴۲-۱۱۳.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۲۸) تابستان ۱۳۹۶، صص ۱۸۸ – ۱۶۵

بررسی رمان "الّذین یَحترقون" از نجیب کیلانی بر اساس مکتب رئالیسم

سمانه نقوی،[۱] علی نجفی ایوکی[۲]

چکیده

این تحقیق با روش توصیفی ـ تحلیلی در دو حوزهٔ ساختار و محتوا رمان «الّذین یحترقون» از نجیب کیلانی (۱۹۳۱–۱۹۳۵) نویسندهٔ معاصر مصری را بر اساس مکتب رئالیسم مورد ارزیابی قرار داده است. قسمت محتوایی شامل مسائل اجتماعی، اقتصادی و اخلاقی است که در رمان نویسنده به آن‌ها توجّه نشان داده است و در بخش ساختاری نیز بازتاب برخی عناصر داستانی موجود در رمان چون: شخصیّت‌ها، زاویهٔ دید، زبان کاربردی و گفتگو از منظر مکتب رئالیسم مورد ارزیابی قرار گرفته است. از مهم‌ترین دستاوردهای جستار در بخش محتوایی رمان مذکور این است که نویسنده به مسائلی چون: آزادی، زن، ازدواج، طلاق، عدالت، فقر، مسائل اخلاقی و ... که از ویژگی‌های مکتب رئالیسم است، توجّه نشان داده است و در قسمت ساختاری رمان، عنصر شخصیّت اهمیّت بیشتری نسبت به سایر عناصر دارد و خواننده می‌تواند با خواندن داستان، نسبت به شخصیّت‌ها احساس عشق، علاقه یا تنفر کند و از رهگذر آن با جامعه ارتباط برقرار کند. رمان الّذین یحترقون از نظر داستانی ساختار منسجمی دارد که بیشتر با دو شیوهٔ روایت دانای کل و اول شخص به بیان نابرابری‌ها، بی عدالتی‌ها و مسائل اجتماعی و اخلاقی جامعه می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: رئالیسم، نجیب الکیلانی، الّذین یحترقون، رمان اجتماعی.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب. samaneh.naghavi@yahoo.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه کاشان. najafi.ivaki@yahoo.com
تاریخ وصول: ۹۶/۰۱/۱۷ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۴/۲۸

مقدمه

داستان‌نویسی رئالیستی (واقعی‌گرا) با حوادث به وجود آمده، به دنبال جنگ جهانی دوّم مرتبط است. در این زمان است که کشورهای عربی برای به دست آوردن استقلال سرزمین‌های خود و رهایی از دست نیروهای اشغال‌گر، اقدام به انقلابات ملّی و جنبش‌های آزادی‌خواهانه نموده که باعث می‌شود نویسندگان به واقعیت زندگی توجّه نموده و شروع به بیان کردن واقعیات زندگی نمایند و به جای الهام‌گیری از گذشته، برای مجسم نمودن مجد و عظمت گذشته در مقابل نیروهای استعمارگر، مجسم‌کنندۀ وضعیت حاضر با تمامی آمال و آلام و تغییرات ترکیب اجتماعی‌اش شدند *(المبروک، ۱۹۹۷: ۲٤٦)*. رمان نیز داستانی است که بر اساس تقلیدی نزدیک به واقعیّت از آدامی و عادات و حالات بشری نوشته شده باشد. به‌نحوی انعکاس‌دهندۀ جامعه بشری است؛ چراکه عناصر تشکیل‌دهندۀ آن از وقایع شبیه به زندگی واقعی گرفته شده و محیط اجتماعی شخصیّت‌های داستانی نیز در آن‌ها تصویر شده است. بنابراین تحلیل رئالیستی مبنی بر واقعیّت است. به عبارت دیگر هدف رئالیسم، جست‌وجو و بیان کیفیّات واقعی هر چیز و روابط درونی مابین یک پدیده و دیگر پدیده‌هاست و اگر بخواهیم رئالیسم را در رمان بررسی کنیم، بدون شناخت محتوا و اجزای آن موفق به این کار نمی‌شویم؛ چراکه شناخت واقع‌گرایی در رمان از طریق شناخت ساختار و محتوای آن میسّر خواهد بود.

این پژوهش نیز بر آن است ضمن بررسی چگونگی انعکاس رئالیسم در رمان "الّذین یحترقون" نجیب کیلانی، ویژگی‌های اجتماعی و برخی عناصر داستانی رمان حاضر را که متأثر از دیدگاه رئالیسم است، ذکر کند تا چهارچوب کار و تحلیل رئالیستی را در این رمان بررسی و مشخص نماید. لازم به ذکر است، آن‌چه در بررسی رمان "الذین یحترقون" منظور شده، براساس نقد داستان‌ها و رمان‌ها و با تمرکز بر اصل واقع‌گرایی اجتماعی – انتقادی و نیز چگونگی به خدمت گرفتن عناصر داستانی بوده است. علّت گزینش رمان یادشده از این نویسنده، این است که تا کنون مورد توجّه منتقدان و صاحب‌نظران قرار نگرفته و موضوع رمان جذّاب و کاملاً اجتماعی است و مسائل و مشکلات جامعۀ مصر را مورد توجه قرار داده است. در پرتو این مسئله برای تبیین موضوع، بخش محتوایی بازتاب مسائل اجتماعی، اخلاقی و اقتصادی است و بخش ساختاری، بیان شخصیّت‌پردازی و لحن

کاربردی، گفتگو و زاویهٔ دید در رمان حاضر است.

پیشینهٔ و پرسش‌های تحقیق

مهم‌ترین پژوهش‌هایی که به رمان‌های کیلانی پرداخته شده است، به شرح زیر است. «قراءه نقدیه لروایه فی الظلام لنجیب الکیلانی (۱۳۸۸)، صفورا خدارحیمی، مجلهٔ التراث الادبی، جامعهٔ آزاد اسلامی کرج». پژوهش‌گر در این مقاله بر این است تا به بررسی یک دوره زمانی مصر، طی سال‌های ۱۹۵۲-۱۹۴۷ از نظر سیاسی و اجتماعی با تکیه بر رمان "فی‌الظلام" نجیب کیلانی بپردازد. «استعمارستیزی در رمان‌های اسلامی نجیب الکیلانی (بررسی موردی داستان عمالقه الشمال) (۱۳۹۰)، صلاح‌الدین عبدی و شهلا زمانی، مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره۲۰»؛ این مقاله به بررسی یک حادثهٔ تاریخی که در رمان (عمالقه‌الشمال) گنجانیده شده، با تکیّه بر تحلیل محتوا، به بررسی توطئه‌ها و نیرنگ‌های استعمارگران صلیبی- صهیونیستی بر ضدّ مسلمانان جهان به‌طور عام و مسلمانان نیجریّه به طور خاصّ، پرداخته است. «شخصیّت‌پردازی زن در ادبیات داستانی نجیب الکیلانی (بررسی موردی سه رمان: لیالی ترکستان، عذراء جاکرتا و عمالقه الشمال) (۱۳۹۰)، صلاح‌الدین عبدی، شهلا زمانی، مجلهٔ زن در فرهنگ و هنر و پژوهش زبان، شماره ۳». پژوهش‌گران سعی بر این داشته‌اند تا به شیوهٔ شخصیّت‌پردازی زن در سه رمان (لیالی ترکستان، عذراء جاکرتا و عمالقه‌الشمال) نجیب کیلانی دست یابند. «المضامین الاجتماعیّه فی روایه «لیل و قُضبان» لنجیب الکیلانی؛ (۱۳۹۱) محمدمهدی سمتی و سمانه نقوی، مجله البحوث فی اللغه العربیه، شماره ۷»؛ این مقاله که حاصل یکی از کارهای پژوهش‌گر است به بررسی مسائل اجتماعی موجود در رمان لیل و قُضبان پرداخته است. با بررسی عناوین و محتوای مقالات مذکور، مشخص گردید که تا کنون پژوهشی در رابطه با بررسی رمان «الّذین یَحترقون» از نجیب کیلانی براساس مکتب رئالیسم صورت نگرفته است و پژوهش حاضر نخستین پژوهشی است که در کشور کوشیده تا از دو منظر محتوا و ساختار، بر پایهٔ مکتب رئالیسم، این رمان را با طرح پرسش‌های زیر به بوتهٔ نقد بکشاند:

در بخش محتوایی چه جنبه‌ای از جنبه‌های رئالیسم در رمان یادشده نمود یافته است؟ نویسنده قصد بیان چه موضوع و مطلبی دارد؟ کدام عنصر در بخش ساختاری رمان بازتاب

بیشتری دارد؟ روش این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی بوده است. ابتدا از روش کتابخانه‌ای و مطالعهٔ کتاب‌ها و مقاله‌ها اطلاعات اولیّهٔ کلّی جمع‌آوری شد. سپس با استفاده از روش تحلیل ساختار و محتوا، مسائل اجتماعی و برخی عناصر داستانی موجود در رمان «الّذین یحترقون» جداگانه مورد بررسی قرار گرفت.

مکتب رئالیسم

رئالیسم یا واقع‌گرایی یکی از مکاتب مهم و برجستهٔ ادبی و هنری در سراسر جهان است که اگرچه به صورت خاص در قرن نوزدهم در اعتراض به مکتب رومانتیسم در اروپا به‌وجود آمد، امّا امروزه جایگاه خود را به‌عنوان سبکی رایج در سراسر جهان حفظ کرده است. رئالیسم از ریشهٔ رئال real به معنی واقعی، حقیقی و اصل و در لغت به معنی واقع‌گرایی و واقع‌بینی است *(باطنی، ۱۳۸۰: ۶۹۷)*. در مکتب رئالیسم، نویسنده موضوعی را از زندگی واقعی مردم طبقات پایین جامعهٔ پیرامونش برمی‌گزیند و داستان را عیناً بازگو می‌کند. داستان و حوادث، سیر طبیعی خود را به خواننده منتقل می‌کند. در نتیجه به توصیف دقیق شخصیت‌ها و رفتارهای آن‌ها و ماجراهای داستان می‌پردازد. بنابراین مهم‌ترین خصوصیت ادبیات رئالیستی، توصیف انسان به صورت موجود اجتماعی است. به گفتهٔ دیگر، رئالیسم ریشهٔ رفتار آدمی را در شرایط اجتماعی زمان می‌جوید. این سبک، صفات نیک و بد را پدیده‌های ذاتی و طبیعی انسان نمی‌پندارد، بلکه آن‌ها را محصول جامعه می‌شمارد. رئالیست کسی است که روابط میان افراد را از یک طرف و افکار و امیدها و خیالات واهی و نومیدی‌ها و زبونی‌های آنان را طرف دیگر، معلول علل معیّن اجتماعی بداند که در محیط معیّنی به‌وجود می‌آید و تحت شرایط معیّنی نابود می‌شود *(پرهام، ۱۳۶۲: ٤٦)*. رئالیست، ساختمان رمان یا داستان کوتاه را بر قوانین طبیعت و اجتماع پایه می‌گذارد؛ پدیده‌های روحی را در پرتو اصل «علیت اجتماعی» بررسی می‌کند؛ ریشهٔ سرنوشت آدمی را در شرایط محیطی و خصوصیات فردی می‌جوید؛ اجتماع را به مثابهٔ موجودی زنده و متحرّک می‌نگرد؛ پیش از آن‌که انسان را از لحاظ زیست‌شناسی «تشریح» کند، به مطالعهٔ انسان اجتماع و تاریخ می‌پردازد؛ در تحوّل شخصیت‌های داستانی و تکامل، سرگذشت‌ها را بر عوامل تصادفی و به اصطلاح الکی می‌بندد و از همه مهم‌تر، به جای

تصویر کردن انسان در حضیض، او را در اوج خود مجسّم می‌کند. رئالیست بشر را ساخته و سازندهٔ تاریخ می‌داند. در چشم نویسندهٔ رئالیست آن‌چه انسان را «اشرف مخلوقات» می‌سازد، توانایی او به اجتماعی کردن غرایز حیوانی است *(همان: ٦٤)* از این‌رو رئالیسم توانسته بسیاری از ویژگی‌های روابط نوین اجتماعی را ترسیم کند و تأثیر بیشتری بر مخاطبان این مکتب بگذارد.

مروری بر زندگی نجیب کیلانی

نجیب کیلانی إبراهیم عبداللّطیف، سال (۱۹۳۱م/۱۳۵۰هـ‌ق) در روستای «شرشابه»، شهر «زفتی» مصر در خانواده‌ای کشاورز، دیده به جهان گشود. وی در سن ۴ سالگی وارد مدرسهٔ قرآن شد و شروع به حفظ قرآن و یادگیری احادیث نبوی و خواندن داستان‌های قرآنی نمود *(أشرف: ۲۰۱۰)*. بعد از گذراندن دوره‌های مدارس، وارد دانشکدهٔ پزشکی «القصر العینی» دانشگاه قاهره شد و به قصّه‌نویسی پرداخت. قصّه‌های او بیشتر متأثّر از زندگی علماء دینی و روستاییان و اخلاق و رفتار آن‌ها بود. کیلانی سال ۱۹۴۸م. در شهر «زفتی» در جریان یک جنبش مذهبی به مناسبت هجرت پیامبر اسلام(ص) با جماعت «إخوان‌المسلمین» آشنا شد و این آشنایی باعث تغییرات فکری و عقیدتی زیادی در وی شد *(علی الحسنی الندوی، ۲۰۰۵)*. در سال ۱۹۶۸ تا ۱۹۹۲ برای اشتغال به حرفهٔ پزشکی به امارت متحده سفر کرد و بعد از بازگشت، زندگی‌نامهٔ خود را تحت عنوان «لمحات من حیاتی» در ۵ جلد، نوشت. نجیب کیلانی اشاره کرده که در بیشتر مواقع حرفهٔ پزشکی او الهام‌بخش داستان‌های کوتاه، رمان و مقالاتش بوده است. از جمله آثار نثر وی رمان‌های: لیالی ترکستان، عذراء جاکرتا، عمالقه‌الشمال، الرجل الّذی آمن، ملکه‌العنب، اللیل و قضبان، الظلّ الأسود و ... است. سرانجام در روز (۶ مارس ۱۹۹۵م.) بر اثر بیماری سرطان کبد در شهر طنطا از دنیا رفت و او را در وطنش به خاک سپردند *(القاعود حلمی، ۲۰۰۲)*.

خلاصهٔ رمان «الّذین یحترقون»

رمان «الّذین یحترقون» بر اساس مکتب رئالیسم نوشته شده و روایت آن بازنمایی زندگی واقعی انسان‌هاست، به‌منظور انتقاد از نابرابری‌ها، بی‌عدالتی‌ها و ذکر پیامدهای

ناگوار آن در جوامع. این رمان جزو رمان‌های اجتماعی است و نویسنده درون‌مایه‌های اثر خود را در همین حوزه انتخاب کرده و پرداخته است.

داستان از آنجا شروع می‌شود که پزشکی جدید با نام دکتر محمّدصادق، به یکی از روستاهای قاهره – جایگاه تولّد و وطن مادری‌اش– راه می‌یابد و حال این‌که بیمارستان روستا، پزشکی دیگر به نام دکتر موریس دارد که در علاج بیماران، تنها سیاست «هر کسی پول دهد از خدمات برخوردار می‌شود» اتخاذ کرده است. دکتر محمّد در تلاش برای ایجاد عدالت و برابری میان مردمان ضعیف و ناتوان روستایی، با روشی مخالف از او آمده و خواستار ایجاد تساوی میان همه و درمان رایگان است. همان ابتدای ورود با مخالفت و حسادت دکتر موریس و دیگر شخصیّت‌های داستان مواجه می‌شود. دکتر موریس و البته بیشتر به تحریک همسرش أم‌لولا، زنی مادی‌طلب و دنیادوست، هر دو با نقشه‌های شیطانی در طول داستان سعی در بدنامی دکتر محمّد و خارج ساختن وی از صحنه عمل دارند. از دیگر شخصیّت‌های داستان، حامد «پرستار بیمارستان است» که با هم‌دستی دکتر موریس و أم‌لولا به طرح اتّهاماتی دروغین و شایعه‌پراکنی‌ها علیه دکتر محمّد می‌پردازد. در سمت دیگر با دو شخصیّت، به نام‌های کامیلیا و سعید روبه‌رو هستیم. کامیلیا که از خانواده‌ای فقیر بوده، آرزوی ازدواج با مردی ثروتمند را در سر داشته و با وجود این‌که سعید– منشی بیمارستان– دلبسته و عاشق‌پیشهٔ او بود، دل در گرو وی نداد و با دیدن دکتر محمّد، عشق او در دلش جای گرفت. این در حالی است که دکتر محمّد، صاحب همسر و دو فرزند بود. عشق وی به محمّد سبب ایجاد اتّهاماتی دروغین علیه دکتر شد. سعید که عاشق کامیلیا بود، بعد از مدّتی متوجه می‌شود که او ایّام مرخصی را کمتر نزد خانوادهٔ خویش به سر می‌برد و بیشتر وقت خود را نزد پسرخاله‌اش، سپری می‌کند و سرانجام عشق خود را شکست‌خورده و ناکام می‌بیند. در سمت دیگر هُدی که زنی مطلّقه بود به سعید دل می‌بندد و حتی به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد. سعید که به‌تازگی یک شکست عشقی را چشیده بود و هنوز دل در گرو عشق کامیلیا داشت، به مخالفت با او برمی‌خیزد. دکتر موریس و أم لولا و حامد که سه هستهٔ اصلی در مبارزه با دکتر محمّد به شمار می‌آیند، پیوسته از تلاش خود، برای برکناری و اعزام او به منطقه‌ای دیگر، دست نمی‌کشند و به هر عملی از قبیل اتهام وی خاموش ننشستند. سرانجام در روز دادگاه، کامیلیا با اعتراف و شهادت به حق، از دکتر

محمّد رفع تهمت می‌کند، به او صفت صادق را لقب می‌دهد و برای همیشه به‌عنوان پزشک اصلی روستا معرّفی می‌شود. حامد و دکتر موریس و أم لولا نیز محکوم به ترک روستا و انتقال از بیمارستان به جای دیگر می‌شوند. کامیلیا که اکنون پشیمان از خیانت‌ها و دل‌آزردگی‌های خود به سعید بود، طی نامه‌ای اعتذاریّه، از او طلب پوزش و بخشش و ادامهٔ دوستی و رفاقت می‌کند. سعید که دیگر هویّت اصلی کامیلیا را شناخته بود، از قبول مجدّد وی امتناع می‌ورزد و آیندهٔ زندگی خود و بچّه‌های آینده‌اش را پر اهمیّت‌تر دانسته و تصمیم می‌گیرد، برای همیشه اسم کامیلیا را از خاطرش خط بزند.

نکتهٔ قابل تأمّل این است که نجیب کیلانی با انتخاب عنوان الّذین یحترقون یعنی (کسانی که می‌سوزند)، خواننده را به تأمّل می‌کشاند تا حس کنجکاوی را در او بیدار ساخته و او را به خواندن رمان مشتاق سازد. سپس در جایی از رمان با آوردن این عبارت در گفت‌وگویی که بین سعید و کاملیا است بر این است که توضیح دهد، منظور از احتراق (سوختن)، رنج و سختی و ازخودگذشتگی‌هایی است که دکتر محمّد بر خود حمل می‌کند تا وظیفهٔ انسان‌دوستانهٔ خود را که کمک به بیماران و اهالی روستا است، به نحو احسن انجام دهد و پرستاران و کارمندان بیمارستان را هم مجبور به پیروی از این قانون نماید.

«کامیلیا رو به سعید کرد و گفت: چیزی که مرا عذاب می‌دهد، تلاش‌های طاقت‌فرسای دکتر محّمد است که بی‌وقفه مشغول به کار است و او نه‌تنها خود را در آتش رنج و عذاب به سوختن می‌کشاند؛ ما را هم به سختی می‌افکند و ما نیز با او می‌سوزیم» *(الکیلانی، ۱۹۹۹: ۲۶)*.

بحث و بررسی

الف) بررسی محتوای رمان «الّذین یحترقون»

بررسی محتوا یا درون‌مایه که در اصل فکر اصلی در هر اثر ادبی به شمار می‌آید، هماهنگ‌کنندهٔ موضوع با شخصیّت، صحنه و دیگر عناصر داستان است و فکر و ادراک نویسنده را نشان می‌دهد و درواقع درون‌مایه یا موضوع به معنای کل اثر است و فکر و موضوع اصلی نویسنده را در داستان تحکیم می‌کند *(غازی‌النعیمی، ۲۰۰۹: ۹۸)*. داستان‌های رئالیستی، برگرفته از سلسله‌حوادثی است که در بطن جامعه رخ می‌دهد؛ لذا نویسنده،

داستان‌های خود را با موضوعاتی برگرفته از جامعهٔ خویش به نگارش درمی‌آورد. کیلانی در «الّذین یحترقون» درون‌مایهٔ رمان خویش را از جامعهٔ مصر الهام گرفته و به مسائلی هم‌چون: ازدواج، طلاق، افسون زن، رشوه، مسئلهٔ تساوی و عدالت اجتماعی، عدم مساوات و برابری در استفاده از امکانات پزشکی جهت رفاه حال مردمان روستایی و مشکلات اخلاقی و اجتماعی اشاره دارد. کیلانی با حضور در شخصیت اصلی رمان خود، یعنی (دکتر محمّدصادق) نظریات و دیدگاه‌های اصلی خود را و درواقع درون‌مایه داستانش را که برخورد خوبی‌ها با بدی‌هاست، بازگو می‌کند. قهرمان داستان سعی دارد با شخصیت‌های شریر و مُخلّ جامعه بجنگد تا عدالت و برابری را در جامعهٔ کوچک روستایی خویش حاکم سازد.

الف-۱) مسائل اجتماعی

پرداختن به مسائل اجتماعی عصر در مکتب رئالیسم جایگاه خاصّی دارد. این ویژگی در رمان حاضر در قالب مسائلی چون: زن، ازدواج، طلاق به تصویر در آمده‌است.

۱. زن: در گذشته بی‌ارزش‌ترین عنصر جامعه و در جوامع فارس، یونان و هند او را مادر دردها و منشأ هر فتنه و حقیرترین موجود عالم به شمار می‌آوردند و از ارزش اخلاقی او به حدّ زیادی می‌کاستند، به گونه‌ای که از کم‌ترین حقوق انسانی هم برخوردار نبود. در جوامع شهری و بادیه‌نشین غیرمسلمان قدیم، حق زن را به جا نمی‌آوردند و مُنکر نقش اجتماعی زن بودند *(عبدالحسن الغفّار، ۱۹۸٤:۱۱۰)*. کیلانی نیز به بی‌ارزش بودن عنصر زن و این‌که بینشی کاملاً بدبینانه نسبت به وی دارند و او را عامل هرج و مرج و ناامنی دانسته، اشاره دارد. مانند زمانی که بین کامیلیا و هم‌اتاقیش درگیری اتفاق افتاد و هر یک از مردم برای پایان رساندن مشاجره، به سمت آن‌ها رفتند. دکتر موریس که درگیری را مسئله‌ای عادی و همیشگی میان آن‌ها می‌دید و آن را دلیل بر کم‌مسئولیتی و بی‌خردی‌شان می‌دانست، رو به محمّد کرد و گفت: «هرج و مرج از ویژگی طبیعی زنان است. باید گردن زنان فاجر و پست را قطع کرد» *(الکیلانی، ۱۹۹۹:۳۲)*.

۲. ازدواج: ازدواج در جامعهٔ کیلانی به امری مشکل و سخت و از جمله مُعضلات جوانان معرّفی شده است. چنان‌چه ازدواج در ذهن کامیلیا، امری دور و غیرممکن به نظر

می‌رسید. مسئولیت‌های سنگین خانواده او را آزار می‌داد؛ از درون احساس درد می‌کرد. با فکر کردن به سختی‌های زندگی گذشته، قلبش از درون درد می‌گرفت.

«او در دل آرزوی ازدواج با مردی ثروتمند و رهایی از سختی‌ها و مشکلات زندگی را داشت» *(همان: ۳۰)*.

در اصل ازدواج برای او و یا به‌طور کلّی در جامعهٔ کیلانی وسیله‌ای جهت تحقق آروزهای دنیوی شده بود.

کامیلیا غرق در افکارش بود که ناگهان چشمانش به نوشته‌ای بر روی یکی از دیوارهای اتاق، با این عنوان افتاد:

«این‌جا زندان دختران است. لبخندی زد و کلامش را ادامه داد، آیا زمان تحقق آرزوی ما نزدیک است، گره بخت ما گُشایش پیدا می‌کند؟ دوستش هدی که مطلّقه بود و امیدی زیاد به زندگی نداشت، پاسخ می‌دهد: در سرکه...» *(همان: ۳۱)* که در اصطلاح عام به معنای ترشیده شدن دختر است.

«زندان ما همیشگی است. ازدواجی که در نظر تو معنای رهایی و رسیدن به امیال و آرزوهاست، امری غیرممکن به شمار می‌آید» *(همان: ۳۱)*.

ازدواج در رمان کیلانی، چون جوامع امروزی امری سخت و مشکل شناخته شده؛ چنان‌چه سعید در پیشنهاد ازدواج هدی به وی، جواب می‌دهد:

«ازدواج به این سرعت تحقق نمی‌یابد، با کدام سرمایه؟ آیا در چنین شرایط سخت و دشواری، او را (سعید) به عنوان همسر برمی‌گزینی؟!» *(همان: ١٤٦)*.

۳. طلاق: هرچند همیشه انتخاب روش طلاق در زندگی بد و مخرّب نیست؛ اما نتایج حاصل از طلاق و عدم پذیرش آن از طرف برخی، سبب می‌شود که به طلاق و خصوصاً زن مطلّقه نگاه منفی داشته باشند و حتی او را از جامعه طرد کنند. چنان‌که کیلانی به این مسئله اشاره کرده و هدی را که زن مطلّقه‌ای است، مثال می‌زند و به شرح آن‌چه سبب رنجش خاطر وی شده است، می‌پردازد.

«طلاق لکهٔ ننگی بر صفحه زندگی او زده و آرزوی تولّدی دوباره دارد. آرزو داشت چشمانش را می‌بست و زمانی که باز می‌کرد، خود را زنی دیگر و بدون گذشته تلخ و خاطرات به جای مانده از آن می‌دید. ای کاش کلمهٔ مطلّقه از صفحهٔ شناسنامه‌اش برای

همیشه پاک می‌شد، اما افسوس رؤیاها و خیلات او واهی و هیچ سودی نداشت. هدی زنی مطلّقه است، کار او تمام شده، باید تسلیم واقعیت زندگی خود شود و در انتظار فرج و گشایش از سختی‌ها باشد. چه بسا بسیارند، زن‌های طلاق‌گرفته‌ای که دست سرنوشت بر آنان سایه افکنده و زندگی‌هایشان را از خیر انباشته است. او ناتوان از تغییر حکم همیشگی بر خود بود، تنها باید به قضای الهی راضی باشد و خود را به صبر و تسلیم عادت دهد» *(همان: ۲۱۹)*.

کیلانی کوته‌اندیشی و جهالت مردمانی را به نمایش کشیده، که فردی را تنها به دلیل مطلّقه بودن از جامعه طرد کرده و با نگاه‌های تحقیرآمیز مانع پیشرفت او شده‌اند. طلاق در جامعهٔ کیلانی به عنوان امری طبیعی نهادینه نشده است، بلکه فرد طلاق‌گرفته را از اجتماع طردشده به حساب آورده؛ در این صورت نه‌تنها موقعیّت اجتماعی فرد لطمه‌دار نشده؛ بلکه از نظر روحی و روانی ضربه‌ای سخت بر او وارد شده است. طلاق تنها موقعیت اجتماعی فرد را در معرض آسیب قرار نمی‌دهد؛ بلکه افکار و اندیشه‌های فرد را تغییر می‌دهد. روح ناامیدی را بر وی حاکم می‌سازد؛ چنان‌که هدی در پاسخ به پرسش کامیلیا: اگر قرار باشد روزی ازدواج کنیم، هر یک از شما چه کسی را به همسری انتخاب می‌کنید؟ جواب داد:

«آه ازدواج آرزوی گرسنگان است، زندگی قسمت و نصیب است» *(همان:۹۰)*.

کنایه از این‌که همه چیز به دست خداست.

الف-۲) مسائل اخلاقی و معایب جامعه

پرداختن به مسائل جامعهٔ معاصر در آثار رئالیستی، گاه در قالب توجه به مسائل اخلاقی و غیراخلاقی دیده می‌شود که این مسئله در رمان «الذین یحترقون» در قالب مسائلی چون: افسون زن، دزدی، تساوی و عدالت اجتماعی نمود پیدا کرده‌است.

۱. **افسون زن:** کیلانی به مسئلهٔ افسون زن توجه نشان داده و شاید از جمله قسمت‌هایی باشد که تکرار آن در داستانش زیاد مشاهده می‌شود. عامل آن را می‌توان در جامعهٔ وی جست و جو کرد، که عوامل زیادی چون جاه‌طلبی، ثروت و رسیدن به موقعیت بهتر، زنان را حریص‌تر کرده و این حرص، عاملی شده در نیرنگ و فساد زنان و تحریک مردان بر کارهایی غیرقانونی و ناعادلانه، تنها جهت رسیدن به امیال و آرزوهای درونی خویش.

چنان‌که مشاهده شد، دکتر موریس بر این تلاش بود، تا از این بیمارستان به جای دیگری نقل مکان کند و به درگیری‌های میان خود و دکتر محمّد خاتمه دهد، این در حالی است که «ام لولا» به نشانهٔ اعتراض، دستانش را محکم بر میز می‌زند و در حالی که چشمانش چون گربه‌ای پلید می‌درخشید، با بیانی قاطعانه گفت:

«انتقال از این مکان به هیچ وجه امکان‌پذیر نیست، تنها آدم ترسو تن به شکست می‌دهد، تو می‌خواهی گنج با ارزشی را از دست بدهی، محمد پزشک تازه وارد است. ساده و خیلی راحت می‌شود او را شکست داد؛ اما باید در حدّ زیاد بی‌باک و جسور باشی» *(همان: ٤١)*.

در قسمت دیگر بیان شده، دکتر موریس قصد دیدن دکتر محمّد را دارد و هدف او از این دیدار، ایجاد صلح و دوستی است، امّا «ام لولا» که هدفی جزء شکست و نابودی موقعیت محمّد در سر نداشت، از او می‌پرسد:

«قصد تو از رفتن فریب اوست، اظهار دوستی کنی؟ سپس او را به زمین بزنی ـ در اصطلاح عام، از پشت به او خنجر بزنی ـ نقشهٔ خوبی است، عقل و تدبیر آدمی آن را تصدیق می‌کند» *(همان: ۱۸۱)*.

اما موریس که هرگز هدفی جز دوستی و محبّت نداشت با تمسخر «ام لولا» مُواجه می‌شود که می‌گوید:

«تو می‌خواستی محمّد را بر کیش و آیین خود درآوری، حالا همه چیز دگرگون شده، به درویش و مریدان او تغییر شخصیّت داده‌ای، محبت و صلحی که تو از آن صحبت می‌کنی مساوی است با از دست دادن رزق و روزیت، این محبت نه فربه می‌سازد و نه نیاز گرسنگی را رفع می‌سازد». سپس با حالت تمسخر و خنده ادامه می‌دهد، «فرزندم «لولا» پدرت می‌خواهد به تو غذای محبّت دهد، با خود پیمان بسته که برایت ساختمانی بزرگ از محبت بنا سازد» *(همان: ۱۸۳-۱۸۲)*.

در هر جایی از داستان نیرنگ و افکار شوم «ام لولا» موریس را تهدید می‌سازد، حتّی آن زمان که دکتر محمّد و همسرش به روستا می‌آیند، موریس با حالتی ناامیدانه رو به همسرش می‌کند و می‌گوید:

«ما شکست خواهیم خورد. آیا بهتر نیست به فکر مکانی دیگر باشیم تا به جبران

خسارت‌های خود بپردازیم؟» *(همان:۱٦۲)*.

امّاولا که موقعیّت خود و همسرش را در خطر می‌دید، با عبارتی شیرین در خطاب به همسرش چون: اینجا رئیس تو هستی و قدرت و سلطهٔ تو از هر کسی بیشتر است، او را اسیر هواهای نفسانی خویش می‌کند. هم‌چنین با تهدید به ترک او و مادّیاتی چون: حساب بانکی، ساختمان‌های مجلّل و زندگی آرام و در کمال رفاه، موریس را با خود هم‌عقیده می‌سازد و با تأکید بر این‌که کار او عین عدالت و راستی است و پیروزی از آن اوست، همسرش را از هر عمل انسان‌دوستانه و خداپسندانه منصرف می‌سازد.

قدرت نفوذ و افسون زن گاهی چنان شدید است که حتی لکهٔ ننگی بر کسی چسبیده می‌شود و بی‌آبرویی او را به بار می‌آورد. دکتر محمّد از کامیلیا دوری می‌کند؛ چرا که حرف‌های شایع و بیهودهٔ او بود که به محمّد وصلهٔ ننگ زدند. قصهٔ یک عشق ساختگی پیرامونشان ساخته شد. اگر پاکی و اخلاص عمل او نبود، افراد بیکار و سودجو، فرصت را نیک می‌یافتند و به شایعه‌پراکنی‌ها و خرافات، در مورد محمّد می‌پرداختند. به طوری که دکتر محمّد برای بستن دهان مردم و جلوگیری از هر نوع تهمت و نیرنگ، بار دوّم به همراه همسر و دو فرزندش به زادگاهش (همان روستایی که به تازگی در آن مشغول به کار شده) بازگشت؛

«باشد که این امر، سپر وی در برابر حیله و افسون کامیلیا باشد» *(همان: ۱۵۹)*.

اندوهناک‌ترین خیانتی که در ضمن اپیزود داستان می‌توان مشاهده کرد و به درک کامل آن رسید، ستم و خیانت کامیلیا به سعید؛ منشی بیمارستان، فردی عاشق‌پیشه، ثابت‌قدم در عشق خود نسبت به او می‌باشد. اندوه این خیانت زمانی بیشتر نمایان می‌شود که سعید توسط یکی از دوستانش باخبر می‌شود، کامیلیا کم‌تر ایام مرخصی خود را در شهر اسکندریه نزد خانواده به سر می‌برد و بیشتر در شهر طنطا به دیدار یکی از اقوام نزدیکش می‌رود که ازدواج کرده و کامیلیا با او مخصوصاً زمانی که همسرش در خانه حضور ندارد، ملاقات می‌کند که ناگاه جمله‌ای با مضمون «مرگ بر زن خیانت‌کار و فاسد» *(همان: ۱٤۳)* در ذهن سعید به صدا می‌آید. فساد و افسون کامیلیا باعث شد تا سعید پاکی و صداقت او را چیزی جز حرف دروغ و مکر نبیند؛

«این‌که حرف حق نزد او چون حباب‌هایی بر سطح آب هستند، دوام آن زیاد طولی

نمی‌کشد و نابود می‌شود، خطا نزد او عملی تسلّی‌بخش و آرامش‌دهنده است. کلمهٔ حق بر زبان او چون نوزادی است که در زمان ولادت مرده و یا زشت و معیوب متولد می‌شود» *(همان: ١٥٤)*.

۲. دزدی: جامعهٔ کیلانی حکایت مردمانی است که در محیطی پردغدغه زندگی خویش را به سر برده، همین امر دالّ بر بی‌اعتمادی افراد، به اقشار مختلف و حتّی طبقات بالای جامعه شده است. دزدی و غارت، تبدیل به امری عادّی و رایج میان اکثر مردم شده و حتّی یکدیگر را تشویق و ترغیب به این کار زشت می‌سازند. همان‌طور که سعید کنار دکتر محمّد نشست و به توضیح دزدی داروها پرداخت، این‌که چگونه بعضی پرستاران با زیرکی، کلید انبار داروها را به دست آورده و به دزدی آن‌ها اقدام کرده، چه بسا بسیاری از آنان لباس دزدی به تن کرده و به این کار زشت و پلید عادت کرده بودند. سپس سعید از ویزیتور بیمارستان صحبت به میان آورد و این‌که ویزیت پزشکی دو قسمت است، دسته‌ای رایگان برای کارمندان و دسته‌ای دیگر چهار قروش هزینه داشت و این عمل به امری رایج در بیمارستان تبدیل شده است. سعید حرف‌های خود را مبنی بر حیله‌ها و بازی‌های شیطانی افراد ادامه داد. دکتر محمد که از تعجّب، چشمانش باز شده و هر آن‌چه را شنیده بود، باور نمی‌کرد. بعد از این‌که بر او آشکار شد در چه جامعهٔ فاسد و گردابی از پلیدی‌ها زندگی می‌کند، نتوانست لحظه‌ای سکوت اختیار کند.

«با خشم و عصبیت گفت: چرا این محیط آلوده را پاک نکنیم؟» *(همان: ۱۹۰)*.

۳. تساوی و عدالت اجتماعی: یکی از مسائل اخلاقی که نجیب کیلانی آشکارا بدان اشاره دارد، مسئلهٔ تساوی و رعایت حقوق بشر است. این در حالی است که در جامعهٔ امروزی شاهد بی عدالتی‌ها، پایمال کردن حق و عدم اجرای عدل و راستی هستیم. چنان‌که محمد صادق، پزشک روستا خدمت خویش را محدود به افراد خاصّی نمی‌سازد؛ بلکه کمک خود را یک وظیفه به شمار می‌آورد و معالجهٔ رایگان را حقّ طبیعی بیمارانش می‌داند. عمل و وظیفهٔ خود را این‌گونه معرّفی می‌کند:

«به تمام مردم بدون گرفتن هر نوع پاداشی، خدمت‌رسانی می‌کنم، چه ارتباط خویشاوندی و نزدیکی با من داشته باشند، چه غریبه‌ای بیش نباشند. من یک پزشک عمومی و تمام‌وقت هستم، ۱۵ جُنیه به عنوان حقّ ویزیت از دولت می‌گیرم، همین برای من

بس است، نیازی به گرفتن حقوقی مازاد بر آن ندارم. مریضان را به دقت و بدون هیچ پاداشی معالجه می‌کنم، همهٔ آن‌ها نزد من یکسان هستند. هیچ پاداشی در برابر وظیفه خود دریافت نمی‌کنم؛ حقوقی که از حکومت دریافت می‌کنم، پاسخ‌گوی نیازهای شخصی من است، همین مقدار برای من کافی است» *(همان: ۱۶-۱٤)*.

دکتر محمّد عدالت را منحصر به طبقه‌ای خاص و یا حتی نزدیکان خویش نمی‌دانست، در نظر وی همه نزد او مساوی هستند. کار و وظیفه، تبعیض نمی‌شناسد چرا که همهٔ مردم در عرصهٔ سیاست و اجتماع از ارزشی مساوی برخوردارند. اما در نقطهٔ مقابل، دکتر موریس عدم تساوی و عدالت را از ویژگی‌های طبیعی حکومت به شمار می‌آورد، به گونه‌ای که عدالت، معنی ثابت و واقعی خود را از دست داده و بر اصل مساوات و عدم اختلاف حکم نمی‌دهد. هم‌چنین از قانون ثابتی تبعیت نمی‌کند، وی عدم دریافت حقوق کافی از طرف دولت را بی‌عدالتی و اصل توازن و هماهنگی را، دریافت حقوقی برابر با عمل خود می‌بیند. در اعتراض نسبت به نظام حکومتی بیان می‌کند:

«دنیا از قانون ثابتی برخوردار نمی‌باشد، عدالت در آن ده‌ها تفسیر دارد، گاه از آن تعبیر به فداکاری و گاه دیوانگی و یا بی‌خردی می‌شود. گاه اعمال نیک تو، نزد دیگران از جمله اعمال پست به شمار می‌آید. دولت و قانون نیز با وجود عدالت، در برهه‌هایی از زمان، نسبت به این حکم سرپیچی می‌کنند. حقّ من است، از دولت حقوقی مساوی با مقدار زحمت و تلاشم دریافت کنم، در این ۲۴ ساعت از هیچ تلاشی دریغ نورزیدم و حال آن‌که، همکارم در اداره‌ها، مدارس و بخش‌های دولتی تنها شش ساعت فعالیت انجام می‌دهد. زمانی که دولت حقوق کافی به من نمی‌پردازد، آیا این ظلم است که در برابر فعالیت خویش هزینه‌ای دریافت کنم» *(همان: ۲۰۱)*.

بنابراین زمانی که عدالت معنای واقعی خود را از دست بدهد، هر عملی معنای واقعی خود را از دست می‌دهد و فضیلت‌ها و نیکویی‌های فرد گاه معنای رذایل و اعمال ناشایست به خود می‌گیرد. کیلانی در برابر گفتهٔ موریس سکوت اختیار نمی‌کند و از ورای شخصیت محمّد، اصل تفاوت و اختلاف را مسئله‌ای رایج در کشور می‌بیند و عدم دریافت حقوق کافی را اصلی عقلانی و متناسب با قانون و نتیجه بی‌عدالتی نمی‌داند. همان‌گونه که دکتر محمد بیان می‌دارد:

«ما در جامعه‌ای هستیم که از هر جهت در آن اختلاف دیده می‌شود، آسایش و رفاه در همه جا به طور تساوی تقسیم نمی‌شود؛ پس در چنین جامعه‌ای زحمت‌کش و تلاش‌گر، دریافت حقوقی برابر چون دیگر افراد در کشورهای مختلف جهان، با عقل آدمی هیچ سنخیتی ندارد» *(همان: ۲۰۳)*.

هم‌چنین دکتر محمّد برای راضی کردن همسرش، بر این‌که اصل تساوی و عدالت به معنای رعایت حقوقی مساوی برای تمام اقشار جامعه نیست، در برابر پرسش همسرش که با حالت معترضانه ۳۰ جنیه پول را برای یک پزشک پول اندکی به شمار آورد، بیان می‌کند:

«برای پزشک، مهندس، معلم، مقدار قیمت مهم نیست، همه ما بشر هستیم. ضرورتی ندارد او نیز چون دیگر رقبای خویش باشد، بلکه بهتر است تافته‌ای جدابافته باشد، مردم از نظر مسلک و عقیده با هم اختلاف دارند و همیشه اصل مساوات و تساوی قانون محکمی نمی‌باشد. چه بسا افرادی سعادت و خوشبختی را در تربیت سگان و عده‌ای دیگر در پرورش فرزندان، بعضی جمع‌آوری مال و دیگران سعادت را در کمک به خلق، از ضروریات خود می‌بینند» *(همان: ۱۱۰)*.

می‌توان نتیجه گرفت، که مقصود از مساوات آن نیست که همهٔ انسان‌ها با یکدیگر تماثل و تشابه تام و کامل دارند و نیز منظور آن نیست که انسان‌ها عین یکدیگرند؛ زیرا این یک تخیّل محض است که حتی دو موجود بسیار ناچیز از جمادات، از تساوی و تشابه کامل برخوردار باشند، چه رسد به عالم جانداران و چه رسد به انسان‌ها که موجوداتی بسیار پیچیده هستند. خلاصه با توجّه به این‌که حتّی یک انسان نمی‌تواند در دو حال از همه جهات یکی باشد، اختلاف انسان‌ها با یکدیگر کاملاً روشن می‌گردد. این مسایرت‌ها و تفاوت‌ها یک جریان تصادفی نیستند که در گسترهٔ طبیعی هستی، حکم‌فرما باشند بلکه بر مبنای همان قانون کلّی است که می‌گوید «الشیء ما لم یتشَخّص لم یوجد؛ هرچیزی مادامی که وسیلهٔ ذات و عوامل و عوارض و لوازم مختلفی تشخّص پیدا نکند، گام به عالم وجود نمی‌گذارد» (همان).

۴. **انسان‌دوستی و خدمت‌رسانی به خلق:** انسان‌دوستی و شفقت به هم‌نوع و توصیه به مراعات حال محرومان و یاری کردن درماندگان و ناتوانان، گوهر دیگری است از

گنجینه‌های عالم معنا که از فروغش آثار کیلانی رونق و جلایی جاودانه یافته است. کیلانی در قالب شخصیّت دکتر محمّد به مسئلهٔ محبت و خوش‌رفتاری با مردم اشاره می‌نماید که خدمت‌رسانی به خلق وگشاده‌رویی را از جمله اعمال ضروری خود می‌دانست. در سایه محبت، پذیرش دستورات را عملی می‌بیند. دکتر محمّد به‌عنوان پزشکی مهربان که با خوش‌رویی به بیماران توجه می‌کرد. بیماران نیز، به دلیل اعتماد به وی، نصیحت‌های او را گوش می‌دادند. دستوراتش را جام عمل می‌پوشاندند. همین بس که او از خود احساس رضایت و سعادت می‌کرد. از هر خدمتی در حق مردم کوتاهی نمی‌کرد و در دلداری به یکی از بیمارانش چنین گفت:

«استراحت کن، احتیاجاتت چیست؟ ما در بندِ خدمت‌رسانی به تو هستیم، بدون دریافت هرگونه هزینه‌ای» *(همان: ۷۹)*.

در زمینهٔ خدمت‌رسانی و کمک به بیماران، کیلانی وجدان بیدار دکتر محمّد را به نمایش می‌کشد که حتی مشکلات مانع انجام وظیفه او نمی‌شود. در حالی که غم، چهره‌اش را گرفته بود، به کار خویش ادامه می‌داد. هم‌چون زمانی که گفت:

«فعلاً مریض هستم، نزدیک به دو هفته‌ای هست که زانوهایم تحمّل و قدرت خود را از دست داده‌اند؛ اما تمام مشکلات را تحمّل می‌کنم تا وظیفهٔ خود را نسبت به مردم انجام دهم و حقّ اینان را ادا کنم. امروز هیچ راه و چاره‌ای نیست، جزء این‌که حق خود را چون مریض دریافت کنم» *(همان: ۲۱۲)*.

الف-۳) مسائل اقتصادی

توجّه به فقر و پیامدهای آن از دیگر ویژگی‌های رئالیسم است *(پاینده، ۱۳۸۹. ج ۱: ۲۹)* می‌توان گفت، یکی از مهم‌ترین مشکلات مصر که ذهن بسیاری از اصلاح‌طلبان و ادیبان مصری را به خود مشغول کرده، مسئله فقر است *(الدّسوقی، ۱۹۷۳: ۱۸۹)* کیلانی در رابطه با این مسئله به این اشاره دارد که فقر و نداری سبب شده تا کامیلیا به فکر ازدواج با کسی باشد، که از درآمد خوبی بهره‌مند باشد. به‌گونه‌ای که حرف اوّل را برای وی پول می‌زند تا عشق! او با یادآوری خانوادهٔ فقیر و مادرش که تقریباً به ۵۰ سال می‌رسد، برادر بزرگ‌ترش که در بندر به کار باربری مشغول است، دو برادر کوچک خود و خانه

فقیرانه‌شان در منطقه «بحری»، درآمد کم و دست‌تنگی که از همان بدو تولّد همراه او بوده، آرزوی زندگی بهتر و مرفّهی را در سر دارد؛ چنان‌چه حقوق کم کامیلیا مانع برآورده شدن آرزوهای اوست. همیشه بر این باور بود، با مردی ازدواج کند که تمام نیازهای او را برآورده سازد، سبب نشاط و شادابی وی شود، اما مرد آرزوهای وی هیچ‌گاه، تجلّی نیافت؛ چرا که اطراف او فقیران و کم‌درآمدهایی بیش نبودند. پسرخاله‌اش که سن کمی داشت، پسران همسایه که کارگرانی ساده در شرکت «سباهی» به کار مشغول بودند. سعید کارمند سادهٔ بیمارستان و در کلّ همه آن‌ها از حساب بانکی کلانی بهره‌مند نبودند. بر این اساس همیشه در فکر ازدواج با مردی ثروتمند و رهایی از سختی‌های زندگی را داشت *(الکیلانی، ۱۹۹۹: ۱۳۰-۱۲۹)*. کیلانی هم‌چنین جامعه‌ای را به تصویر می‌کشد، که فقر و نداری سبب شده افراد کم‌درآمد، به دلیل عدم توانایی در پرداخت هزینه‌های پزشکی، به فروش لوازم خانه روی آورده، سرانجام به دلیل ناکافی‌بودن هزینه و کامل نشدن درمان، به مرگشان منجر شده است. همان‌طور که در داستان، دکتر محمّد به یاد آورد،

«یکی از اقوام نزدیک او ـ خدا او را رحمت کناد ـ به دلیل بیماری که داشت، برای فراهم کردن هزینه بیمارستان، مجبور به فروش لوازم منزل، ظرف‌ها، حتی چوب‌های سقف خانه شد، بسیارند افرادی که، هم‌چون خویشاوند دکتر، در روستا از درآمد کمی برخوردار هستند و از بیماری خود در رنج و عذاب هستند. سپس حال اینان را با خود مقایسه کرد و بر او سخت بود، شاهد بیمارانی باشد که وسیله‌های شخصی خود را به چوب حراج گذاشته و هزینهٔ دوا و درمان خود را فراهم آورند، یاد روزهای سختی که پدرش زیر تب مالاریا رنج می‌کشید و او کودکی دبستانی بیش نبود. در آن زمان، جنگ هم‌چون آسیابی همه چیز را به ویرانی کشیده بود. جیب مردم خالی بود و آه نداشتند که با ناله سودا کنند، تمام این صحنه‌های سخت زندگی‌اش یک لحظه از خاطرش محو نمی‌شد. دکتر محمّد امروز مریضان را، رایگان مورد معالجه قرار می‌دهد؛ چرا که ایمان دارد، درمان بیماری چون غذا، آب و هوا، از ضروریّات و حقّ آدمی است» *(همان: ٥٦-٥٧)*.

کیلانی در قالب گفتار دکتر محمّد به چند مسئلهٔ مهم و رایج در اجتماع اشاره کرده، اوّل فقری که سبب شده زندگی افراد را به مرگ ختم دهد و دوّم مسئلهٔ جنگ و آثار مخرّبش چون: فقر و کم‌درآمدی و نابودی مزارع پنبه که در آن زمان اقتصاد کشور مصر بر پایهٔ آن

استوار بود.

ب) ساختار رمان الّذین یحترقون

در بررسی ساختار رمان حاضر از دیدگاه رئالیستی، شخصیّت‌پردازی، نوع لحن کابردی، راوی و گفتگو مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

ب-۱) بازتاب عنصر شخصیّت در رمان

«اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایشنامه و... ظاهر می‌شوند، شخصیت (character) می‌نامند» *(میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱٤۸)*. اساس شکل‌گیری حوادث داستان بر مبنای شخصیّت‌ها شکل می‌گیرد، از این رو انتخاب شخصیّت‌های متناسب و هماهنگ با موضوع داستان و قرار گرفتن هر یک از شخصیّت‌ها در مکان مناسب خود از اهمیّت بسیار زیادی برخوردار است و یک داستان‌نویس خوب باید به این موارد توجه کرده باشد. شخصیّت‌ها را می‌توان از نگاهی به دو گروه شخصیّت‌های انسانی و غیرانسانی تقسیم‌بندی کرد: شخصیّت‌های انسانی آن دسته از شخصیّت‌هایی است که بازیگر اصلی آن انسان است و غیر حقیقی آن دسته از شخصیّت‌هایی است که در حیوانات یا جمادات می‌توان یافت. از منظر دیگر، شخصیّت‌ها را به دو گروه ایستا (ثابت) و پویا تقسیم‌بندی کرده‌اند.

شخصیت پویا: شخصیتی است که یکریز و مداوم در داستان، دستخوش تغییر و تحوّل باشد و در طول داستان به اشکال مختلفی ظهور کند و در نهایت شخصیّت اولیهٔ وی به طور کلّی محو شده و به شخصیّتی کاملاً متفاوت نسبت به شخصیّت ابتدایی خویش تبدیل می‌شود.

شخصیّت ثابت (ایستا): شخصیتی در داستان است که تغییر نکند و از آغاز تا پایان داستان به یک شکل باقی می‌ماند *(بوعزه، ۲۰۱۰: ۳۹)* با توجه به مطالعات انجام‌شده می‌توان گفت که شخصیّت‌پردازی از مهم‌ترین عناصر در ساخت رمان به حساب می‌آید؛ زیرا که شخصیّت‌ها به داستان و طرح، مفهوم عینی می‌بخشند و این رمان پر از شخصیت‌هایی است که برجسته‌ترین رگه‌های فکری نویسنده را در احوال و گفتارشان بیان می‌کند. بنابراین اگرچه شخصیّت‌های "الذین یحترقون" واقعی نیستند، اما واقعی جلوه

می‌کنند و آن‌چه را هم که خواننده باید در خصوص شخصیّت‌ها بداند، در همان اوایل داستان به وی گفته می‌شود. شخصیّت‌ها در حدّ همان مقتضیّات داستان، کاملاً معرفی می‌شوند و آن وقت، نویسنده با خیال راحت به سراغ نقل حوادث می‌رود. وی هم‌چنین با ارائهٔ صریح شخصیّت و یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم، به تعریف شخصیّت‌های داستان خویش پرداخته است که می‌توان در داستان شخصیّت‌ها را از نحوهٔ مکالمه و سخن گفتن و اعمالشان و یا توصیف ظاهرشان از یکدیگر بازشناخت. به عنوان نمونه در مکالماتی که بین حامد و محمّدصادق صورت می‌گیرد، می‌توان چهرهٔ واقعی آن‌ها را از بین سخنانشان شناخت و هدف هر یک را متوجه شد؛

«محمّدصادق به‌عنوان شخصیّتی واحد و نمونه که پاداش خود را تنها در اجر الهی می‌بیند و درمان بیماران را از امور واجب خود می‌داند و حال آن‌که این کار نزد «حامد» مسخره و بیهوده به نظر می‌رسد» *(الکیلانی، ۱۹۹۹:۱۵)*.

نکتهٔ دیگر در شخصیت‌ها انتخاب اسامی برای آن‌ها است، کیلانی شخصیت‌های خود را یا با ذکر نام یا بدون اسم می‌آورد. لذا در مواردی که شخصیّت موسوم به اسمی خاص است، این اسم کاملاً با خصوصیّات درونی شخصیّت مطابق است *(احمد عبدالخالق،۲۰۱۰: ۳۷۵-۳۸۰)*. به عنوان نمونه ترکیب اسمی شخصیّت اصلی داستان یعنی "محمّدصادق" نماد شخصیّت وی و سیرت پاک او است که با ایمان و وجدان کامل سعی دارد تا وظیفهٔ انسان‌دوستانه‌ای که بر دوشش نهفته‌اند به نحو احسن انجام دهد و از هرگونه دروغی در این راه بپرهیزد و تنها به اجر الهی تکیه کرده است.

رمان کیلانی دو نوع شخصیت یعنی شخصیّت ایستا و پویا را در برگرفته است. به عنوان نمونه دکتر محمّدصادق (شخصیّت ایستا) نماد مردی است نیکوکار و عادل که به‌منظور برقراری عدالت و تساوی و احترام به حقوق اهالی روستا، به بیمارستان این روستا آمده و با توجّه به مشکلات متعدد و ارتباطش با شخصیّت‌های متفاوت که هر یک در اندیشهٔ رسوایی و یا تغییر عقاید او هستند، استقامت کرده و تا آخر داستان ثابت و پابرجا بر خصلت‌های روحی و روانی خویش و عقایدش می‌ماند و یا شخصیّت کامیلیا در رمان، در حال رشد و ترقی و پویایی است و از شخصیتی افسون‌گر و دروغگو به شخصیتی دیگر در انتهای داستان تبدیل می‌شود و از کرده‌های خویش ابراز پشیمانی می‌کند و به کارهای بد

خود اعتراف کرده و در طلب این است که سعید او را ببخشد؛ ولی سعید با بیان این جملات که:

«دیگر کامیلیا نمی‌تواند عشق او باشد و یا همسر و مادر بچه‌هایش او را عفو نمی‌کند و کامیلیا را در اندوه و حسرت اعمال بدش می‌گذارد» *(الکیلانی، ۱۹۹۹: ۳۱)*.

نکتهٔ دیگر این‌که بازیگران اصلی در رمان کیلانی، انسان هستند. چون با توجه به سبک رئالیستی آن‌چه بر آن تمرکز می‌رود، واقعیّت زندگی است. وی شخصیّت را از میان مردم جامعه انتخاب می‌کند که این فرد نمایندهٔ هم‌نوعان خود و وابسته به اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند. شخصیّت‌هایی پیچیده نیستند و به‌راحتی می‌توان آن‌ها را به خوب و بد تقسیم کرد. به عنوان مثال شخصیّت‌های کامیلیا، دکتر موریس و همسرش «ام لولا» را می‌توان جزو شخصیّت‌های بد قرار داد و شخصیّت «محمّدصادق» و «سعید» را خوب قرار داد. در عین حال شخصیت محمدصادق جذاب هست و خواننده این ویژگی را در برخی صفات وی مانند درستکاری، خوش‌قلبی، ساده‌زیستی و مظلومیّت، دردکشیدگی و فهیم و عاقل‌بودنش مشاهده می‌نماید. نویسنده بر آن است تا با نشان دادن چهرهٔ زندگی، تضادها و حقارت‌های شخصیّت‌های داستانی خویش تحلیل دقیقی از جامعه به دست خواننده دهد. بنابراین شاهدیم که در رمان وی مردمان ساده، رنج کشیده و... به تصویر کشیده شده و در عین حال شخصیّت‌های پیچیده، خیالی و تیپ‌های غیرواقعی و غیرعادی جایی ندارند.

ب-۲) بازتاب زاویهٔ دید در رمان

رمان «الّذین یحترقون» کیلانی، از آنجایی که کاملاً براساس سبک رئالیستی نوشته شده است، در شیوهٔ روایت، نویسندهٔ رمان با دو زاویهٔ دید روبرو است: اوّل شخص و دانای کُل؛ که در شیوهٔ دانای کُل روایت او (نویسنده) از نیّات و افکار و احساسات شخصیّت‌های خود مطلع است و ما (خواننده) را در جریان می‌گذارد. در روایت دانای کُل، نویسنده عقل کلّ داستان است و خود به‌تنهایی گویندهٔ داستان است و البته بخش عظیمی از داستان بر همین شیوه بنا شده است. اما از آنجا که این شیوه به‌تنهایی راه به جایی نمی‌برد، نویسنده از شیوهٔ روایت اوّل شخص که معرّفی یک شخصیّت از طریق شخصیت‌های دیگر است نیز در برخی موارد استفاده کرده است.

ب-۳) بازتاب گفتگو در رمان

یکی دیگر از ابزاری که داستان‌نویسان در پیش‌برد حوادث داستانی خویش به کار می‌گیرند، گفتگو است. با تکیه بر آن فضای داستان خویش را زنده، متحرّک و قابل لمس جلوه می‌دهد. به نحوی که هر خواننده‌ای با تأمّل در گفتگوهای موجود میان شخصیّت‌های رمان، می‌تواند به یک درک کلّی از ویژگی‌های فیزیکی، روحی، روانی و موقعیت اجتماعی شخصیّت‌ها برسد و گفتگو در رمان‌های رئالیستی، بیان وقایع و تناقض‌گویی‌های میان شخصیّت‌های داستان است *(احمدعبدالخالق، ۲۰۱۰: ۳۶۷-۳۵۹)*. یکی از نکته‌های مثبت در رمان کیلانی با توجه به بازتاب «گفتگو» این است که او به طور کلّی در سراسر رمان خود، از عبارات ثقیل و نامفهوم استفاده نکرده است و برای هر خواننده در هر سطح سوادی که باشد، قابل درک است و البته قابل تأمّل است که این شیوهٔ داستان‌سرایی او از ارزش و اهمیّت نثر وی نکاسته است. گفتگوها کاملاً براساس سبک گفتاری بیان شده‌اند، یعنی از جملاتی کوتاه و رسا بدون هر نوع پیچیدگی و ابهامی ساخته شده‌اند. در گفتگوهای موجود بین شخصیّت‌های داستانی، نویسنده از صحنهٔ داستان خارج می‌شود و در واقع بیان افکار و عقاید خویش را به شخصیّت‌های اصلی و فرعی داستان می‌دهد تا حق مطلب را ادا کنند.

ب-۴) لحن کاربردی در رمان

منظور از لحن؛ بیان بینش‌ها است. در زبان محاوره‌ای در درجه اوّل تکیّه و طرز صدا لحن را آشکار می‌سازد و بدین‌وسیله بینش را القاء می‌کند. در حالی که در زبان نوشتاری، از جمله زبان داستان، لحن آن خصیصه‌ای است که از بینش مؤلف نسبت به موضوع و خوانندگانش حکایت دارد. لحنی که منتقدان معمولاً طنز می‌نامند، خویشاوندی نزدیکی با کم‌گویی یا رندانه‌گویی دارد، ولی از آن واضح‌تر است. طنز در داستان از تفاوت و فاصله میان آن‌چه بیان می‌گردد و آن‌چه القاء می‌شود، تشکیل شده است *(پی.کَنی، ۱۳۸۸: ۱۱۲)*.

کیلانی در رمان خود متناسب با موقعیّت و حالات شخصیّت‌ها، از لحن مخصوصی استفاده می‌کند، به عنوان مثال گاهی لحنی طنزآمیز دارد و گاهی لحن خشونت به خود

می‌گیرد. اما بخش اعظم رمان را زبان طنز کیلانی تشکیل داده است. به عنوان نمونه در مکالمه‌ای که بین دکتر موریس و همسرش (ام لولا) شکل می‌گیرد، همسر موریس با تکیّه بر زبان طنز، دکتر محمّد را به تمسخر می‌گیرد که:

«مردم او را سوار بر اسبی سفید خواب می‌بینند و با ریشخندی که در کلامش هست، می‌گوید که پدر محمّدصادق سوار قاطر می‌شود و شاید تنها در مناسبات سوار بر ماشین باشد!» *(الکیلانی، ۱۹۹۹: ۳۹)*.

یا در بخشی دیگر از رمان، زمانی که مسئلهٔ ازدواج بین کامیلیا و هم‌اتاقی‌هایش پیش می‌آید، هریک متناسب با تجارب و علائق زندگی خویش جوابی می‌دهند؛ تا این‌که بحث به کامیلیا و زکیّه می‌رسد و:

«زکیّه مقدار ده جُنیه پول را برتر از داشتن مردان می‌دانست و در نظر وی، مردان فقط درد و غم برای انسان می‌آورند. کامیلیا با قهقهه و به نشان تمسخر کف می‌زند و با در هم کردن ابروانش رو به زکیهٔ کرده و می‌گوید: خوبه، فکر کنم اگه ده تا مرد که هر کدام ده جُنیه پول در جیبشان داشته باشند، به نزد تو بیایند از نظر تو مانعی نداشته باشد» *(همان: ۹۰-۹۱)*.

لحن کلّی رمان با توجه به درون‌مایه‌های آن، لحنی جدی است، امّا با نگاهی جزئی‌تر به حوادث رمان می‌توان نمونه‌های دیگری از لحن مثل لحن خنده‌آور و طنزآمیز همراه با ریشخند هم در آن یافت.

نتیجه

رمان «الّذین یحترقون» بر اساس مکتب رئالیسم نوشته شده و روایت آن بازنمایی زندگی واقعی انسان‌هاست، به‌منظور انتقاد از نابرابری‌ها، بی‌عدالتی‌ها و ذکر پیامدهای ناگوار آن در جوامع. این رمان جزو دسته رمان‌های اجتماعی است و نویسنده درون‌مایه‌های اثر خود را در همین حوزه انتخاب کرده و پرداخته است و بسیاری از مسائل رئالیسم در محتوا و ساختار این اثر قابل بررسی است. در قسمت محتوا، کیلانی در این رمان به برخی مسائل اجتماعی، اخلاقی و اقتصادی پرداخته است. بازتاب مسائل اجتماعی در قالب موضوعاتی چون: زن، ازدواج، طلاق به تصویر در آمده است و کیلانی

تصویری منفی از این سه مسئله در جامعهٔ زمان خویش به تصویر درآورده است. در رابطه با بازتاب مسائل اخلاقی و عیوب جامعه، نگاه کیلانی نسبت به جامعهٔ خویش خاکستری بوده؛ چرا که در این مرتبه هم به فضایلی چون انسان‌دوستی و عدالت توجّه نشان داده و هم در نقطهٔ مقابل از رذایلی چون دزدی، افسون و فساد زن نام برده است. در بخش اقتصادی نیز نگاه خود را بر فقر و پیامد ناشی از آن بر روی افراد و جامعهٔ خویش معطوف داشته است.

در بخش ساختاری نیز نگاه واقع‌گرای کیلانی را در شخصیّت‌پردازی، لحن کاربردی، گفتگو می‌توان دید و البته بخش بسیاری از آن را شخصیّت؛ که یکی از عناصر مهم رمان به شمار می‌آید را تشکیل می‌دهد. وی شخصیّت‌ها را از بطن جامعه، خواه جامعهٔ روستایی، خواه جامعهٔ شهری برگزیده است. شخصیّت‌های داستان وی از میان انسان‌ها، انتخاب شده که با کارها و حرف‌هایشان به فضای رمان زندگی بخشیده‌اند. کیلانی میان شخصیّت و حادثه، رابطه‌ای متقابل برقرار ساخته و علاوه بر این، شخصیّت ایستا و پویا در رمان وی به‌درستی و بر اساس درون‌مایه تنظیم گردیده است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدعبدالخالق، نادر. (۲۰۱۰م). **الشخصیه‌الروائیه بین علی أحمد باکثیر و نجیب الکیلانی؛ دراسه موضوعیه و فنیه**، الطبعه‌الأولی، کفرالشیخ: العلم و الإیمان للنشر و التوزیع.

۲. باطنی، محمّدرضا. (۱۳۸۰). **فرهنگ معاصر انگلیسی فارسی**، تهران: حوزهٔ هنری.

۳. بوعزه، محمّد. (۲۰۱۰م). **تحلیل النص السردی (تقنیّات و مفاهیم)**، بیروت: دار العربیّهٔ للعلوم ناشرون.

۴. الدّسوقی، عمر. (۱۹۷۳م). **فی الأدب الحدیث**، الجزء الثانی، الطبعهٔ السابعهٔ، القاهرهٔ: دارالفکر.

۵. پاینده، حسین. (۱۳۸۹). **داستان کوتاه در ایران(داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی)**، تهران: نیلوفر.

۶. پرهام، سیروس. (۱۳۶۲). **واقعگرا و ضدّ واقعگرا در ادبیات**، چ ۷، تهران: آگاه.

۷. پی.کنّی، دبلیو. (۱۳۸۰). **چگونه ادبیّات داستانی را تحلیل کنیم**، ترجمه: محمّد حنیف، تهران: زیبا.

۸. الکیلانی، نجیب. (۱۹۹۹م). **الّذین یحترقون**، بیروت، الطبعهٔالأولی: مؤسسهٔ الرّسالهٔ ناشرون.

۹. المبروک، مراد. (۱۹۹۷م). **ملامح النثر الحدیث و فنونه**،الطبعه الاولی، بیروت: دارالاوزاعی.

۱۰. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۸). **عناصرداستان**، چ۶، تهران: علم.

۱۱. عبدالحسن الغفّار، عبدالرّسول. (۱۹۸۴م). **المرأهٔ المُعاصرهٔ**، الطبعهٔ الثالثهٔ، دون النشر.

۱۲. غازی النعیمی، فیصل. (۲۰۰۹ م) **العلامهٔ والروایهٔ: دراسهٔ سیمیائیّهٔ فی ثُلاثیّهٔ أرض السواد لعبد الرحمن مُنیف**، عمان: دارمجد لاوی للنشر والتوزیع.

ب) مقالات

۱۳. أشرف، محمّدابراهیم: **ملامح من حیاهٔ الدکتور والکاتب الروائی نجیب الکیلانی**، ۲۰۱۰م.

hattp://www.bnoota.hoox.com

۱۴. القاعودحلمی،محمّد: **نجیب الکیلانی اوّل روائی اسلام**، شماره ۲۷، ۲۰۰۲م.

http://www.lahaonlaine.com

Analyis of the First Dacade of Post-Revolution Poetry based on the Post-colonial theory

Hessam Ziyaee

Undoubtedly Islamic revolution of Iran as an exclusive and affective phenomenon, has caused great changes and evolution in political, social, economical and cultural conditions. certainly One of the most important element of the Islamic revolution of Iran is Anti- colonialism. Certainly Persian poetry has had a great role and effect in reflecting this element and always has tried to undertake colonialism phenomenon and its possible dangers. This research aims to analysis and survey the components of opposition with colonialism and domination of western countries in the poetry of first decade after the Islamic revolution of Iran according to the theory of post colonialism. Opposition with cultural disillusionment against colonizers, warning and protesting against the revolution of colonial contraction, opposition with corruption and depravity and blind imitation, regarding the concept of coming and its relation with anti- colonialism and at last nationalism are the most important elements of the poetry of first decade after revolution.

Key words: Persian poetry, first decade after the revolution, anti- colonialism, post colonialism

Bakhtiyarname and its Stylistic Analysis

Khadijeh Tandaki, Ali Tasnimi

Bakhtiarnameh is one of the works of Daghayeghi Marvzi and is written in Sassanian period but in Islamic era it changed the name and the prose became artificial and hard to understand. In this study, more than a review of Bakhtiarnameh, the researchers try to present a stylistic analysis based on the linguistics, literary and thinking approach. At first, the linguistic features of the text such as syntax and so on are considered. Also, in the aesthetical level the text is considered in to different sections, include spiritual and rhetorical and also then the creative points of this text is examined. At the end, the principles of intellectual vision of the processor is considered to find out the place of Bakhtiarnameh among the literary works based on it literary style. It seems the most important features of Bakhtiarnameh is using Quran Verses, Hadith, stories, Arabic poems, scientific terms, different literary terms such as rhyme, pun, Momaele, Tarsi, and using rhythms. Descriptions and fantasy in Bakhtiarnameh is so that the reader is faced with a poetic text. Skillful using of poetic and literary presentations such as similes, allusions and metaphors with rhythmical words, made this writing beautiful and added literary value to it.

Keywords: Daghayeghi Marvzi, Manuscripts and Printed books, Stylistics, Orientation of language, literature and thought

Analysis of Novel "allazina Yahtarequn" from Naguib Gilani on the Basis of Realism

Ali Najafi, Samaneh Naghavi

Realism means realism, as a literary movement arose in the nineteenth century and still used in contemporary fiction as a genre Reflect the realities of life and explaining their stalls view and choose different heroes and Different types Ast.ngarndh in this research is to investigate novel analytical method to" Alzyn Yhtrqvn" of noble Gilani (1931-1935) Based on the school's Masrmsry writer realism. The most important achievements of this paper is that element of character in the novel is more important More than Sayrnasr and the reader can read the story, characters feeling of love, interest Yatnfr and communicate through the community Her novels and story structure that is more consistent with two First-person omniscient narrative style and self-expression Nabrabry¬Ha tradition and in some cases and society's social and ethical issues.

Keywords: realism, Najib al-Kilani"allazin Yhtrqvn", elements of the story, the social novel

Analysis of "boxer" from Saadi's Golestan According to Vladimir Propp's Morphology

Mansoor Naderipur, Mohamadreza Najarian

Golestan Saadi, one of the seventh century prose is that written in plain and clear language. Among this stories in this book are some stories that have structurally consistent with structuralist theories of contemporary fiction, which one of these stories, the fiction of the boxer is the third chapter in the Golestan. Method "Vladimir Propp Russian" One of these is criticism. He was classified according to the storis, which was based more on the content and themes of the story, their rankings on the form and structure of the storis laid.We will show that this study is based on Propp's theory suggests boxers Propp model was adopted and Propp's functions more as exist is in this story. Altogether nineteen major dutifulness story that little has changed their way and unlike in Propp's theory that the ultimate wedding dutifulness dutifulness knows the story the rescue ends. However, existence this dutifulness in the story shows that Saadi is also a special structure for their stories. The character of this story can be a hero, villain, advocacy, merciful and omniscient knew That hero have the greatest role in the story and during this story that story of an actor's movement. In the end, the overall structure of story that is of total balance and imbalance will be shown.

Keywords: Golestan, Propp, Morphology, function.

The Effect of Shahname-E-Ferdowsi on Saadi's Bustan

Mohamad Hojat

In the present query, the Bustan of Saadi has been studied by a different view. Through detailed contemplation in the poems of Saadi Sheikh-e-ajal, the author observed a hidden sensation in the inner layers of Saadi Nameh couplets with the Shahnameh of Ferdowsi. According to the author, this hidden sensation is a new arena for better understanding of Saadi's Works; therefore, through studying the unique Work of Saadi , he tries to extract those signs which verify his purpose. Since, the present study has been conducted for thr first time; it includes some results which will be mentioned later. It should be mentioned that the author does not try to judge or prefer these Works or these two poets; since these two thinkers are unique poets of literature and wisdom in all areas of literature history of the world and incorrect judgment about them is a sign of the author's foolishness and ignorance.

Keywords: Bustan, Epic, Ferdowsi, Saadi, Shahnameh

The investigation of styles of author's presence in Tarikh-e-Jahangosha based on Jakobson's "shifters" viewpoint

Mahdi Ghasemzadeh

Styles of author's presence in historical speech of Tarikh-e-Jahangosha. Based on structural styles, structural linguists such as Jakobson have investigated the narration and intellectuality of historical contexts. He believes that because of the tool of historical text is language, historian employs elements of language that indicate his presence and interference in his historical narrative. He named this elements "shifters". Jakobson defines two kind of shifters. This article's writer is going to, in a library style research, show the author's interference in historical narration of Tarikh-e- Jahangosha. in order to this, we determined all shifters and rate of each of them in the text of this book, then, based on the rate of each shifter, determined the level of author's presence and interference in text of this book. Results of this article indicates that author of Tarikh-e-Jahangosha use many of shifters that show his presence and interference in his historical speech. "Immobility", "resumption" and "announcement" are from most common shifters in Tarikh-e-Jahangosha.

Keywords: Tarikh-e-Jahangosha, Roman Jakobson, author's presence, historical speech, shifter.

Monzavi's Style from the Perspective of Image Rhetoric

Zivar Dehghani, Shamsolhajiye Ardalani, Seyed Ahmad Hosseini Kazeruni

Image is the basis of the poetic imagination, Monzavi is one of the contemporary lyric inventive poets, and he is also a capable poet in creating imaginative images and meditation in his work leads to the discovery of his innovations. Monzavi peak illustration has been formed in sonnet that needs to be analyzed and contemplated. Imaginary elements in Monzavi poetry are revealed his characteristics and his soul reflection. This article is a qualitative study that seeks to explore and perceive the intellectual themes, artistic images and access to Monzavi idea and attitude towards the outside world. The results show that Monzavi benefited from artistic images in order to flourish and richness of poetry and he achieved to an independent self-lightness by a specific language. Monzavi's Sonnets that contain images determines his view towards the outside world from the perspective of literature and literary style. Similes have high frequency in Monzavi poetries. His Imagery in poetry is formed due to the surrounding nature, and images functionality comes from personal feelings that move from the inside out. Monzavi poetry style according to the characteristics of his poetry makes him close to West Romantic poets.

Key words: Hossein Monzavi, Image, Imaginary elements, Romanticism

Readout of Khayyam's Quatrains Within The Post -modernism Framework Of Lyotard

Essa Charati, Ahmadreza Yalameha

The viewpoint of Lyotard indicates that post-modernism is a condition and not a period. It is mainly placed in the field of thoughts and not the performance. This study with library research and the study of all the Rubaiyat, the theoretical possibility of this thought in conceptual aspects is considered for this article, with regards to any periods. By considering all the quatrains (Robaeis) by Khayyam within the conceptual frame of Lyotard's ideology of post-modernism, regarding five different features banishing meta narratives, pluralism reality, meaningless of notions, rejecting pre-requisitions and doubtful thinking, it was found that Khayyam's thoughts were to a great extent (40% of robaeis) in the same direction as Lyotard's post-modernism ideology, among which the banishing of meta narratives and doubtful thing have most shares in that respect. According to an interval of about nine hundred years, since the existence of these two scholars have been significantly aligned these two ideas, thus confirming timeless and without a thought of the place as well.

Key words: Post-modernism, meta narrative, Lyotard, Khayyam's quatrains (robaeis)

Index

Readout of Khayyam's Quatrains Within The Post -modernism Framework Of Lyotard 7

Essa Charati, Ahmadreza Yalameha

Monzavi's Style from the Perspective of Image Rhetoric 8

Zivar Dehghani, Shamsolhajiye Ardalani, Seyed Ahmad Hosseini Kazeruni

The investigation of styles of author's presence in Tarikh-e-Jahangosha based on Jakobson's "shifters" viewpoint 9

Mahdi Ghasemzadeh

The Effect of Shahname-E-Ferdowsi on Saadi's Bustan..... 10

Mohamad Hojat

Analysis of "boxer" from Saadi's Golestan According to Vladimir Propp's Morphology..... 11

Mansoor Naderipur, Mohamadreza Najarian

Analysis of Novel "allazina Yahtarequn" from Naguib Gilani on the Basis of Realism 12

Ali Najafi, Samaneh Naghavi

Bakhtiyarname and its Stylistic Analysis..... 13

Khadijeh Tandaki, Ali Tasnimi

Analyis of the First Dacade of Post-Revolution Poetry based on the Post-colonial theory..... 14

Hessam Ziyaee

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.2
July 2017

In The Name of God