

فصلنامه تخصصی زبان ادبیات فارسی

بازگشت

سال نهم، شماره ۳۳
پاییز ۱۳۹۴
علمی - پژوهشی



- **راوی بوف کور، رانه مرگ و شکاف در نظم نمادین، ص ۹**
محمد جلالوند الکنی
- **نقش تغییر علت در ناول قصص قرآنی در متون عرفانی، ص ۲۷**
رحمان مشتاق‌مهر و فرهاد محمدی
- **«اقلیت شدن» در بوف کور، ص ۶۱**
علی تسلیمی و سمیه قاسمی‌پور
- **بررسی معنی‌شناختی حسن تعبیرات مرتبط با مرگ در غزلیات حافظ، ص ۸۱**
غلامرضا پیروز و منیره محرابی کئی
- **آنیسم و پیوند آن با ناتورالیسم در آثار صادق چوبک، ص ۱۰۵**
مریم حیدری و هاله نقاری کومه
- **رشته شخصیتی اسطوره‌های یا حماسی؟، ص ۱۲۷**
سعد شهبازی
- **نقد تصحیح شیرین و خسرو امیر خسرو دهلوی، ص ۱۴۲**
آراده بوده، حسن آقا حسینی و محسن محمدی فشارکی

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

فصلنامه ادب پژوهش

این فصلنامه حاصل فعالیت مشترک دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه گیلان و انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی است.

علمی - پژوهشی

صاحب امتیاز: دانشگاه گیلان

مدیرمسئول: دکتر علیرضا نیکویی

سرمدیر: دکتر محرم رضایتی کیشه‌خاله

مدیر داخلی: دکتر رضا چراغی

اعضای هیأت تحریریه:

دکتر منوچهر اکبری

پروفسور کریستف بالایی

دکتر بهزاد برکت

دکتر محرم رضایتی کیشه‌خاله

دکتر حسن رضائی باغ‌بیدی

دکتر احمد رضی

استاد احمد سمیعی گیلانی

دکتر ایران کلباسی

دکتر علی محمد مؤذنی

دکتر فاطمه مدرسی

دکتر علیرضا نیکویی

دکتر تقی وحیدیان کامیار

استاد دانشگاه تهران

استاد دانشگاه اینالکو پاریس

دانشیار دانشگاه گیلان

دانشیار دانشگاه گیلان

استاد دانشگاه تهران

استاد دانشگاه گیلان

عضو پیوسته فرهنگستان زبان و ادب فارسی

استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

استاد دانشگاه تهران

استاد دانشگاه ارومیه

دانشیار دانشگاه گیلان

استاد دانشگاه فردوسی مشهد

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و مجله در این زمینه مسؤلیتی ندارد.

ویراستار فارسی:

ویراستار انگلیسی:

ویراستار علمی:

طراحی و مدیریت هنری:

حروفچینی و صفحه‌آرایی:

ناشر:

تاریخ انتشار:

شمارگان:

بها:

تلفن و دورنگار:

پست الکترونیکی:

نشانی پایگاه اینترنتی:

دکتر محمداکرم یوسف‌پور

دکتر بهزاد برکت

دکتر رضا چراغی

رسول پروری مقدم

حمیده شجری

معاونت پژوهشی و فناوری دانشگاه گیلان

پاییز ۱۳۹۴

۵۰۰ نسخه

۵۰۰۰۰ ریال

۰۱۳-۳۳۶۹۰۵۹۰

f.adab1386@yahoo.com و adab@guilan.ac.ir

http://adab.guilan.ac.ir/

نشانی: رشت - کیلومتر ۶ جاده تهران - دانشکده ادبیات و علوم انسانی - صندوق پستی ۳۹۸۸-۴۱۶۳۰

فصلنامهٔ ادب پژوهی به استناد نامه‌های شمارهٔ ۳/۸۹۳۷ مورخ ۱۳۸۷/۱۱/۵ و شمارهٔ ۳/۱۰۶۷۵ مورخ ۱۳۸۷/۱۲/۲۸ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، از اولین شماره دارای درجهٔ علمی - پژوهشی است.

دکتر احمد رضا بهرام پور عمرانی	دکتر سید علی قاسم زاده
دکتر علی تسلیمی	دکتر قدرت قاسمی پور
دکتر رضا چراغی	دکتر علیرضا محمدی
دکتر محمد علی خزانه دار لو	دکتر مهدی نیک منش
دکتر مریم رامین نیا	دکتر علیرضا نیکویی
دکتر محمود رضایی دشت ارژنه	دکتر محمد کاظم یوسف پور

مقالات این فصلنامه در پایگاه اینترنتی مجله به نشانی

<http://adab.guilan.ac.ir/> موجود است.

همچنین این نشریه در مراکز اطلاع رسانی زیر نمایه می شود:

۱- مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری: www.srlst.com

۲- بانک اطلاعات علمی کشور: www.sid.ir

۳- بانک اطلاعات نشریات کشور: www.magiran.com

۴- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (isc): www.isc.gov.ir

۱- فصلنامه ادب‌پژوهی آن دسته از مقالات علمی- پژوهشی را که در زمینه زبان و ادبیات فارسی باشد منتشر می‌کند و از پذیرش مقالات میان رشته‌ای مرتبط با تحقیقات ادبی استقبال می‌کند.
۲- مقاله باید شامل چکیده فارسی و انگلیسی (بین حداقل ۱۲۰ و حداکثر ۱۷۰ کلمه)، واژگان کلیدی (۳ تا ۵ واژه)، مقدمه، متن اصلی در قالب عنوان‌های مشخص، نتیجه‌گیری و فهرست منابع باشد و حداکثر در ۲۰ صفحه A4 (۷۰۰۰ کلمه)، با قلم B Nazanin فونت ۱۳، در برنامه word 2003 یا word 2007 تایپ شود.

۳- مشخصات نویسنده یا نویسندگان، شامل نام و نام خانوادگی، مرتبه علمی، مدرک تحصیلی، نشانی محل کار، نشانی پستی و الکترونیکی و شماره تلفن همراه و ثابت، و همچنین نام نویسنده مسئول مقاله باید مشخص باشد.

۴- ارسال مقاله حتماً بایستی از طریق سامانه مجله در آدرس <http://adab.guilan.ac.ir/> انجام گیرد.

۵- ارجاعات در متن مقاله به این شیوه ارائه شود: (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره صفحه)

۶- منابع در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی نویسنده به شرح زیر آورده شود:
کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام (سال انتشار)، نام کتاب، شماره جلد، نام مترجم یا سایر افراد دخیل، محل نشر: نام ناشر.

مقاله: نام خانوادگی نویسنده، نام (سال انتشار)، «عنوان مقاله»، نام مترجم یا سایر افراد دخیل، نام نشریه، دوره یا سال، شماره نشریه، شماره صفحات مقاله.

مجموعه‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام (سال انتشار)، «عنوان مقاله»، نام گردآورنده یا ویراستار، نام مجموعه مقالات، محل نشر: نام ناشر، شماره صفحات مقاله.

پایگاه اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام (تاریخ دریافت از پایگاه اینترنتی)، «عنوان مطلب»، نام پایگاه اینترنتی، نشانی پایگاه اینترنتی.

لوح فشرده: نام خانوادگی، نام (سال انتشار)، «عنوان مطلب»، نام لوح فشرده، محل نشر: نام ناشر.

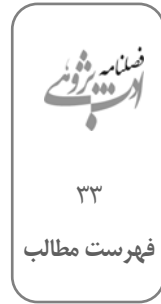
۷- مقالات ارسالی نباید در جای دیگر چاپ شده باشد.

۸- فصلنامه در پذیرش و ویرایش مقالات آزاد است.

نشانی سامانه مجله جهت ارسال مقالات: <http://adab.guilan.ac.ir/>

نشانی پست الکترونیکی: adab@guilan.ac.ir , f.adab1386@yahoo.com

شماره تلفن و دورنگار ۰۱۳-۳۳۶۹۰۵۹۰



صفحه	عنوان
۹	راوی بوف کور، رانۀ مرگ و شکاف در نظم نمادین مجید جلاله‌وند آلکامی
۳۷	نقش تغییر علت در تأویل قصص قرآنی در متون عرفانی رحمان مشتاق‌مهر و فرهاد محمدی
۶۱	«اقلیت شدن» در بوف کور علی تسلیمی و سمیه قاسمی‌پور
۸۱	بررسی معنی‌شناختی حسن تعبیرات مرتبط با مرگ در غزلیات حافظ غلامرضا پیروز و منیره محرابی کالی
۱۰۵	آنیمیسم و پیوند آن با ناتورالیسم در آثار صادق چوبک مریم حیدری و هانیه غفاری کومله
۱۲۷	رستم، شخصیتی اسطوره‌ای یا حماسی؟ سعید شهروئی
۱۶۳	نقد تصحیح شیرین و خسرو امیرخسرو دهلوی آزاده پوده، حسین آقاحسینی و محسن محمدی فشارکی
8-14	چکیده انگلیسی مقالات



شماره سی و سوم

پاییز ۱۳۹۴

صفحات ۳۶-۹

راوی بوف کور، رانۀ مرگ و شکاف در نظم نمادین

مجید جلاله‌وند آکامی*

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

نظم نمادین ساحت مرگ ابژه‌هاست. دال و نماد با مرگ گره خورده‌اند. با طلوع دال‌ها، مدلول‌ها غروب می‌کنند و خرسندی‌های پیشانمادین از زندگی بشر رخت برمی‌بندند و نگاه سنگین و خیره‌ای بر زندگی حاکم می‌گردد که سوژه را از ذاتی‌ترین بخش وجودی خود محروم می‌کند. اما نظم نمادین خود پیرامون یک هسته تروماتیک برساخته شده‌است؛ پیرامون چیزی که از نمادینه شدن می‌گریزد. رانۀ مرگ در روان‌کاوی نوفروردی لاکان عنصری است انقلابی که نظم نمادین را مختل می‌کند. بوف کور رانۀ مرگ است؛ نظم نمادین در بوف کور به دیده تردید می‌نگرد. راوی بوف کور مازادی است که تن به دام دال‌های نظم نمادین نمی‌سپارد. بوگام داسی، دختر اثیری و لکاته استعاره و تجسمی از خوشی‌هایی هستند که در نظم نمادین از راوی دریغ شده‌اند. این فقدان و محرومیت راوی را به جستجو و تکرار خوشی‌ها و ابژه‌های از دست رفته برمی‌انگیزد. این مقاله تلاش می‌کند با استفاده از تلقی ژاک لاکان از رانۀ مرگ، اصرار راوی بوف کور را در شکستن ممنوعیت‌های نظم نمادین مورد بررسی قرار دهد تا نشان دهد که بوف کور برخلاف نظر بعضی از منتقدان اثری منفعل نیست.

واژگان کلیدی: رویکرد لاکان، نظم نمادین، ممنوعیت، رانۀ مرگ، بوف کور

*majid_jalalvand@yahoo.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۹/۲۴

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤل:

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۶/۱۴

۱- مقدمه

فقدان و محرومیت و به‌ویژه مرگ از مضامین محوری رمان بوف کور و اغلب داستان‌های صادق هدایت است. مقاله‌ها و کتاب‌های زیادی از زمان خودکشی هدایت تاکنون به مقوله مرگ در زندگی، آثار و افکار هدایت پرداخته‌اند که از جمله آنها می‌توان به صادق هدایت و *هراس از مرگ* (صنعتی، ۱۳۸۸)؛ *صادق هدایت و مرگ نویسنده* (کاتوزیان، ۱۳۷۴)؛ *زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت* (جورکش، ۱۳۷۷)؛ «جایگاه مرگ در آثار صادق هدایت» (محمودیان، ۱۳۷۹)؛ «دغدغه مرگ در آثار هدایت» (سلیمی، ۱۳۷۹) و مقاله‌ها و کتاب‌های فراوان دیگری اشاره کرد که مسأله مرگ را از منظر فکری، فلسفی، جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و... در آثار و افکار هدایت بررسی کرده‌اند.

یکی از رویکردهایی که می‌توان با آن لایه‌های پنهان و عمیق بوف کور را تحلیل کرد، دست‌آوردهای ژاک لاکان^۱ است. لاکان (۱۹۸۱-۱۹۰۱)، روان‌کاو پساساخت‌گرای فرانسوی، یکی از تأثیرگذارترین اندیشمندان و نظریه‌پردازان معاصر شمرده می‌شود. وی صورت‌بندی تازه‌ای از آراء و آثار فروید ارائه می‌دهد و از فروید و از حوزه روان‌کاوی فراتر می‌رود و با تلفیق زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، روان‌کاوی و فلسفه، دنیای ذهن فرد را در شبکه‌ای از روابط پیچیده و گسترده اجتماعی و فرهنگی می‌کاود (نک. اسمیت، ۱۳۸۷: ۳۳۰-۳۲۹؛ ژبژک، ۱۳۹۲: ۱۱؛ بلزی، ۱۳۸۹: ۱۱۵-۷۷؛ مایرز، ۱۳۸۵: ۳۷ و میلنر و براویت، ۱۳۸۷: ۱۷۵-۱۷۱). مرگ در روان‌کاوی ژاک لاکان در مفهوم رایج به کار نرفته، بلکه ابعاد و مفهوم تازه‌ای نسبت به تلقی‌های متعارف یافته‌است. رانۀ مرگ در رویکرد لاکان، برخلاف تصور رایج، نیرویی است انقلابی و آفریننده که از نظم نمادین می‌گریزد و ساختارهای آن را در هم می‌شکند.

این مقاله در پی آن است که با تلقی لاکان از رانۀ (سائق) مرگ، ممنوعیت‌های نظم نمادین و اصرار راوی بوف کور در شکستن این ممنوعیت‌ها را بررسی کند تا نشان دهد که بوف کور برخلاف نظر بعضی از منتقدان اثری منفعل نیست. این بررسی شامل چهار بخش است. در گام نخست به موضوع استیلای فرهنگ و تمدن و نظم نمادین بر زندگی بشر و ناخرسندی‌های سوژه در آن می‌پردازد و تلاش می‌کند مفهوم رانۀ مرگ را در روان‌کاوی فروید و لاکان روشن سازد. بخش دوم، فقدان و محرومیت‌های راوی را در

1. Jacques Lacan

ساحت نظم نمادین و تلاش او برای گریز از این محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها تحلیل می‌کند. بخش سوم می‌کوشد ممنوعیت ژوئی‌سانس ناب (اصل لذت)، عوامل شکست و عدم تحقق وحدت و یگانگی را در بوف کور بررسی کند و بخش پایانی خلأها و شکاف‌های نظم نمادین و شورش و طغیان راوی را علیه آن نشان می‌دهد.

نوشته حاضر در واقع مکمل مقاله‌ای است با عنوان «راوی بوف کور در زنجیره دال‌های بی‌پایان نظم نمادین» که نگارنده در آن با رویکرد نوفرویدی و پساساخت‌گرایانه لاکان، شخصیت راوی بوف کور را در گذار از ساحت پیشادیدیی به نظم نمادین و نام و قانون پدر بررسی نموده‌است. پدر حافظ و ناظر نظم نمادین است. اما در بوف کور پدر گره‌گاه محکم و منسجمی نیست که به فرآیند هویت‌یابی راوی در نظم نمادین پایان می‌دهد؛ از این‌رو، راوی بوف کور، نام پدر را به تعلیق درمی‌آورد و به دامن ابژه‌های مادرانه می‌غلتد. تعلیق نام پدر و تعویق هویت‌یابی در زنجیره دال‌های بی‌پایان نظم نمادین موجب ظهور مؤلفه‌های پارانوئیدی در راوی بوف کور می‌گردد.

۲- رانه (سائق) مرگ

به باور فروید تمدن بزرگ‌ترین مانع در مقابل خوشی‌ها و لذت‌جویی‌های بی‌حدوحصر انسان است و تعارضی بنیادین، خصمانه و آشتی‌ناپذیر میان «رشد فردی و رشد معطوف به فرهنگ» وجود دارد. تمدن با سرکوب و تصعید غرایز، خلق سوپراگو و ندای وجدان، سوژه را مجبور می‌کند که از بسیاری از خوشی‌ها، لذت‌ها و خواسته‌های طبیعی و غریزی و سائقه‌های دلخواهش به نفع تمدن و استواری نظم اجتماعی چشم‌پوشد (۱۳۸۷: ۱۰۸ و ۲۵۳۷: ۱۵۸). گذر از زندگی بدوی به عرصه فرهنگ و تمدن و «تغییر در نظام حاکم ارزشی را چه‌بسا محتاطانه بتوان به صورت زیر تعریف کرد:

از:	به:
ارضای بی‌واسطه	ارضای با تأخیر
لذت	کنترل لذت
کیف (بازی)	زحمت (کار)
پذیرندگی	تولیدگری
فقدان سرکوب	امنیت

فروید این دگرگونی را تبدیل اصل لذت^۱ به اصل واقعیت^۲ توصیف می‌کند» (مارکوزه، ۱۳۸۹: ۳۶). این تبدیل و گذار، روان‌ضربه‌ای جبران‌ناپذیر هم بر زندگی نوع بشر و هم بر زندگی فرد فرد انسان‌ها در طول تاریخ وارد آورده‌است (نک. فروید، ۱۳۵۱: ۲۰۰-۱۹۴؛ ۱۳۸۷: ۹۹-۹۵ و ۱۳۹۲: ۱۱۵-۱۰۰). فروید در نقد تمدن می‌نویسد: «ما خوشبخت‌تر می‌بودیم اگر آن را فرومی‌گذاشتیم و به جانب مناسبات [وضعیت‌های] بدوی رجعت می‌کردیم» (۱۳۸۷: ۴۴).

به باور لاکان نیز نظم نمادین (زبان، نام و قانون پدر یا دیگری بزرگ)، قلمرو مرگ، غیاب و فقدان است. دال و نماد با مفهوم مرگ گره خورده‌است. مرگ سازنده نظم نمادین است (اونز، ۱۳۸۷: ۱۲۶). لاکان به اعتبار این جمله هگل که «واژه، قتل شیء است» معتقد است که «هستی زبان، ناهستی ابژه‌هاست» (بوتی، ۱۳۸۶: ۲۴۲). لاکان معتقد است که دوران پیش‌زبانی (پیش‌نمادین، پیش‌آدایی، امر خیالی یا تصویری) که مرحله آینه‌ای^۳ نیز نامیده می‌شود (نک. اونز، ۱۳۸۷: ۱۵۷-۱۵۶ و ۱۷۵ و ۲۴۲؛ ایستوپ، ۱۳۸۸: ۸۷-۸۵ و ایگلتن، ۱۳۶۸: ۲۲۸)، دوران وحدت سوژه و ابژه و یگانگی مطلق کودک و مادر است. کودک و مادر در هم آمیخته‌اند و حقیقت واحدی را تشکیل می‌دهند، اما نام و قانون پدر، این وحدت مهرآمیز دوسویه کودک و مادر را در هم می‌شکند و کودک را از آغوش گرم مادر محروم می‌کند و او را به ساحت دال‌های بی‌پایان نظم نمادین پرتاب می‌کند و ساختار سه‌گانه کودک، پدر و مادر را شکل می‌دهد. نظم نمادین یا نام و قانون پدر یا دیگری بزرگ، در واقع همان قوانین و هنجارهایی هستند که بر یک جامعه حاکم‌اند و کودک پس از گذر از مرحله آینه‌ای و آموختن زبان، تلاش می‌کند با درونی کردن آن، پراکندگی‌های خود را انسجام بخشد (ژویک، ۱۳۹۲: ۲۰). اما با ورود سوژه به ساحت نام و قانون پدر و به محض چیره‌شدن نظم نمادین، خوشی‌های پیش‌زبانی و پیش‌آدایی خود را به صورت ابژه منع‌شده نشان می‌دهد:

ممنوعیت ژوئی‌سانس (اصل لذت) ذاتی ساختار نمادین زبان است [...] ورود سوژه به امر نمادین، مشروط به چشم‌پوشی آغازین خاصی از ژوئی‌سانس در عقده اختگی [آدایی] است (اونز، ۱۳۸۷: ۲۹۱-۲۹۰).

1. pleasure principle
2. reality principle
3. The mirror stage

این دیگری که همه خوشی‌ها و لذت‌ها را در انحصار و تصرف خود دارد و شیرینی لذت وصل اولیه و احساس کلیت و هویت منسجم دوران پیشادیدپی را از کودک می‌گیرد، سبب می‌شود که سوژه، ذاتی‌ترین بخش وجودی خود را به صورت ابژه گمشده تجربه کند؛ «سوژه به واسطه رابطه‌اش با دال از بخشی از وجودش، از خود زندگی‌اش محروم می‌شود، بخشی از وجودش که واجد ارزش آن چیزی شده که او را به دال پیوند می‌زند» (لاکان، ۱۳۹۲: ۱۴۸). به عبارت دیگر، این فرایند، نوعی فقدان همیشگی در سوژه ایجاد می‌کند؛ احساسی که برای همیشه همراه او خواهد بود و دال‌های سیال نظم نمادین هرگز نخواهند توانست، بر چندپارگی و فقدان سوژه سرپوش بگذارند.

در روان‌کاوی فروید و لاکان تنها عنصری که تمدن و نظم نمادین را تهدید می‌کند، رانه (سائق) مرگ است. (فروید، ۱۳۸۷: ۸۵). مرگ در آثار ادبی و هنری به شکل‌های مختلفی تجسم یافته‌است. اغلب فلاسفه نیز از افلاطون تا شوپنهاور، نیچه و به‌ویژه هایدگر و پل تیلیش تلاش کرده‌اند تأثیر عمیق مرگ را بر زندگی بشر بررسی کنند و نشان دهند. مفهوم مرگ در روان‌کاوی ابعاد تازه‌تری می‌یابد. بخش گسترده‌ای از درگیری‌های ذهنی فروید در نیمه دوم پژوهش‌هایش، معطوف به مرگ است. فروید در طول جنگ اول و پس از آن در مقاله‌های «اصل ورای لذت» و «تمدن و ناخرسندی‌های آن» تا آخرین مقاله مهم خود؛ یعنی، «تحلیل امر پایان‌پذیر و امر پایان‌ناپذیر» با قاطعیت بیش از پیش درصدد اثبات رانه (سائق) مرگ^۱ بود که به باور او در کنار رانه زندگی بر کنش و رفتار آدمی حاکم است (نک. بوتی، ۱۳۸۶: ۲۷-۲۶ و راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۱). برداشت و تفسیر تازه فروید از مرگ باب پژوهش‌های جدیدی را به روی دانشمندان از جمله شاگردان مکتب خود او چون اتو رنک، اریک فروم، ژیل دولوز و دیگران گشود،^(۲) اما در این میان هیچ‌یک جز خود فروید و ژاک لاکان از تأثیر عمیق مرگ بر کنش‌ها و رفتار آدمی سخن نگفته‌اند. رانه مرگ در قلب روان‌کاوی فروید و ژاک لاکان قرار دارد (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۲).

فروید در مقاله «اصل ورای لذت» در مقابل غرایز زندگی از غرایز مرگ سخن می‌گوید. پیش از انتشار این مقاله فروید معتقد بود غرایز زندگی یا «روس» مانند

گرسنگی، کشش جنسی و تشنگی که با اصل لذت همراه‌اند، خلاق، ضامن بقا و مایهٔ حیات هستند و هر آنچه را که رنج‌آور باشد، دفع و هر آن چه را که لذت‌بخش و موجب صیانت نفس است، جذب می‌کنند، اما در مقالهٔ «اصل ورای لذت» برخلاف آراء سابق خود، درصدد است اثبات کند که جریان فعالیت روانی انسان را تنشی غیر لذت‌جویانه، راه‌می‌اندازد و همواره اصل لذت بر رفتار انسان مسلط نیست:

صحيح نیست در جریان فرایندهای ذهنی از سلطهٔ اصل لذت سخن گفت. اگر چنان سلطه‌ای وجود می‌داشت اکثریت عظیم فرایندهای ذهنی ما می‌بایست با لذت همراه می‌شد یا به لذت می‌انجامید درحالی که تجربهٔ عام به طور مطلق با چنان نتیجه‌گیری تضاد دارد. بنابراین حداکثر چیزی که می‌توان گفت این است که در ذهن گرایش قوی به سوی اصل لذت وجود دارد، اما وضعیت‌ها یا نیروهای معین دیگری با این گرایش در تضادند (۱۳۸۲: ۲۷).

به زعم فروید، تکرار و بازگشت رؤیاهای، خواب‌ها و تجارب تروماتیک (روان‌ضربه‌ها و زخم‌های جبران‌نکردنی و آسیب‌زای روحی)، مغایر اصل لذت‌اند. فروید نشان می‌دهد که خواب‌ها و تجارب تروماتیک که در ذهن و زندگی روان‌رنجوران تکرار می‌شوند و مکرراً بیمار را به وضعیت حادثه‌ای دردآور برمی‌گردانند، دربردارندهٔ هیچ لذتی نیستند. اما این فرآیند از سوی دیگر بیانگر آن است که باید چیزی در «ورای اصل لذت» باشد که سوژه با تکرار تجربه و واقعهٔ ناخوشایند، در جستجوی آن است. این لذتی که فراسوی اصل لذت قرار می‌گیرد، میل انسان به آرامش مرگ و نابودی و نیستی است. به باور فروید گرایش مرگ^۱، کشش و میل انسان به حالت سکون و آرامش مطلق و جاودانه و برگشت به وضعیت اولیه و ابتدایی و غیرارگانیک و غیرزنده است؛ یعنی همان وضعیتی که زندگی از جنب‌وجوش و پویایی بازمی‌ایستد و به سوی سکون، لختی و ایستایی ماقبل حیات بازمی‌گردد (نک. ۱۳۸۲ و ۱۳۸۷: ۸۱-۸۲). فروید استدلال می‌کند اساساً همهٔ گرایش - که محافظه‌کار و به شکل تاریخی کسب شده‌اند - کششی هستند «که در بطن زندگی ارگانیک نهفته‌اند و «به طرف احیای حالت اولیهٔ چیزها گرایش دارند...» تا وضعیت اولیهٔ آنها را احیا کنند (۱۳۸۲، ۵۶). بر این اساس فروید نتیجه می‌گیرد که میل و «گرایش غالب زندگی ذهنی و شاید زندگی عصبی» انسان نیز تلاشی است برای بازگشت به وضعیت ازلی، حالت ابتدایی و غیرارگانیک و «کاهش یا ثابت نگه‌داشتن یا امحای تنش

درونی حاصل تحریک؛ همان حالتی که به «نیروانا» معروف است. فروید «این میل و وضعیت را دلیل محکمی برای اعتقاد به وجود غرایز» مرگ می‌داند (همان، ۷۳). فروید حتی گام فراتر می‌نهد و می‌گوید نه تنها غرایز مرگ به سوی سکون ازل و ایستایی میل دارند و حرکت می‌کنند، بلکه «اصل لذت» و غرایز و «محافظان زندگی نیز اساساً خادمان مرگ‌اند» و در «خدمت احضار مرگ» قرار دارند (نک. همان، ۵۷ و ۸۰) و راه خود را به سوی مرگ طی می‌کنند و در نهایت به صراحت مدعی می‌شود از آنجا که «هر چیز زنده‌ای به سبب دلایل درونی می‌میرد» و به چیز غیرارگانیک تبدیل می‌شود، ناگزیر «هدفِ تمامی زندگی مرگ است» (همان، ۵۶).

رانه مرگ یکی از مفاهیم محوری روان‌کاوی ژاک لاکان است (نک. بوتی، ۱۳۸۶: ۲۵۳-۲۳۴؛ راگلند، ۱۳۸۴؛ ژیشک، ۱۳۹۲: ۹۶-۷۷ و علی، ۱۳۹۳: ۱۶۲-۱۲۱). لاکان نیز چون فروید، معتقد است که این رانه مرگ است که بر کنش‌های انسان حاکم است و انگیزه کنش‌های آدمی را تعیین می‌کند؛ «ما نه به سوی مرگ بلکه به موجب مرگ به حرکت درمی‌آییم» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۲۵-۱۲۴) و مرگ «در تمامی کنش‌های روزمره‌مان، ما را به پیش می‌راند» (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۸). لاکان نظریه رانه مرگ را از فروید اخذ می‌کند، اما مورد نقد قرار می‌دهد (نک. علی، ۱۳۹۳: ۱۲۵). رانه مرگ در نظرگاه فروید با زیست‌شناسی گره خورده است، اما از نظر لاکان رانه مرگ خارج از قلمرو زیست‌شناسی قرار دارد و نه با طبیعت بلکه با فرهنگ مرتبط است؛ با زبان پیوند دارد و در ساحت نظم نمادین جای می‌گیرد (نک. اونز، ۱۳۸۷: ۲۹۸-۲۹۷). مهم‌ترین وجه مشترک مفهوم مرگ در روان‌کاوی فروید و لاکان، پیوند میان رانه مرگ و اصل تکرار است. «لاکان در ایجاد اجتماع و پیوند میان رانه مرگ و مفهوم تکرار دنباله‌رو فروید است» (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۴۸) و به پیروی از فروید، رانه مرگ را با تکرار مرتبط می‌داند. همان‌گونه که گفته شد فروید از تجارب درمانی خود دریافته بود که سوژه‌ها به نحو وسواسی تجارب دردناک یا روان‌ضربه‌های خود را تکرار می‌کنند و این عمل در تعارض مستقیم با اصل لذت قرار داشت. تکرار مکانیکی تجارب دردناک که سوژه در آن در جستجوی احیای لذت و خوشی ازدست‌رفته است، به باور لاکان سائق یا رانه مرگ است:

لاکان دریافت که مرگ در سرچشمه زندگی در فقدان کیفی اثر می‌گذارد که ما در پی جانشین‌سازی برای آن هستیم، [کیفی] که با تکرارهایی صورت می‌گیرد که به سرعت به وظیفه بدل می‌شوند (راگلند، ۱۳۸۴: ۳۷۴).

لاکان اساساً همهٔ رانه‌ها را رانهٔ مرگ می‌داند. رانه متفاوت از میل است. میل گرفتار رابطهٔ دیالکتیکی می‌شود و همواره می‌تواند به ضد خود بدل شود و یا از یک ابژه چشم ببوشد و به ابژه‌ای دیگر بپردازد. در مقابل، رانه ساکن است و تن به حرکت دیالکتیکی نمی‌سپارد و فریب دیالکتیک شبکهٔ نمادین را نمی‌خورد و بر یک خواست و مطلوب پافشاری می‌کند و اصرار می‌ورزد (ژیژک، ۱۳۹۰: ۴۹-۴۷ و ۲۵۴). رانه تکراری است مکانیکی که هرگز از هدف خود دست برنمی‌دارد؛ رانه:

نقش آدم ماشینی برنامه‌ریزی‌شده‌ای را ایفا می‌کند که حتی وقتی هیچ‌چیز از او به‌جز اسکلتی فلزی و بی‌پا به‌جا نمانده‌است، باز هم بر خواست پای می‌فشارد و بدون کوچک‌ترین ردپایی از سازش یا دودلی به تعقیب قربانی خویش ادامه می‌دهد (همان: ۴۸).

از این‌رو، به باور لاکان همهٔ رانه‌ها، رانهٔ مرگ هستند، «زیرا ۱- هر سائق به دنبال اطفای خود است؛ ۲- هر سائقی سوژه را درگیر تکرار می‌سازد و ۳- هر سائق تلاشی برای رفتن به فراسوی اصل لذت و قلمرو ژوئی‌سانس مازاد است؛ جایی که کیف به شکل رنج تجربه می‌شود» (اونز، ۱۳۸۷: ۲۹۸). در نتیجه برای لاکان «همهٔ رانه‌ها تکرار شونده، افراطی و در نهایت ویرانگر» (همان: ۲۹۶) و رانهٔ مرگ‌اند. لاکان رانهٔ مرگ را ژوئی‌سانس^۱ نیز نام می‌نهد. ژوئی‌سانس (تمتع، عیش یا کیف) «نامی لاکانی برای همان چیزی که ورای اصل لذت قرار دارد (میلر، ۱۳۹۰: ۳۵۱). ژوئی‌سانس «راهی به سوی مرگ» است (اونز، ۱۳۸۷: ۲۹۱). اصرار بر تکرار، تخطی از اصل لذت و فراتر از اصل لذت قرار می‌گیرد و فراسوی لذت نیز نزد لاکان درد و رنج است. لذت به درد تبدیل می‌شود و این همان «لذت دردناک» است که لاکان ژوئی‌سانس می‌نامد:

کیف، سرخوشی موجود در شکستن اصل لذت و تخطی از آن است، چون این [عمل] هیچ‌گونه لذتی به بار نمی‌آورد، بلکه عدم کنترل، ناخشنودی و ناخوشی را سبب می‌شود (میلر، ۱۳۹۰: ۳۵۱-۳۵۲).

این «لذت دردناک» که به زبان نمی‌آید و از ساختار زبان و نظم نمادین می‌گریزد، نیرویی است نامیرا، پیش‌زبانی، تجزیه‌ناپذیر و انقلابی که رخنه‌ها و شکاف‌های نظم نمادین را آشکار می‌کند و فراسوی نام و قانون پدر قرار می‌گیرد. ژیزک رانهٔ مرگ را از نظر لاکان این‌گونه توصیف می‌کند:

«سائقه مرگ» به شیوه‌ای خارق‌آسا، نام فرویدی چیزی است در نقطه مقابل مرگ، یعنی نامی است برای ظهور نامیرایی در محدوده روان‌کاوی: نامی برای مازاد مرموز حیات، یک فشار و سوق «نامرده» که در فراسوی چرخه (بیولوژیک) زندگی و مرگ، کون و فساد، سخت ایستی می‌کند (۱۳۹۲: ۷۹).

۳- فقدان و رانه مرگ در بوف کور

فقدان در کانون رمان بوف کور قرار دارد. تمام کنش‌های بوف کور بر محور همین فقدان شکل می‌گیرد. راوی بوف کور دچار فقدان است. راوی از ذاتی‌ترین بخش وجودی خود محروم شده‌است و در میان جمع احساس بیگانگی و رهاشدگی می‌کند و نمی‌تواند حفره ناشی از این فقدان را پر کند:

ولی عشق نسبت به او برای من چیز دیگری است، راست است که من او را از قدیم می‌شناختم: چشم‌های مورب عجیب، دهن تنگ نیمه‌باز، صدای خفه و آرام. همه اینها برای من پر از یادگارهای دور و دردناک بود و من در همه اینها آنچه را که از آن محروم مانده بودم که یک چیز مربوط به خودم بود و از من گرفته بودند، جستجو می‌کردم (هدایت، ۱۳۴۹: ۶۲-۶۱).

نظم نمادین قلمرو مرگ، فقدان و غیاب است. سوژه با ورود به ساحت نظم نمادین و فرهنگ و تمدن، از ذاتی‌ترین بخش وجودی خود محروم می‌شود و آن را به صورت ابژه گمشده تجربه می‌کند. با گذار راوی از امر خیالی پیشادویی به ساحت نمادها و نظم نمادین، چیزی از راوی دریغ شده‌است. راوی احساس می‌کند که از ذاتی‌ترین بخش وجودی خود برای همیشه محروم شده‌است. همه ناخوشی‌ها و ناخرسندی‌های راوی بوف کور سپری‌شدن لحظه نابی است که فقط یک‌بار در همه زندگی روی می‌دهد و از آن پس برای همیشه از زندگی بشر رخت برمی‌بندد و دور از دسترس قرار می‌گیرد و اصرار بر تکرار آن، منجر به درد و رنج و رانه مرگ می‌شود:

در این دنیای پست پر از فقر و مسکنت، برای نخستین بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید اما افسوس، این شعاع آفتاب نبود، بلکه فقط یک پرتو گذرنده، یک ستاره پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد و در روشنایی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه همه بدبختی‌های زندگی خودم را دیدم و به عظمت و شکوه آن پی‌بردم و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد. نه نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگهدارم (هدایت، ۱۳۴۹: ۱۱-۱۰).

این محرومیت و فقدان، از یک‌سو راوی را مضطرب کرده و می‌ترساند، و از سوی دیگر او را به جستجوی «یادگارهای دور و دردناک» از دست‌رفته خود برمی‌انگیزد (همان: ۱۰۵). در بوف کور بوگام داسی، لکاته (دختر کنار نهر سورن) و دختر اثیری استعاره و تجسمی از لذت‌ها و خوشی‌هایی هستند که در گذر از دوران پیشادیدیی به نظم نمادین، و طبیعت به فرهنگ و تمدن، از راوی دریغ شده‌اند و دور از دسترس او قرار گرفته‌اند.

موضوع اصلی بوف کور در واقع ابتدا در اتاق آزمایش مار ناگ و در سرنوشت پدر راوی روی می‌دهد و از آن پس به صورت تصویر پیرمردی قوز کرده در پوشش جوکیان هندی و دختری با چشمان سیاه درشت و جذاب، در نقاشی‌های راوی، طرح گلدان راغه، توهمات، خواب‌ها، بیداری‌ها و سرانجام در سراسر زندگی راوی تکرار می‌شود. پدر و عمو، هر دو شیفته بوگام داسی، مادر راوی هستند. پدر و عمو راوی دوقلوهای هم‌شکلی هستند که در جوانی برای تجارت به هند می‌روند. پدر در شهر بنارس عاشق بوگام داسی، دختر باکره و خدمتگزار معبد لینگم می‌شود که جلوی بت بزرگ لینگم می‌رقصد و پدر ممنوعیت معبد را می‌شکند و با بوگام داسی در هم می‌آمیزد. بوگام داسی آبستن و از خدمت معبد طرد می‌شود. عمو که برای تجارت به شهر دیگری رفته‌است، از مسافرت برمی‌گردد و عاشق مادر راوی می‌شود و چون شباهت ظاهری و معنوی فراوان با پدر دارد، مادر را فریب می‌دهد. بوگام داسی وقتی قضیه را کشف می‌کند، تهدید می‌کند که هر دوی آنها را ترک خواهد گفت، مگر آن که آزمایش مار ناگ را پشت سر بگذارند و او به کسی تعلق خواهد گرفت که از اتاق تاریک که مار ناگ در آن است، زنده بیرون آید. پدر و عمو راوی علی‌رغم اینکه می‌دانند که آینده دردناکی در انتظار آنهاست، تلخی اتاق مار ناگ را به احتمال تکرار شیرینی لذت از دست‌رفته می‌پذیرند و به رنج تن درمی‌دهند و هر دو به اتاق مار ناگ وارد می‌شوند، اما از آنجاکه ژوئی‌سانس ناب ممنوع است و هرگز به دست نمی‌آید، پدر یا عمو - یکی از دو برادر - پیر و شکسته و با موهای سفید از اتاق خارج و دچار اختلال ذهنی می‌شود و همه گذشته خود را از یاد می‌برد.

اتاق آزمایش مار ناگ، در واقع اتاق رانه مرگ است. بوگام داسی، عیسی است که با زهر درآمیخته است؛ لذتی است توأم با درد و رنج. او و مار ناگ یک حقیقت‌اند؛ بوگام داسی در بوف کور با ویژگی‌های مار ناگ توصیف می‌شود. قبل از ورود به اتاق مار ناگ، پدر راوی از بوگام داسی خواهش می‌کند که یک‌بار دیگر در برابر او برقصد و او می‌پذیرد:

به آهنگ نی‌لیک مارافسا جلو روشنایی مشعل با حرکات پرمعنی موزون و لغزنده می‌رقصد و مثل مار ناگ پیچ‌وتاب می‌خورد. بعد پدر و عمویم را در اتاق مخصوصی با مار ناگ می‌اندازند (همان: ۵۶).

درهم‌آمیختگی ویژگی‌های بوگام داسی و مار ناگ، تجسم «لذت دردناک»؛ یعنی، همان ژوئی‌سانس است. «ژوئی‌سانس ترکیبی از لذت و درد است یا به بیان دقیق‌تر، لذت در درد» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۲۴). بوگام داسی جانشین ابژه‌ازدست‌رفته پدر و رانه مرگ است. «رانه مرگ کاملاً به گونه‌ای انضمامی به بقایا و فضولاتِ خاطراتِ جای‌گرفته در پوست و استخوان ما از طریق اسطوره‌های خانوادگی و تروماهای کهن مربوط است» (راگلد، ۱۳۸۴: ۳۵۴). بوگام داسی همه‌ی یادها و خاطره‌های سرکوب‌شده پدر را به یاد می‌آورد؛ او با «چشم‌های درشت سیاه خمار و مورب، دندان‌های براق با حرکات آهسته موزون» که با آهنگ ملایم و یکنواخت سه‌تار، تنبک و تنبور و سنج و کرنا در مقابل بت بزرگ معبد لینگم می‌رقصد - آهنگ پرمعنایی که «همه‌ی اسرار جادوگری و خرافات و شهوت‌ها و دردهای مردم هند در آن مختصر و جمع شده بود» - بار دیگر «یادگار دور و کشته‌شده» پدر را زنده و بیدار می‌کند و او را به تکرار و احیای آن خاطره‌ها برمی‌انگیزد (هدایت، ۱۳۴۹: ۵۵). اما بوگام داسی در زندگی پدر جانشین عیشی است که برای همیشه از دست رفته و مفقود شده‌است و هرگز تکرار نمی‌شود و به دست نخواهد آمد. ماحصل «لذت دردناک» اتاق مار ناگ، بغلی شرابی است که مادر برای راوی به ارث می‌گذارد. یک بغلی شراب ارغوانی که با زهر دندان مار ناگ آمیخته شده‌است. بغلی شراب، خلاصه و فشرده‌ی حادثه‌ای است که در اتاق مار ناگ می‌گذرد؛ فشرده‌ی سرنوشت پدر:

مادر من یک بغلی شراب ارغوانی که در آن زهر دندان ناگ، مار هندی حل شده بود برای من به دست عمه‌ام می‌سپارد. یک بوگام داسی چه چیز بهتری می‌تواند به رسم یادگار برای بچه‌اش بگذارد؟ شراب ارغوانی، اکسیر مرگ که آسودگی همیشگی می‌بخشد، شاید او هم زندگی خودش را مثل خوشه‌انگور فشرده و شرابش را به من بخشیده بود - از همان زهری که پدرم را کشت - حالا می‌فهمم چه سوغات گرانبهایی داده‌است! (همان: ۵۷).

بغلی شراب ارغوانی آمیخته با زهر دندان مار ناگ، هشدار می‌دهد است که ژوئی‌سانس ناب هرگز تحقق نخواهد یافت و به دست نخواهد آمد و برای همیشه مفقود و ازدست‌رفته است، اما علی‌رغم این هشدار راوی دچار سرنوشتی می‌شود که پدر در آن گرفتار آمده

بود. راوی پس از ممنوعیت از ابژه مادر مانند پدر تلاش می‌کند در ساحت نمادین، محرومیت خود را با گذار از اصل لذت با جانشین‌سازی جبران کند.

در فرایند شکل‌گیری هویت راوی، مادر واقعی نقش کم‌رنگی بازی می‌کند. مادر راوی غایب است. راوی از همان آغاز از جسم مادر محروم می‌شود و فقدان و غیاب مادر را با همه وجود تجربه می‌کند. مادر پس از اینکه همراه عمو (پدر) به شهر ری می‌آید، راوی را به عمه می‌سپارد و به هند برمی‌گردد. لکاته - همسر، دختر عمه و خواهر شیرینی راوی - ابژه‌ای است که جانشین مادر می‌شود. راوی در لکاته نشانه‌ها و ابژه‌های مادرانه می‌جوید و تلاش می‌کند خواهر شیرینی خود را جایگزین ابژه‌ای کند که در فرآیند گذار از مرحله خیالی پیشادایی به ساحت نظم نمادین از دست داده و از آن محروم شده‌است (هدایت، ۱۳۴۹: ۶۲-۶۱). اما لکاته ابژه‌ای نیست که در ساحت دال‌های نظم نمادین به راوی نظم و انسجام بخشد و فقدان او را پر کند. لکاته چون بوگام داسی آمیخته‌ای از لذت و درد است. راوی حس دوگانگی نسبت به لکاته دارد، از یک‌سو به شدت از او متنفر است و مطمئن است که لکاته او را برای شکنجه انتخاب کرده‌است و یقین دارد که لکاته به رجاله‌ها بیشتر از او راغب است (همان: ۶۷). از سوی دیگر، علی‌رغم تنفر، راوی حقیقتاً به لکاته عشق می‌ورزد و همه ذرات تنش، ذرات تن لکاته را می‌خواهد:

او را نه تنها دوست داشتم، بلکه همه ذرات تنم او را می‌خواست [...] گمان می‌کردم که یک جور تشعشع یا هاله میان بدنم موج می‌زد و هاله میان بدن او را لابد هاله رنجور و ناخوش من می‌طلبید و با تمام قوا به طرف خودش می‌کشید (همان: ۶۸).

راوی از این حس دوگانه، از تکرار درد و رنج، از بی‌اعتنایی‌ها و تحقیرهایی که به او می‌شود، لذت می‌برد و ناخوشی‌ها و دردها و عذاب‌هایی که متحمل می‌شود، چون روان‌پزشک مازوخیستی برای او لذت‌آور است:

مثل دیوانه‌ها شده بودم و از درد خودم کیف می‌کردم، یک کیف ورای بشری، کیفی که فقط من می‌توانستم بکنم (همان: ۱۰۲-۱۰۱).

راوی چون پدر به رنج تن درمی‌دهد و به این مار خوش خط و خال امید می‌بندد و به آنچه که عذابش می‌دهد پناه می‌آورد و از تکرار این درد مرگ‌آور، لذت می‌برد و حاضر نمی‌شود آن را کنار بگذارد. لاکان اصرار می‌ورزد که «درک قدرت رانۀ مرگ محال است چراکه با کیف وجود جوش خورده است» (راگلدن، ۱۳۸۴: ۳۶۳). اما تکرار لذت دردناک،

هرگز شیرینی وصل ابژه گمشده را احیا نمی‌کند. «مطلوب رانش [رانه] در اصل عنصری «موهوم» بوده، گویی فاقد مادیت است. در عمل رانشی، مطلوب کسب یا تصاحب نمی‌شود. زیرا کارکرد آن چیزی جز ایجاد رانش نیست» (مولی، ۱۳۸۹: ۴۱) و نهایتاً از تکرار، حاصلی جز ویرانگری و تمایل به پرخاشگری به دست نمی‌آید. به عبارت دیگر، راوی اصرار دارد که عیش گم‌شده و از دست‌رفته دوران کودکی را بار دیگر تکرار کند، اما لذت وحدت آغازین میان کودک و مادر، برای همیشه از دست رفته‌است و تلاش سوژه برای فراترفتن از اصل لذت، فقدان عیش را جبران نمی‌کند؛ چراکه «تکرار، بنابه تعریف به لحظه‌ای قبلی اشاره دارد، به فقدان لذت یا انسجام» (راگلد، ۱۳۸۴: ۳۴۷). اصرار راوی نیز بر تکرار ژوئی‌سانس از دست‌رفته، موجب درد و رنج، و سبب تکرار رویداد اتاق مار ناگ برای بار دیگر می‌شود. راوی گزلیک‌به‌دست به سمت اتاق لکاته می‌رود و به رختخواب لکاته وارد می‌شود، تن لکاته «مانند مار ناگ که دور شکار خودش می‌پیچد از هم باز» می‌شود و راوی را در میان خود حبس می‌کند. در اوج لذت، لکاته لب راوی را به‌سختی می‌گزد و لذت را به درد تبدیل می‌کند و عشق را به نفرت. گزلیک ناگهان در بدن لکاته فرومی‌رود و لکاته جان می‌سپارد و راوی چون پدر خود از اتاق مار ناگ خارج می‌شود:

رفتم جلوی آینه [...] دیدم شبیه، نه، اصلاً پیرمرد خنزرپنزی شده بودم. موهای سر و ریشم مثل موهای سر و صورت کسی بود که زنده از اتاقی بیرون بیاید که یک مار ناگ در آنجا بوده (هدایت، ۱۳۴۹: ۱۱۴).

دختر اثیری نیز در بوف کور عیشی است که با زهر درآمیخته‌است. دختر اثیری در ذهن راوی تصویری آرمانی از مادر، بوگام داسی، و نیز دختر کنار نهر سورن یعنی دوران پاک‌ی خود لکاته است. درواقع می‌توان گفت، دختر اثیری تجسمی از مطلوب مطلق، ابژه آرمانی و نام‌ناپذیری است که در ساحت نظم نمادین هرگز به دست نمی‌آید؛ حقیقتی که برای همیشه از زندگی بشر رخت بر بسته‌است و تکرار نمی‌شود و انسان در اعماق وجود خود، فقدان و غیاب آن را احساس می‌کند.

تلاش راوی برای یگانگی با دختر اثیری همواره به شکست محکوم می‌شود. در دیدار نخستین خنده خشک و زنده پیرمرد، رابطه یک‌سویه راوی را با دختر اثیری قطع می‌کند و هنگامی که راوی پس از روزها و ماه‌ها جستجو دختر اثیری را می‌یابد، بار دیگر او را از دست می‌دهد؛ دختر اثیری در اتاق راوی می‌میرد. راوی تلاش می‌کند با گرمای

بدن خود، بدن سرد او را گرم کند و او را به زندگی برگرداند، اما همه تلاش‌های او بیهوده است. حاصل این دیدار، لذت دردناک یا همان ژوئی‌سانس است. ژوئی‌سانس نقطه‌ای است که در آن لذت به درد تبدیل می‌شود و سوژه از درد و رنج خود کسب لذت می‌کند. این تجربه متناقض درد و لذت در هر دو دیدار راوی تکرار می‌شود و راوی بوف کور تجربه خود را از این واقعه با واژگان و تعبیرات متناقض «درد گوارا»، «وحشت و کیف»، «خواب گوارا و ترسناک» و «لرزه مکیف و ترسناک» بیان می‌کند:

نمی‌دانم چرا می‌لرزیدم، یک نوع لرزه پر از وحشت و کیف بود، مثل اینکه از خواب گوارا و ترسناکی پریده باشم. [...] از شدت کیف سرم گیج رفت، حالت قی به من دست داد و پاهایم سست شد (هدایت، ۱۳۴۹: ۱۶ و ۳۷).

ژوئی‌سانس به زبان نمی‌آید. لاکان می‌گوید: «ژوئی‌سانس لحظه‌ای است که نمی‌توانیم بگوییم» (نک. کدیور، ۱۳۸۸: ۸۸). به عبارت دیگر، ژوئی‌سانس، تجربه‌ای است که زبان از بیان آن ناتوان و قاصر است. راوی بوف کور نمی‌تواند لذت دردناک خود را با زبان بیان کند: - در این لحظه هیچ موجودی حالاتی را که طی کردم نمی‌تواند تصور کند - یکجور درد گوارا و ناگفتنی حس کردم. [...] این حالت برایم حکم یک خواب ژرف بی‌پایان را داشت چون باید به خواب خیلی عمیق رفت تا بشود چنین خوابی را دید و این سکوت برایم حکم یک زندگی جاودانی را داشت، چون در حالت ازل و ابد نمی‌شود حرف زد (هدایت، ۱۳۴۹: ۲۲-۲۱).

۴- نظم نمادین و ممنوعیت ژوئی‌سانس

وحدت و یگانگی سوژه و ابژه در ساحت نمادین توهمی بیش نیست و هرگز تحقق نمی‌یابد. نظم نمادین برمبنای ممنوعیت استوار است و هرگونه عیش ناب را ممنوع می‌کند؛ چراکه ژوئی‌سانس و لذت ناب همواره در تصرف دیگری است. نگاه خیره و سنگینی وجود دارد که ژوئی‌سانس ناب و وحدت را ممنوع و دور از دسترس قرار می‌دهد. فروید از دو نوع تروما و روان‌ضربه یعنی زخم‌های جبران نکردنی و آسیب‌زای روحی در زندگی بشر متمدن سخن می‌گوید. نخست تروماهایی نظیر عقده ادیپ که تقریباً به دوره خردسالی تا پنج‌سالگی تعلق دارند و در زندگی فرد بشر روی می‌دهد، دوم تروماهایی که نه به یک شخص یا فرد خاص بلکه به نوع بشر تعلق دارند؛ روان‌ضربه‌هایی که نیاکان ما تجربه کرده‌اند و ردپایی برجایمانده از آنها در حافظه و خاطره نوع آدمی به نسل‌های بعدی منتقل شده‌اند (۱۳۸۷: ۹۹-۹۵ و ۱۳۹۲: ۱۱۱-۱۰۰ و ۱۳۳).

روان‌ضربه‌های دسته دوم در واقع حاصل نگاه‌ها و ممنوعیت‌های نیای نخستین است که منجر به تکوین قانون و شکل‌گیری تمدن می‌شود. فروید در کتاب *توتم و تابو* و به‌ویژه در آخرین اثر خود به نام *موسی و یکتاپرستی* از پدری زنباره و سفاک در رمه نخستین سخن می‌گوید که همه زنان و دختران را در تملک خود داشت و خوشی‌ها را از پسران دریغ می‌کرد و اگر پسران حسادت او را برمی‌انگیختند به قتل می‌رسیدند یا اخته یا از رمه طرد می‌شدند، اما سرانجام پسران رانده‌شده، گرد می‌آیند و پدر را می‌کشند و او را می‌خورند. به باور فروید هرچند این پدر به قتل می‌رسد اما قتل این پدر سرآغاز قانون می‌شود و به صورت ممنوعیت و اجتناب از روابط جنسی با محارم تداوم می‌یابد (نک. ۱۳۵۱: ۲۰۰-۱۹۴ و ۱۳۹۲: ۱۱۵-۱۱۰) و حتی قانون پدر به شکلی شدیدتر در زندگی پسران حاکم می‌شود. بر این اساس به باور لاکان «پدر حقیقی همان پدر مرده است» (نک. کدیور، ۱۳۸۸: ۱۸). داستان نیای نخستین فروید را نمی‌توان افسانه دانست بلکه واقعیتی است که در طول تاریخ در زندگی بشر تکرار شده و قانون این پدر بر زندگی بشر مسلط بوده‌است. داستان پسرکشی رستم یک اسطوره نیست، داستان زندگی تلخ بشر است؛ همواره پسران توانمند - جز پسران میان‌مایه و اخته‌شده - به قتل رسیده یا از رمه رانده شده‌اند. لاکان فرضیه نیای نخستین فروید را «اسطوره فرویدی» لقب می‌دهد و آن را «یگانه نمونه اسطوره‌ای تام و تمام» می‌داند «که در عصر تاریخی ما به ظهور رسیده‌است» (۱۳۹۲: ۱۶۷)^(۳). نتیجه‌ای که لاکان از این فرضیه می‌گیرد این است که میان قانون و جنایت پیوندی بنیادین برقرار است و «نظم قانون را فقط بر مبنای چیزی آغازین‌تر، یک جنایت، می‌توان به تصور درآورد» (همان: ۱۶۷) و مطلب دیگری که به باور لاکان از دل این پیوند برمی‌آید، تکرار تراژدی‌گونه این اسطوره است؛ ما همواره در زندگی، اسطوره پدر نخستین را اجرا و بازتولید و بقای آن را تضمین می‌کنیم (همان: ۱۶۸). تسلط قانون نیای نخستین بر زندگی بشر باعث شکل‌گیری فرهنگ و تمدن و نظم نمادین می‌شود.

آنچه در بوف کور نیز مانع عیش و ژوئی‌سانس ناب می‌شود، روان‌ضربه‌هایی است که از نگاه خیره پدر نخستین و نیز جانشینان او (پیرمرد نعش‌کش، پیرمرد خنزرپنزی، شوهر عمه، قصاب، رجاله‌ها) بر راوی وارد آمده‌است. راوی بوف کور همه‌جا در معرض دید این نگاه‌های خیره و سنگین است؛ در همه صحنه‌های بوف کور بدون اینکه راوی متوجه باشد، همواره نگاه خیره‌ای وجود دارد که ناظر بر اعمال اوست و یگانگی و وحدت

را ممنوع و عیش کامل را مکدر می‌کند. به باور لاکان ما سوژه‌هایی خودآگاه نیستیم که به جهان می‌نگریم بلکه موجوداتی هستیم که همواره از پیش در معرض دید دیگری هستیم. ما تنها از یک نقطه می‌بینیم، اما از همه نقاط در معرض دید هستیم و دیده می‌شویم، نگاه خیره و سراسربینی^(۴) وجود دارد که از پیش ناظر بر ماست؛ به عبارت دیگر، چشمی که می‌نگرد چشم سوژه است، اما نگاه در سمت ابژه قرار دارد. هنگامی که سوژه به یک ابژه نگاه کند، ابژه همواره از نقطه‌ای که سوژه فکر نمی‌کند و نمی‌تواند آن را ببیند، بر او ناظر است (نک. اونز، ۱۳۸۷: ۴۸۸ و هومر، ۱۳۸۸: ۱۷۳-۱۷۲).

در دیدار نخست راوی با دختر اثری، راوی در معرض همین نگاه خیره است. پیرمرد قوزی، تجسمی از نیای نخستین است. پیرمرد که ناظر اعمال راوی است به تلاش‌های بیهوده راوی می‌خندد. راوی از ترس خنده‌های خشک و زنده پیرمرد که حتی در خلوت‌ترین زوایای زندگی او شنیده می‌شود از چهارپایه به پایین می‌پرد و جرأت نمی‌کند که برای بار دیگر از دریچه به بیرون نگاه کند:

خنده خشک و زنده پیرمرد - این خنده مشؤوم - رابطه میان ما را از هم پاره کرد. تمام شب را به این فکر بودم، چندین بار خواستم بروم از روزنه دیوار نگاه بکنم ولی از صدای خنده پیرمرد می‌ترسیدم، روز بعد را هم به همین فکر بودم (هدایت، ۱۳۴۹: ۱۷).

خنده‌های خشک و زنده پیرمرد قوزی که مو را بر تن آدم راست می‌کند، نشانه تلاش بیهوده راوی است برای رسیدن به یگانگی و وحدت کامل. آنچه نیز جسم دختر اثری را برای راوی سرد و بی‌حس و ممنوع و تبدیل به جسدی متعفن می‌کند، حضور و نگاه دیگری است. این نگاه خیره و سنگین، مانع وحدت راوی و دختر اثری می‌شود و سبب می‌شود که راوی برای ورود به ساحت نظم نمادین، ابژه مادری را قطعه‌قطعه و قربانی کند: «نام پدر، استعاره پدری، قربانی شدن ژوئی‌سانس را طلب می‌کند، شیء آغازین، مادر، باید قربانی شود تا میل بتواند خود را مفصل‌بندی کند» (استاورا کاکیس، ۱۳۹۲: ۸۷).

نگاه خیره و سنگین نیای نخستین و جانشینان او در بوف کور نه تنها هرگونه عیش ناب را ممنوع می‌کند بلکه این نگاه، همه خوشی‌ها و لذت‌ها را در تصرف و تملک خود دارد و همه نگاه‌ها را به خود جذب می‌کند و همه نگاه‌ها به سوی اوست. بر همین اساس است که در بوف کور اساساً یگانگی و وحدت تحقق نمی‌یابد و نهایتاً عشق و و هرگونه

هماهنگی و تفاهمی که میان سوژه و ابژه انتظار می‌رود، نفی و انکار می‌شود. لاکان نیز چون هدایت عشق را ناممکن می‌داند. لاکان معتقد است اساساً عشق ناممکن است و ما هرگز یکی نمی‌شویم، بین مرد و زن یک جدایی بنیادین و ساختاری وجود دارد و هیچ رابطه دوسویه و هیچ تقارنی میان جایگاه‌های مردانه و زنانه امکان‌پذیر نیست؛ چراکه سوژه در رابطه خود با ابژه سعی می‌کند، ابژه واقعی را به چیزی بدل کند که بدان میل ورزد یا خود را به ابژه‌ای بدل سازد که تصور می‌کند دیگری بدان میل می‌ورزد (نک. کدیور، ۱۳۸۸: ۶۶ و هومر، ۱۳۸۸: ۱۴۸)؛ به عبارتی دیگر، در رابطه مرد و زن، میل زن یا مرد نه به سوی ابژه حاضر و روبه‌رو، که به سوی ابژه آرمانی مفقود است؛ ابژه‌ای که از دست رفته، اما یاد و خاطره آن در ناخودآگاه به عنوان ابژه آرمانی باقی مانده است؛ درواقع آنچه مخاطب اصلی میل را در یک رابطه عاشقانه قرار می‌دهد نه مطلوب حاضر، که «غیر» یا «مخاطب دیگری» است. زن با چشمانی فروبسته در تملک «غیری» است غایب و تلاش مرد برای تصاحب این نگاه فروبسته محکوم به شکست است؛ چراکه «مرد کاری جز اشغال این «موضع خالی» یعنی «فقدان» آرزومندی زن نمی‌کند. «غیر» یا «مخاطب» زن موجودی است که «وجود» او عین «فقدان» است» (مولی، ۱۳۹۴: ۳۱-۳۰).

در بوف کور همه تلاش‌های راوی برای جذب این نگاه محکوم به شکست است؛ راوی با چشمانی باز و گشوده در تصاحب نگاهی تلاش می‌کند که در انحصار دیگری است. لکاته و دختر اثیری خوشی‌هایی هستند که در تصرف دیگری هستند و راوی نمی‌تواند میل آنها را جذب کند. لکاته باکره نیست و از همان آغاز در تصرف دیگری بوده است. راوی نمی‌تواند موضوع میل لکاته قرار گیرد؛ لکاته به راوی میل نمی‌ورزد؛ میل لکاته به سوی دیگری است. به باور راوی، لکاته فاسق‌های جفت و تاق دارد؛ فاسق‌هایی چون «سیرابی فروش، جگرکی، رئیس داروغه، سوداگر، فیلسوف که اسم‌ها و القابشان فرق» می‌کند «ولی همه شاگرد کله‌پز» هستند (همان: ۶۱) و لکاته همه آنها را به راوی ترجیح می‌دهد. لکاته تنها یک‌بار بر سر بالین مادر مرده خود راوی را به خود راه می‌دهد تا راوی را متقاعد کند که او را به ازدواج خود درآورد و راوی نیز او را در آغوش می‌کشد و می‌بوسد، اما از آن پس لکاته حتی در شب عروسی راوی را از خود می‌رانند.

این عدم تفاهم و یگانگی در دیدار با دختر اثیری نیز روی می‌دهد، راوی تلاش می‌کند، میل و نگاه‌های جذاب و انسجام‌بخش دختر اثیری را به دست آورد. به باور راوی

«یک نگاه کافی بود، تا اینکه آن فرشته آسمانی، آن دختر اثیری، تا آنجایی که فهم بشر عاجز از ادراک آن است، تأثیر خودش را در» او بگذارد (همان: ۱۶) و به «همه مشکلات فلسفی و معماهای الهی» پاسخ دهد (همان: ۱۹)، اما عشق راوی در این صحنه یک‌سویه است، راوی فقط از دریچه هواخور دختر اثیری را می‌بیند. دختر متوجه او نیست؛ نگاه‌های دختر اثیری چون لکاته، به سمت دیگری و در تصرف و تملک دیگری است؛ «مثل اینکه به فکر شخص غایبی بوده باشد». نگاه‌های دختر اثیری انسجام‌بخش نیست؛ نگاهی مضطرب، متعجب، تهدید یا سرزنش‌کننده که به سوی دیگری است: نگاه می‌کرد، بی‌آنکه نگاه کرده باشد، لبخند مدهوشانه و بی‌اراده‌اش کنار لبش خشک شده بود. مثل اینکه به فکر شخص غایبی بوده باشد (همان: ۱۶).

در اتاق خلوت راوی نیز وحدت و یگانگی قطعه‌قطعه می‌شود. هنگامی که دختر اثیری اولین و آخرین بار به خانه راوی قدم می‌گذارد و به اتاق خواب راوی می‌رود و بر تخت او می‌خوابد، راوی هرچند احساس می‌کند که برای اولین بار در زندگی «احساس آرامش ناگهانی تولید» شده‌است، اما توهم یگانگی و این «خواب ژرف بی‌پایان» و این زندگی «جاودان ازلی و ابدی» لحظه‌ای دیر نمی‌پاید و راوی نمی‌تواند این لحظه را به ابدیت پیوند بزند و این «پرتو گذرنده را برای خود» تثبیت کند. راوی پی‌می‌برد که «به‌هیچ‌وجه از مکنونات او خبر نداشته» و «هیچ رابطه‌ای» بین آن دو «وجود ندارد». در اتاق نیز نگاه دختر اثیری به سمت راوی نیست. نگاه دختر اثیری به سمت دیگری است و راوی نمی‌تواند نگاه انسجام‌بخش دختر اثیری را تصاحب کند:

تا زنده بود، تا زمانی که چشم‌هایش از زندگی سرشار بود، فقط یادگار چشمش مرا شکنجه می‌داد، ولی حالا بی‌حس و حرکت، سرد و با چشم‌های بسته‌شده آمده خودش را تسلیم من کرد - با چشم‌های بسته! (همان: ۲۵).

چشم‌های دختر اثیری «مثل اینکه مرگ را دیده باشد» آهسته به هم می‌رود و بسته می‌شود و دختر اثیری با «چشم‌هایی بسته»، تنها جسم سرد، بی‌احساس خود را تسلیم راوی می‌کند؛ تن بی‌حس و بی‌حرکتی که «منتظر پوسیده‌شدن بودند و خوراک لذیذی برای کرم‌ها و موش‌های زیر زمین». تن دختر اثیری (آتشین) هرچند «مثل تن ماده مهرگیاه» است «که از نر خودش جدا کرده باشند...» و همان عشق سوزان مهرگیاه را دارد «(همان: ۲۴)، اما در آغوش راوی سرد است. راوی نمی‌تواند با حرارت و عطش سوزان تن خود، سردی مرگ را از او دور کند:

تمام تنش مثل تگرگ سرد شده بود. حس کردم که خون در شریانم منجمد می‌شد و این سرما تا ته قلب من نفوذ می‌کرد. همه کوشش‌های من بیهوده بود [...] (همان: ۲۵-۲۴).

آنچه در بوف کور روی می‌دهد، ناکامی در اتحاد و یگانگی است و بر این واقعیت صحنه می‌گذارد که آدمی پس از گذار از مرحله خیالی و پیشادایی به نظم نمادین هرگز نمی‌تواند یگانگی و وحدت اولیه را تکرار کند؛ یگانگی رؤیایی است که هرگز تحقق نخواهد یافت. سنگینی این شکست نه‌تنها در بوف کور، بلکه در اغلب داستان‌های هدایت سایه افکنده‌است. محال بودن هماهنگی و یگانگی میان سوژه مردانه و زنانه را هدایت سال‌ها قبل از اینکه ژاک لاکان ایده خود را مطرح کند، در یکی از مجموعه داستان‌های سه قطره خون صریحاً بیان کرده‌است. در داستان کوتاه صورتک‌ها، منوچهر، خجسته را جایگزین ابژه واقعی عشق خود، ماگ کرده‌است. ماگ ابژه گمشده اوست و منوچهر به خجسته که ماگ را به یاد او می‌آورد، عشق می‌ورزد. منوچهر که تصمیم دارد با خجسته ازدواج کند، متوجه می‌شود که خجسته به او خیانت کرده‌است. وقتی خجسته متوجه می‌شود که منوچهر به راز او پی برده‌است، بار دیگر تلاش می‌کند نقش ابژه‌ای را بازی کند که منوچهر بدان میل می‌ورزد، اما نمی‌تواند میل منوچهر را تصاحب کند. خجسته سعی می‌کند به منوچهر ثابت کند او نیز در عشق صادق نبوده‌است و منوچهر اعتراف می‌کند:

تو برای من مظهر کس دیگری بودی، می‌دانی هیچ حقیقتی خارج از وجود خودمان نیست. در عشق این مطلب بهتر معلوم می‌شود، چون هرکسی با قوه تصور خودش کس دیگری را دوست دارد و این از قوه تصور خودش است که کیف می‌برد نه از زنی که جلو اوست و گمان می‌کند که او را دوست دارد. آن زن تصور نهانی خودمان است، یک موهوم است که با حقیقت خیلی فرق می‌کند.

می‌خواهم بگویم تو برای من یک موهوم دیگر هستی. یعنی تو به کسی شباهت داری که او موهوم اول من بود. برایت گفته بودم که پیش از تو من ماگ را دوست داشتم. ترا دوست داشتم چون شبیه او بودی. ترا می‌بوسیدم و در آغوش می‌کشیدم به خیال او. پیش خود تصور می‌کردم که اوست و حالا هم با تو به هم زدم چون تو که نماینده موهوم من بودی یادگار آن موهوم را چرکین کردی (هدایت، ۲۵۳۶: ۹۴).

۵- رانه مرگ و شکاف در نظم نمادین

فقدان و محرومیت و ممنوعیت در کانون رمان بوف کور قرار دارد. راوی دچار فقدان است و از ذاتی‌ترین بخش وجودی خود؛ یعنی لذت‌های پیشانمادین و پیشادایی محروم شده‌است.

ممنوعیت ژوئی‌سانس ذاتی ساختار نمادین زبان است. نام و قانون پدر، مانع لذت ناب و وحدت پیشادپیی می‌شود. پیرمرد نعش‌کش، پیرمرد قوزی، پیرمرد خنزرپنزی، قصاب و شوهر عمه در بوف کور، نمایندگان نیای نخستین، نام و قانون پدر، نظم نمادین و دیگری بزرگ هستند که همه خوشی‌ها و لذت‌ها را در تصرف و تملک خود دارند. آنها در همه صحنه‌ها بدون اینکه راوی متوجه باشد، حضور دارند و بر همه اعمال راوی ناظر و واقفاند و مانع از عیش تمام او می‌شوند. اما نام و قانون پدر، خود نیز نمی‌تواند به سرگشتگی‌ها و فرآیند هویت‌یابی راوی در نظم نمادین پایان دهد. به باور لاکان نه‌تنها سوژه چندپاره و دچار فقدان است بلکه دیگری بزرگ، نام و قانون پدر و نظم نمادین خود، خط‌خورده، ناتمام و دچار فقدان است.

ژیژک اساسی‌ترین و «رادیکال‌ترین» نظریه لاکانی را نه در چندپارگی، خط‌خوردگی و فقدان سوژه، بلکه فهم این نکته اساسی لاکان می‌داند که «دیگری بزرگ، یعنی نظم نمادین نیز از طریق یک ناممکنی بنیادین خط‌خورده و منقسم می‌شود و پیرامون یک هسته تروماتیک/ محال، پیرامون یک فقدان مرکزی ساخت می‌یابد» (۱۳۸۸: ۱۸۵).

براساس همین است که سوژه لاکانی را سوژه‌ای انقلابی دانسته‌اند (نک. علی، ۱۳۹۳: ۱۱۹-۸۱). سوژه لاکانی هرچند در حوزه رویکرد پساساخت‌گرایان قرار می‌گیرد و لاکان اساساً با سوژه خودآگاه و منسجم و تحلیل‌های ماهیت‌باورانه فلسفه اومانستی یا سوژه دکارتی و حتی سوژه فروکاست‌گرایانه مارکسیستی که ماهیتش با منافع طبقاتی‌اش مشخص می‌شود، مخالف است (نک. استاورا کاکیس، ۱۳۹۲: ۳۴) و معتقد است که میل سوژه همواره «میل دیگری است» (لاکان، ۱۳۸۴: ۲۶). اما این سوژه برای همیشه در نظم نمادین و دیگری بزرگ حل نمی‌شود، چرا که به باور لاکان نه‌تنها سوژه بلکه دیگری بزرگ و نظم نمادین خود، خط‌خورده، ناتمام و چندپاره و دچار فقدان است و هرگز نمی‌تواند به چندپارگی‌های سوژه، نظم و انسجام بخشد. همین فقدان و شکاف دیگری بزرگ، سوژه لاکانی را از رویکرد پساساخت‌گرایانی چون میشل فوکو و رولان بارت متمایز می‌سازد و چهره‌ای انقلابی به آن می‌بخشد و راه‌گریز آن را از قید نظم نمادین هموار می‌کند. از این‌رو، فقدان و چندپارگی دیگری بزرگ، امکانی است پیش روی سوژه برای گریز از خودبیگانگی و ساختارهای مقیدکننده نظم نمادین:

دقیقاً همین فقدان در دیگری است که سوژه را قادر می‌سازد تا به نوعی بیگانه‌زدایی دست یابد که لاکان آن را جدایی^۱ می‌نامید [...] این فقدان در دیگری - به تعبیری - نوعی فضای تنفسی به سوژه می‌دهد و نه با پرکردن فقدان سوژه، بلکه با اجازه دادن به سوژه تا خودش، فقدان خودش را با فقدان در دیگری یکی کند، او را قادر می‌سازد تا از بیگانگی تام در دال اجتناب ورزد (ژیرک، ۱۳۸۹: ۱۸۵).

به باور لاکان و نیز خود فروید تنها عنصری که سوژه به کمک آن ممنوعیت‌ها و محدودیت‌های نظم نمادین را نادیده می‌گیرد، زیر پا می‌نهد و در هم می‌شکند، رانه مرگ است. رانه مرگ فانتزی‌های نظم نمادین و دیگری بزرگ را درمی‌نورد و راه‌گریز از نام و قانون پدر را برای سوژه هموار می‌کند. سوژه از طریق رانه مرگ به فراسوی اصل لذت گام می‌نهد و از اصل لذت تخطی می‌کند و ابژه‌هایی را می‌جوید که در نظم نمادین دور از دسترس سوژه قرار گرفته‌است. فروید می‌نویسد، تنها نیرویی که می‌تواند محدودیت‌های فرهنگ و تمدن را در هم بشکند، «رانه پرخاشگری، فرزند خلف و نماینده اصلی رانه مرگ است» (۱۳۸۷: ۸۵). فرهنگ و تمدن هرچند تلاش می‌کنند از خلال نوعی دادگاه درونی میل خطرناک رانه مرگ را تضعیف، خلع سلاح و مهار کنند و تحت کنترل خود درآورند، اما رانه مرگ و میل پرخاشگری که در «نوعی سرشت و خوی بنیادین و خودایستا در انسان است ... مخالف‌خوان این برنامه فرهنگ است ... و استوارترین مانع بر سر راه فرهنگ و [و فرآیند تمدن] خواهد بود» (همان: ۸۵). به باور لاکان نیز ممنوعیت و محرومیت راه را به سوی رانه مرگ می‌گشاید؛ «واقعیت بنیادینی که رانه مرگ بر آن مبتنی است، این است که سوژه‌های انسانی فاقد دسترسی مستقیم به معانی‌ای است که بر زندگی ما حاکم‌اند... لاکان استدلال می‌کرد که وجود دردناک است چراکه مبتنی بر معنایی است که ناشی از آثار فقدان است، آثاری که به گونه‌ای سازمان می‌یابند انگار در رشته خیالی تصاویر و خیال‌پردازی‌های کثرت قرار دارند. اگرچه این مایه اولیه هیچ‌گاه مستقیماً بازیافتنی نیست و هیچ‌گاه نمی‌تواند شکاف خود فقدان را پر کند، معنا همچنان در پی «چیزی» است که کاملاً دور از دسترس است. این چیز که علت آن نوعی اتکا به «ابژه‌ای» کیفی است که فرد را به هم چسبیده نگه می‌دارد، تجسم‌بخش رانه مرگ در وجود [انسانی] است» (راگلدن، ۱۳۸۸: ۳۵۳). در فرآیند نمادسازی، همواره مازادی از امر

واقع باقی می‌ماند که تن به نمادینه‌شدن نمی‌سپارد و انسجام و تمامیت نظم نمادین را در هم می‌شکند و بر ساحت یکپارچه آن خدشه وارد می‌کند و همچون یک شکست یا خلأ در امر نمادین ظاهر می‌شود. به عبارت دیگر، نظم نمادین در مرکز خود واجد عنصری تروماتیک است و فاقد تکیه‌گاهی است که بتواند شکاف‌ها و خلأهای خود را بپوشاند. بر این اساس زبان هرگز نمی‌تواند مانع از ظهور امر واقع شود. همواره در فرایند نمادسازی، ابژه‌هایی از امر واقع باقی می‌مانند که در مقابل نمادسازی مقاومت و اصرار بر ماندن می‌کنند و جذب نظم نمادین نمی‌شوند. رانۀ مرگ درواقع مازادی از امر واقع است که فریب نظم نمادین را نمی‌خورد و از اصل لذت فراتر می‌رود و از حرکت باز نمی‌ایستد و هرگز ارضا نمی‌شود.

راوی بوف کور شکاف و گسستی است در نظم نمادین؛ مازادی است که فریب فانتزی‌های نظم نمادین را نمی‌خورد و تسلیم آن نمی‌شود. علی‌رغم محدودیت‌ها و ممنوعیت‌هایی که نظم نمادین در بوف کور وضع می‌کند، راوی در چهارچوب نظم نمادین قرار نمی‌گیرد و بر ساختار آن می‌شورد. راوی نمی‌تواند در ساحت دیگری بزرگ با «رجاله‌هایی که همه آنها قیافۀ طماع» دارند و «دنبال پول و شهوت» می‌روند، همانندنگاری کند (هدایت، ۱۳۴۹: ۶۸). دیگری بزرگ انسجام‌بخش نیست؛ دیگری بزرگ نمی‌تواند پاسخ‌گوی عیش و ژوئی‌سانس از دست‌رفته راوی در فرایند ادیبی باشد. دنیای پیرامون، برای راوی خسته‌کننده و ملال‌آور است، «حرف‌های مردم و صدای زندگی، گوش راوی را می‌خراشد». راوی از مرگ نمی‌هراسد، فکر زندگی دوباره برای راوی رنج‌آور است، تنها چیزی که از او دلجویی می‌کند، «امید نیستی پس از مرگ است»؛ آنچه بیش از همه برای راوی هراس‌آور و تحمل‌ناپذیر است، آن است که ذرات تنش «در ذرات تن رجاله‌ها برود»:

این فکر برایم تحمل‌ناپذیر بود - گاهی دلم می‌خواست بعد از مرگ دست‌های دراز با انگشتان بلند حساسی داشتم تا همه ذرات تن خودم را به‌دقت جمع‌آوری می‌کردم و دو دستی نگه می‌داشتم تا ذرات تن من که مال من است در تن رجاله‌ها نرود (همان: ۹۰).

راوی فانتزی‌های نظم نمادین را «دروغ و دونه‌ها» و «فریب‌های بی‌مزه» ای می‌داند که انسان‌ها را فریب می‌دهد و از درک حقایق و پرسش‌های بنیادین زندگی بازمی‌دارد و موجب تسلط و استحکام پایه‌های قدرت زورمندانی می‌شود که برای خود مقامی ماورایی

قابل‌اند و خود را جانشین خدا در زمین جا زده‌اند. راوی عنصری است دگراندیش. راوی قراردادهای نظم نمادین را انکار می‌کند. بر این اساس نظم نمادین نسبت به راوی بدگمان و مظنون است و از او می‌هراسد و مدام ناظر و مراقب اعمال و رفتارهای اوست و نمی‌داند با چه رویه‌ای او را در خود جذب کند. از این‌رو، نخست تلاش می‌کند خواسته‌های راوی را نادیده بگیرد و مسکوت بگذارد تا مانع از نشر افکار و خواسته‌های او شود. راوی نیز به این ترفند نظم نمادین پی می‌برد و خود را «میان رجاله‌ها یک نژاد مجهول و ناشناس» می‌داند «به طوری که فراموش کرده بودند که سابق بر این جزو دنیای آنها بوده» است (همان: ۸۳). اما راوی این حقارت را نمی‌پذیرد و همچنان بر بازپس‌گیری خواسته‌های طبیعی و غریزی خود که نظم نمادین از او دریغ کرده‌است، پافشاری می‌کند و سرانجام کاسه صبر راوی لبریز می‌شود و فریاد اعتراض خود را بلند می‌کند:

ظهر که دایه‌ام ناهار را آورد، من زدم زیر کاسه آش، فریاد کشیدم؛ با تمام قوایم فریاد کشیدم، همه اهل خانه آمدند جلو اطاقم جمع شدند. آن لکاته هم آمد و زود رد شد. به شکمش نگاه کردم، بالا آمده بود. نه، نزاییده بود (همان: ۷۸).

اما نظم نمادین طغیان و اعتراض را تحمل نمی‌کند. اعتراض و نیز انکار شکاف‌های نظم نمادین را آشکار و انسجام دروغین آن را مختل می‌کند؛ از این‌رو، یکی از رویه‌هایی که نظم نمادین برای کنترل عناصر متعارض، مخالف و دگراندیش به کار می‌گیرد آن است که با محو و درمان سمپتوم‌ها، نشانه‌ها و علائم اعتراض، این عناصر را در خود جذب و هضم و به زعم خود «درمان» کند، در حالی که به باور فروید «سمپتوم حقیقت بیمار است. آن کس که درصدد است سمپتوم را به هر قیمت درمان کند، درواقع نمی‌تواند حقیقت بیمار را تحمل کند و می‌خواهد به هر ترتیب آن را خفه نماید. او درواقع ناقل گفتار ارباب است که معتقد است هیچ حقیقتی جز حقیقت ارباب وجود ندارد ... سمپتوم اعتراضی است بر سلطه گفتار ارباب، اعتراضی ناتوان و ناممکن. گفتار ارباب و گاهی گفتار دانشگاهی تاب تحمل این اعتراض را ندارند و باید آن را از بین ببرند. باید آن را درمان کنند» (کدیور، ۱۳۸۸: ۶۳-۶۲). با اعتراض و فریاد راوی بلافاصله حکیم‌باشی را خبر می‌کنند. حکیم‌باشی که راوی او را «حکیم رجاله‌ها» می‌نامد تلاش می‌کند با تولید فانتزی بر شکاف‌ها و خلأهای نظم نمادین سرپوش بگذارد و با درمان سمپتوم‌ها مانع از ظهور امر واقع شود، اما راوی به داروها و درمان حکیم‌باشی به سخره می‌نگرد:

بالاخره حکیم‌باشی را خبر کردند، حکیم رجاله‌ها، حکیم خانوادگی که به قول خودش ما را بزرگ کرده بود. با عمامه شبروشکری و سه قبضه ریش وارد شد. او افتخار می‌کرد دوی باه به پدر بزرگم داده، خاکه شیر و نبات به حلق من ریخته و فلوس به ناف عمه‌ام بسته‌است. باری همین‌که آمد سر بالین من نشست نبضم را گرفت، زبانم را دید، دستور داد شیر ماچه‌الاغ و ماشعیر بخورم و روزی دو مرتبه بخور کندر و زرنیخ بدهم - چند نسخه بلندبالا هم به دایه‌ام سپرد که عبارت بود از... (هدایت، ۱۳۴۹: ۶۳-۶۲).

دوا و داروهایی که حکیم‌باشی تجویز می‌کند نه تنها علائم بیماری را محو نمی‌کند، بلکه حال راوی بدتر و وخیم‌تر می‌شود. راوی همچنان بر خواست خود اصرار می‌ورزد و هرگز ارضا نمی‌شود. اساساً علائم بیماری که در مقابل درمان مقاومت و اصرار بر ماندن می‌کنند، مبتنی بر رائه مرگ‌اند. «درواقع، هر جا که بیماری و رنج بر ماندن پافشاری می‌کند، نوعی ارزش‌گذاری مفراطی از کیف یافت می‌شود» (راگلدن، ۱۳۸۴: ۳۵۱). «داغ» و «زخم‌هایی» که «مثل خوره روح» راوی را «آهسته در انزوا می‌خورند و می‌تراشند»، به طوری که راوی اذعان می‌کند که «نشان شوم» آن را تا زنده است «از روز ازل تا ابد تا آنجا که خارج از ادراک بشر»، همیشه با خود «داشته و خواهد داشت» و فراموش نخواهد کرد، تجسم رائه مرگ هستند. علی‌رغم ممنوعیت‌هایی که نظم نمادین مقدر می‌کند هرگز نمی‌تواند مانع از ظهور و فوران ابژه‌های امر واقع گردد. نشانه‌هایی که راوی در عمه و دختر عمه (لکاته) می‌یابد، یادگارهای حقیقت گم‌شده، دختر اثری و ابژه مادر هستند که در ساحت نمادین از قید نمادسازی گریخته‌اند. نگاه خیره دختر اثری پس از مرگ در اتاق و نیز هنگامی که راوی می‌خواهد او را به خاک بسپارد و همچنین لباس‌های خون‌آلود راوی، ابژه‌های امر واقع هستند که در برابر نمادسازی مقاومت می‌کنند. راوی نمی‌تواند حالت چشمان دختر اثری را که در آخرین لحظه به تصویر کشیده و لکه خون دختر اثری که به تمام بدنش نشت کرده‌است، از خاطر ببرد. درواقع، «یادگارهای چشم‌های جادویی» و «شراره کشنده چشم‌های» ابژه‌های آرمانی مانند «داغ»، «نشان» و زخمی درمان‌ناپذیر همواره در ناخودآگاه باقی می‌مانند، به طوری که راوی حتی لحظه‌ای نمی‌تواند فراموش کند و از دیدار دوباره او چشم ببوشد:

در این دنیای پست یا عشق او را می‌خواستم یا عشق هیچ‌کس را (هدایت، ۱۳۴۹: ۱۷).

اما اصرار بر تکرار خوشی از دست‌رفته راهی است به سوی رائه مرگ؛ عنصری که به زبان نمی‌آید و از ساختار زبانی می‌گریزد؛ نیرویی نامیرا، پیشازبانی، تجزیه‌ناپذیر و در

عین حال انقلابی و آفریننده که رخنه‌ها و شکاف‌های نظم نمادین را آشکار می‌کند و فراسوی نام و قانون پدر قرار می‌گیرد.

۶- نتیجه‌گیری

فقدان و محرومیت و ممنوعیت در کانون رمان بوف کور قرار دارد. بوف کور قصه دوپارگی سوژه و ابژه، ذهن و عین و داستان گذار است؛ راوی بوف کور تجسم سرنوشت گریزناپذیر و تلخ بشری است و قصه گسست این رابطه دوسویه را حکایت و روایت می‌کند؛ بشری که در جستجوی تمامیت است؛ تمامیت از دست‌رفته. نظم نمادین برمبنای ممنوعیت استوار است و هرگونه عیش ناب را ممنوع می‌کند. همواره در نظم نمادین، نگاه خیره و سنگینی وجود دارد که از پیش نظاره‌گر اعمال سوژه است و ژوئی‌سانس و لذت ناب را ممنوع و دور از دسترس قرار می‌دهد و در تصرف خود درمی‌آورد. راوی بوف کور همه‌جا در معرض دید این نگاه‌های خیره و سنگین است. پیرمرد نعش‌کش، پیرمرد قوزی، پیرمرد خنزرنرزی، قصاب و شوهر عمه در بوف کور - نمایندگان نیای نخستین و نام و قانون پدر - که در همه صحنه حضور دارند و بر همه اعمال راوی ناظر و واقفاند، مانع از عیش تمام او می‌شوند و راوی را از خوشی‌ها و خرسندی‌های قبل از ورود به نظم نمادین ممنوع و محروم می‌کنند. بوگام داسی، لکاته (دختر کنار نهر سورن) و دختر اثیری، استعاره و تجسمی از لذت‌ها و خوشی‌ها و ابژه‌های امر واقع هستند که با گذر از دوران پیشادایی به نظم نمادین، و طبیعت به فرهنگ و تمدن، از راوی دریغ شده‌اند و دور از دسترس او قرار گرفته‌اند و راوی خلأ و فقدان آن را در همه زندگی، در اعماق وجودش احساس می‌کند.

اصرار راوی نیز بر تکرار ژوئی‌سانس از دست‌رفته و فراتر رفتن از اصل لذت، فقدان عیش را جبران نمی‌کند؛ زیرا تکرار نمی‌تواند ابژه گم‌شده را احیا کند و نهایتاً موجب درد و رنج می‌شود. اما این تکرار، و اصرار و پافشاری راوی برای ابژه از دست‌رفته، حرکتی است به سوی رانه مرگ و اختلال در نظم نمادین. نام و قانون پدر و نظم نمادین خود چون سوژه خط‌خورده، ناتمام و دچار فقدان است. نظم نمادین پیرامون یک هسته تروماتیک، یک فقدان مرکزی بر ساخته شده‌است. تنها عنصری که ممنوعیت‌ها و محدودیت‌های نظم نمادین را نادیده می‌گیرد، زیر پا می‌نهد و در هم می‌شکند، رانه مرگ است. سوژه از طریق رانه مرگ ساختار نظم نمادین را در هم می‌شکند و به فراسوی اصل لذت گام می‌نهد و از

اصل لذت تخطی می‌کند و ابژه‌هایی را می‌جوید که در نظم نمادین دور از دسترس سوژه قرار گرفته‌است. «داغ» و «زخم‌هایی» که «مثل خوره روح» راوی را «آهسته در انزوا می‌خورند و می‌تراشند» و اصرار بر ماندن می‌کنند، تجسم رانۀ مرگ‌اند. تکرار این دردها و زخم‌ها هرچند شیرینی وصل ابژه گمشده را احیا و فقدان عیش را جبران نمی‌کند، اما راهی است به سوی رانۀ مرگ و اختلال در نظم نمادین و نام و قانون پدر.

پی‌نوشت

- ۱- نویسندگان مقاله «خوانشی لاکانی از روان‌پریشی رمان بوف کور»، تلاش کرده‌اند تا خوانشی لاکانی از بوف کور ارائه دهند (حیدری و فرد، ۱۳۹۲).
- ۲- نک. دولوز، ۱۳۸۴؛ رنک، ۱۳۸۴ و ۱۳۹۳ و فروم، ۱۳۹۱.
- ۳- به اعتقاد خود فروید نیز هرچند فرضیۀ نیای نخستین در نظر بعضی از منتقدان «قصۀ ساده‌ای» بیش نیست، اما به باور او با آن نه تنها می‌توان منشأ شکل‌گیری قانون، دین، اخلاق و سازمان‌ها را در آغاز تاریخ تحلیل کرد و پرتو نوری بر ظلمات پیشاتاریخ افکند بلکه «اگر چنین فرضیه‌ای اثبات کند که قادر است در حوزه‌های جدیدتر پژوهش انسجام ایجاد کند و به فهم بیشتر یاری رساند آنگاه چنین فرضیه‌ای قابل قبول خواهد بود» (۱۳۹۳: ۸۱).
- ۴- مفهوم نگاه دیگری و نگاه خیره لاکان بی‌شبهت به ایده سراسرینی میشل فوکو نیست (نک. فوکو، ۱۳۹۱: ۹۹).

منابع

- استوارا کاکیس، یانیس (۱۳۹۲)، *لاکان و امر سیاسی*، ترجمۀ محمدعلی جعفری، تهران: ققنوس.
- اسمیت، فلیپ (۱۳۸۷)، *درآمدی بر نظریۀ فرهنگی*، ترجمۀ حسن پویان، تهران: دفتر پژوهش فرهنگی.
- اونز، دیلن (۱۳۸۷)، *فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لکانی*، ترجمۀ مهدی رفیع و مهدی پارسا، تهران: گام نو.
- ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۸)، *ناخودآگاه*، ترجمۀ شیوا رویگریان، تهران: مرکز.
- ایگلتن، تری (۱۳۶۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریۀ ادبی*، ترجمۀ عباس مخبر، تهران: مرکز.
- بلزی، کاترین (۱۳۸۹)، *فرهنگ و امر واقعی (نظریه پردازی نقد فرهنگی)*، ترجمۀ جلال فرزانه دهکردی، تهران: دانشگاه امام صادق (ع).

بوتبی، ریچارد (۱۳۸۶)، فروید در مقام فیلسوف (فراروان‌شناسی پس از لاکان)، ترجمه سهیل سمی، تهران: ققنوس.

جورکش، شاپور (۱۳۷۷)، زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت (نگاهی نو به بوف کور و دیگر عاشقانه‌های هدایت)، تهران: آگه.

حیدری، فاطمه و فرد، میثم (۱۳۹۲)، «خوانش لاکانی روان‌پیشی رمان بوف کور»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۱۸، شماره ۲، صص ۴۱-۴۳.

دولوز، ژیل (۱۳۸۴)، «غریزه مرگ»، ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون، شماره ۲۷ و ۲۶، بهار و تابستان، صص ۴۴۵-۴۲۷.

راگلند، الی (۱۳۸۴)، «مفهوم رانه مرگ نزد لاکان»، ترجمه شهریار وقفی‌پور، ارغنون، شماره ۲۷ و ۲۶، بهار و تابستان، صص ۳۸۱-۳۴۱.

رنک، اتو (۱۳۸۴)، «همزاد به مثابه خودنامیرا»، ترجمه مهشید تاج، ارغنون، شماره ۲۶ و ۲۷، بهار و تابستان، صص ۲۳۳-۱۹۷.

_____ (۱۳۹۳)، همزاد (یک مطالعه روانکاوانه)، ترجمه سبا مقدم، تهران: افکار.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۹)، گزیده مقالات: نظریه، سیاست، دین، ترجمه مراد فرهادپور، مازیار اسلامی و امید مهرگان، تهران: گام نو.

_____ (۱۳۹۰)، کژنگریستن، ترجمه مازیار اسلامی و صالح نجفی، تهران: رخداد نو.

_____ (۱۳۹۲)، چگونه لاکان بخوانیم، ترجمه علی بهروزی، تهران: رخداد نو.

سلیمی، مهرداد (۱۳۷۹)، «دغدغه مرگ در آثار هدایت»، شناخت‌نامه صادق هدایت، گردآورندگان شهرام بهارلوییان و فتح‌الله اسماعیلی، تهران، قطره، صص ۳۹۵-۳۸۷.

صنعتی، محمد (۱۳۸۸)، صادق هدایت و هراس از مرگ، تهران: مرکز.

علی، بختیار (۱۳۹۳)، آیا با لاکان می‌توان انقلابی بود؟، ترجمه سردار محمدی، تهران: افراز.

فروم، اریک (۱۳۹۱)، آنتنومی ویرانسازی انسان (پرخاشجویی و ویرانسازی)، ترجمه احمد صبوری، تهران: آشیان.

فروید، زیگموند (۱۳۵۱)، تئوریک توتم و تابو، ترجمه هاشم رضی، تهران: طهوری.

_____ (۱۳۵۷)، آینده یک پنداره، ترجمه هاشم رضی، تهران: آسیا.

_____ (۱۳۸۷)، ناخوشایندی‌های فرهنگ تمدن و ناخرسندی‌های آن، ترجمه امید مهرگان، تهران: گام نو.

_____ (۱۳۸۲)، «ورای اصل لذت»، ترجمه یوسف ابادری، ارغنون، شماره ۲۱، بهار، صص

- _____ (۱۳۹۲)، موسی و یکتاپرستی، ترجمه صالح نجفی، تهران: رخداد نو.
- _____ (۱۳۹۳)، روان‌شناسی توده‌ای و تحلیل آگو، ترجمه سایرا رفیعی، تهران: نی.
- فوکو، میشل (۱۳۹۱)، تولد زیست سیاست (درس‌گفتارهای کلژ دو فرانس ۱۹۷۹-۱۹۷۸)، ترجمه رضا نجف‌زاده، تهران: نی.
- کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۴)، صادق هدایت و مرگ نویسنده، تهران: مرکز.
- کدیور، میترا (۱۳۸۸)، مکتب لکان (روان‌کاوی در قرن بیست و یکم)، تهران: اطلاعات.
- لاکان، ژاک (۱۳۸۴)، «جنسیت در تنگناهای دال»، ترجمه محمدرضا رضوی، فارابی، شماره ۵۷، صص ۲۱-۲۸.
- _____ (۱۳۹۲)، «میل و تفسیر میل در هملت»، ترجمه صالح نجفی، مونالیزای ادبیات (مقالاتی درباره هملت)، گردآوری و ترجمه مهدی امیرخانلو، تهران: نیلوفر، صص ۱۸۰-۱۱۹.
- _____ (۱۳۹۳) تلویزیون، ترجمه انجمن روان‌پژوهان فارسی‌زبان فرانسه، تهران: رخداد نو.
- مارکوزه، هربرت (۱۳۸۹)، اروس و تمدن (تحقیقات فلسفی درباره فروید)، ترجمه امیر هوشنگ افتخاری راد، تهران: چشمه.
- مایرز، تونی (۱۳۸۵)، اسلاوی ژنیک، ترجمه احسان نوروزی، تهران: مرکز.
- محمودیان، محمدرفعی، (۱۳۷۹)، «جایگاه مرگ در آثار صادق هدایت»، شناخت‌نامه صادق هدایت، گردآورندگان شهرام بهارلوییان و فتح‌الله اسماعیلی، تهران: قطره، صص ۳۸۶-۳۷۸.
- موللی، کرامت (۱۳۸۹)، مبانی روان‌کاوی فروید - لکان، تهران: نی.
- _____ (۱۳۹۴)، «روان‌کاوی زن»، متون و مقالاتی از موللی، www.movallal.fr
- میلر، ژاک - آلن (۱۳۹۰)، «A و a در ساختار بالینی»، گردآورنده و مترجم شهریار وقفی‌پور، تلی از تصاویر شکسته، تهران: چشمه، صص ۳۶۵-۳۳۳.
- میلنر، آندرو، جف براویت (۱۳۸۷)، درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر، ترجمه جمال محمدی، تهران: ققنوس.
- هدایت، صادق (۱۳۴۹)، بوف کور، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۲۵۳۶)، سه قطره خون، تهران: جاویدان.
- هومر، شون (۱۳۸۸)، ژاک لاکان، ترجمه محمدعلی جعفری و محمدابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس.



شماره سی و سوم

پاییز ۱۳۹۲

صفحات ۳۷-۵۹

نقش تغییر علت در تأویل قصص قرآنی در متون عرفانی

دکتر رحمان مشتاق‌مهر*

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

فرهاد محمدی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

چکیده

روش عارفان در بیان اندیشه‌های عرفانی و مفاهیم سیروسلوک بیشتر مبتنی بر نقل حکایت‌هایی از گذشتگان است که گهگاه متناسب با موضوع، تغییراتی در اصل آنها ایجاد می‌کنند تا معنی مورد نظر خود را با آن بیان کنند. بنابراین در روش‌شناسی تأویل عارفان از داستان‌ها، توجه به نوع تغییری که آنها در روایت اصلی حادثه‌ها ایجاد می‌کنند، اهمیت بسزایی دارد. مهم‌ترین تغییری که آنها در داستان‌ها ایجاد می‌کنند، «جابه‌جایی و تغییر علت اولیه» ای است که باعث ایجاد حادثه و شکل‌گیری داستان شده‌است. این تغییر علت، خود باعث تغییرات اساسی در دیگر اجزا و عناصر داستان و دگرگونی ساختار کلی آن می‌شود و بافت و زمینه‌ای که در داستان به وجود می‌آورد کاملاً با بافت و زمینه قبلی آن متفاوت می‌گردد. در این نوشتار، نخست به اهمیت «علت» و نقش آن در نوع و چگونگی عناصر داستان اشاره می‌کنیم، سپس به ذکر چند نمونه از برداشت‌های عرفانی عارفان از داستان‌ها که با تغییر علت اصلی آنها، تغییرات دیگری نیز در درون روایت به وجود آمده‌است، می‌پردازیم.

واژگان کلیدی: علت، روایت، برداشت عرفانی، دگرگونی معنایی

*r.moshtaghmehr@gmail.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۹/۲۴

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤول:

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۲/۱۵

۱- مقدمه

نویسندگان و استادان ادبیات آثار و مطالب ارزشمندی راجع به تأویل عرفانی عارفان از داستان‌ها و حکایات نوشته‌اند و به نکات سودمندی درباره نقل داستان و حکایت به‌عنوان ابزار و شیوه بیان اندیشه‌ها و افکار عرفانی و مسائل تعلیمی اشاره کرده‌اند؛ از جمله دو کتاب رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی و داستان پیامبران در کلیات شمس، اثر استاد پورنامداریان. در این دو کتاب هم به زمینه‌های تأویل عارفان و انگیزه‌هایی که آنها در این تأویل‌ها دنبال می‌کرده‌اند و هم به مفاهیم متعددی که از این داستان‌ها مدنظر داشته‌اند، اشاره شده‌است. جنبه رمزی داستان‌ها و استفاده رمزی عارفان از اشخاص و عناصر آنها برای مفاهیم و احوال عارفانه، محوری‌ترین بحث این دو اثر است. برای نمونه «نمرود رمز نفس و مظهر همه صفات بد و شرّ و شرک و کفر است، و ابراهیم رمز عقل، جان، خدا و مظهر همه صفات نیک و اعمال خیر است و حامی و معتقد حق» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۷۰).

جدا از جنبه‌های رمزی و استفاده تمثیلی از داستان‌ها، در آثار شاعران عارف، به‌ویژه عطار، بعضی جاها به مناسبت موضوع اشاره‌هایی به داستان پیامبران شده‌است که در آنها بدون اینکه معنای مجازی خاصی به اشخاص داستان و اعمال آنها داده شده باشد، اصل داستان تغییر کرده و با آنچه در کتاب‌های دینی و آثار روایی-مذهبی آمده متفاوت است. در واقع در این نوع داستان‌ها هیچ‌کدام از اشخاص و پدیده‌ها کاربرد رمزی ندارند و شاعر نیز معنایی غیر از آنچه در ظاهر است، از آنها اراده نکرده‌است. موضوع مورد بحث نیز به‌گونه‌ای است که خواننده هم در آن موقعیت نمی‌تواند برای آنها معنای رمزی قائل شود و کلیت داستان یا اشخاص و حوادث آن را رمز تلقی کند و معنای مجازی بدان‌ها بخشد. قصد خود شاعران نیز از اشاره به چنین داستان‌هایی بیان واقعیت و معنی حقیقی داستان است، نه بیان معنی رمزی و باطنی در قالب داستان. در نتیجه نباید به این داستان‌ها با تصور رمزگونی یا تمثیل نگاه کرد و در پی تأویل آنها و کشف معنی نهفته در آنها بود.

عطار گهگاه در ضمن بحث از موضوع و مفهومی خاص، اشاره‌ای در حد یک یا دو بیت، به حادثه برجسته‌ای از داستان پیامبران می‌کند که خواننده احساس می‌کند با روایت منابع دینی که مألوف ذهن‌هاست، تفاوت دارد. هرچند ریتور درمورد حکایات و داستان‌های موجود در آثار عطار نوشته‌است که «بیشتر این حکایات و تمثیلات ... دارای صفات و خصوصیات رمزی است» (۱۳۷۴: ۴۱)، اما این اشارات به‌گونه‌ای است که نه

می‌توان آنها را تمثیل به شمار آورد و نه می‌توان شخصیت‌ها را «صورت مثالی و محسوس وقایع نفسانی» قلمداد کرد (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۱۷۴)؛ مثلاً عطار این‌گونه به اخراج آدم از بهشت اشاره می‌کند:

چو ملک این جهانی بس جهان است	چو نیکو بنگری ملک آن جهان است
زهی آدم که ذوق عشق دریافت	بران گندم ز ملک خلد سرتافت ^(۱)
اگر خواهی که یابی ملک جاوید	ترا قرصی ز عالم بس چو خورشید
	(عطار، ۱۳۸۷: ۴۳۰۵-۴۳۰۷)

در اینجا نمی‌توان گفت «سرتافتن از مُلکِ خلد» تمثیلی است برای «ذوق عشق»؛ چون نه شرایط و ساختار تمثیل را دارد و نه آدم و دیگر عناصر مرتبط با داستان در معنای رمزی و مجازی به کار رفته‌اند. هیچ معنی باطنی هم نمی‌توان برای آن قائل شد که داستان به آن دلالت داشته باشد. نقش «ذوق عشق» در این بیت علت حادثه است، بنابراین نمی‌توان آن را معنایی قلمداد کرد که داستان برای آن تمثیل واقع شده باشد. حادثه داستان «سرتافتن از مُلکِ خلد»، معلول «ذوق عشق» است. معلول یک چیز هیچ‌وقت نمی‌تواند برای علت خود تمثیل واقع شود. علت جزئی از یک مجموعه است و اگر نباشد مجموعه ناقص است. اگر کل روایت عطار را که در بیت بیان شده است، به صورت جمله‌ای درآوریم تا مجموعه بودن آنها آشکار شود، مشخص می‌شود که رابطه «ذوق عشق» و «سرتافتن از ملک خلد» تمثیلی نیست، بلکه علی-معلولی است: «ذوق عشق دریافتن آدم، باعث سرتافتن او از مُلک خلد شد».

«ذوق عشق» همان‌طور که در این جمله نقش فاعل را دارد، در حادثه داستان آدم نقش «علت محرکه» را ایفا می‌کند. در نتیجه، جزء اصلی و اساسی مجموعه است و نمی‌توان آن را جدا فرض کرد تا بتوان مجموعه را برای آن تمثیل قرار داد. باید به این نکته توجه کرد که در تمثیل، آن شیء یا مفهومی که حکایت برای آن تمثیل واقع می‌شود، نباید جزئی از آن حکایت یا داخل آن باشد، بلکه حتماً باید جدا و خارج از حکایت باشد تا تمثیل به آن دلالت کند. این نوع اشارات به داستان‌های پیامبران ساختار «علی-معلولی» دارند. بدین معنا که اشاره شاعر به داستان برای این است تا آن را به علتی برگرداند که برداشت شخصی اوست. خود داستان معنی رمزی ندارد، بلکه نوع روایت است که شاعر آن را به موضوع و معنی عرفانی مورد نظر خود ربط می‌دهد.

البته خود هلموت ریتر بیان کرده‌است که گاهی «عطار داستان‌ها را از لحاظ صوری دستکاری می‌کند و گاهی محتوای آنها را نیز سخت تغییر می‌دهد و با عناصر کاملاً تازه‌ای تکمیل می‌کند» (ریتر، ۱۳۷۴: ۴۲). اما عطار چگونه و با چه شیوه‌ای باعث این تغییر می‌شود؟ در اینجا هدف، نشان دادن این مطلب است که شاعران عارف، به‌ویژه عطار، کدام جنبه و عنصر داستان را تغییر می‌دهند تا روایت از صورت اصلی خود خارج شود و معنی و صورتی به خود بگیرد که مد نظر شاعر است.

اصولاً یکی از روش‌های عرفا در تأویل کلام و حادثه‌های گذشتگان، ایجاد رابطه «علت و معلولی» بین آن کلام یا حادثه با موضوع مورد نظر خودشان است.^(۳) برای نمونه در منطق‌الطیر، عطار وقتی از ابتدای کار سیمرغ و تجلی آن بر هستی سخن می‌گوید، حدیث «أَطْلُبُوا الْعِلْمَ وَ لَوْ بِالصَّيْنِ» را بدین‌گونه تأویل می‌کند که «مقصود پیامبر (ص) از طلب علم در چین بدین خاطر است که پری از سیمرغ، هنگام تجلی در چین افتاد». در واقع، عطار بین آن حدیث و سیمرغ رابطه علت و معلولی برقرار می‌کند و به وسیله این رابطه، حدیث را تأویل و تفسیر می‌کند:

ابتدای کار سیمرغ ای عجب	جلوه‌گر بگذشت بر چین نیمشب
در میان چین فتاد از وی پری	لاجرم پرشور شد هر کشوری
هرکسی نقشی از آن پر برگرفت	هرکه دید آن نقش کاری در گرفت
آن پر اکنون در نگارستان چینست	«أَطْلُبُوا الْعِلْمَ وَ لَوْ بِالصَّيْنِ» ازینست

(عطار، ۱۳۸۵: ۷۳۷-۷۴۰)

اگر همین ایجاد رابطه «علت و معلولی» در مورد یک حادثه و اتفاق - نه سخن یا کلام - صورت گیرد، باعث تغییر روایت اصلی حادثه می‌شود. باید به این نکته توجه کرد که تفسیر یا تأویل یک حادثه، نه سخن یا عبارت، خود روایت دیگری از آن است. در حقیقت تفسیر و تأویل در این‌گونه موارد نوعی روایت محسوب می‌شود؛ روایتی که حاصل برداشت و نگاه فرد مفسر یا تأویلگر است.

اینکه گفته شد در این نوع اشارات هیچ‌گونه استفاده رمزی از عناصر صورت نگرفته، به این معنی نیست که فرایند مورد نظر (تغییر علت) در تقابل با تأویل قرار دارد و چیزی غیر از آن است، بلکه منظور این است که تغییر علت جزو مقوله رمز یا تمثیل نیست؛ چون همان‌طور که از نمونه مذکور به‌خوبی پیداست، هیچ‌کدام از عناصر رمز واقع

نشده است: «آدم»، «ذوق عشق» و «مُلک خُلد» غیر از معنی حقیقی بر مفهوم دیگری دلالت نمی‌کنند. در اینجا چون برای حادثه داستان علتی متفاوت بیان شده است، طبیعتاً برداشتی که از آن حاصل می‌شود با اصل روایت در منابع دینی متفاوت خواهد بود. اما این برداشت متفاوت ناشی از رمزی بودن عناصر داستان نیست؛ چراکه خود تغییر علت چیزی غیر از تأویل نیست. اگر اشاره عطار به داستان آدم با این نمونه از سنایی مقایسه شود، دقیقاً مشخص می‌شود که در روایت عطار هیچ‌یک از عناصر برای معانی و مفاهیم باطنی صورت رمزی پیدا نکرده است، اما در اشاره سنایی گندم معنی حقیقی خود را بازگو نمی‌کند، بلکه رمز مادیات و لذا یذد دنیوی واقع شده است:

از پی گندمی در این عالم چند باشی برهنه چون آدم
(سنایی، ۱۳۷۴: ۴۳۳)

باید توجه داشت که تأویل فقط از طریق رمز صورت نمی‌گیرد. وقتی عطار می‌خواهد داستان آدم را به مفهوم مورد نظر خود یعنی «ذوق عشق» ربط دهد، عناصر داستان را برای آن مفهوم رمز قرار نداده، بلکه مفهوم مورد نظر را که برداشت شخصی خود اوست؛ علت حادثه داستان قرار داده است. بنابراین تغییر علت نیز همانند رمز شگردی است در جهت تأویل. در واقع خود تغییر علت، تأویل حادثه داستان محسوب می‌شود.

۲- وجود علت در نظام‌ها

در عالم هستی هیچ حادثه‌ای بدون علت اتفاق نمی‌افتد. تمام پدیده‌ها، مانند شبکه، ارتباط تأثیر و تأثیری با هم دارند؛ همان چیزی که مولانا بدان اشاره کرده است:

گفت معشوقم تو بودستی نه آن لیک کار از کار خیزد در جهان
(مولوی، ۱۳۸۶: دفتر یکم: ۷۶)

نظام ذهنی انسان نیز از نظام حاکم بر هستی و طبیعت الگو می‌گیرد. از این رو، انسان‌ها همواره بین اتفاقات رابطه علی- معلولی برقرار می‌کنند و یک حادثه یا پدیده را به حادثه‌ها و پدیده‌های دیگر ربط می‌دهند. به همین دلیل است که در رخدادها نخستین چیزی که به ذهن شخص می‌رسد، یافتن علل آنها است. هرچند ممکن است انسان در یافتن علت اصلی و حقیقی دچار اشتباه شود، اما هیچ‌گاه حوادث و پدیده‌ها را بدون علت رها نمی‌کند. در نتیجه باید گفت که ساختمان تفکر و نظام ذهن انسان‌ها بر پایه علت و معلول شکل

گرفته‌است. انسان نمی‌تواند پدیده‌ها و حوادث را بدون جستجوی علت آنها دریابد، از این‌رو، شکل‌گیری آگاهی از حادثه‌ها و معنی‌یافتن آنها برای انسان تنها با بررسی علی آنها تحقق‌پذیر است؛ چیزی که افلاطون آن را «تذکر» یعنی سیر رو به عقب و بازشناسی امر تازه به وسیله امر قدیمی می‌نامد (فرای، ۱۳۷۹: ۱۰۵). به همین دلیل، شناخت، علت‌یابی و علت‌شناسی است. تفاوت جهان‌بینی «اسطوره‌ای»، «خردگرایی» و «تجربه‌محوری» با هم در این است که هر کدام حوادث و پدیده‌ها، را به علت‌های متفاوت نسبت می‌دهند. در دنیای اسطوره نظام علی- معلولی به‌دور از واقعیت است و غیرمحمول می‌نماید. با توجه به این مسأله است که فریزر در تعریف اسطوره، آن را «توضیح اشتهاهی پدیده‌ها، خواه درباره زندگی بشر و خواه درباره طبیعت بیرونی» می‌داند (همان: ۵۶)، اما خردمداری و تجربه‌محوری در یافتن علت حوادث و پدیده‌ها، با تکیه بر آزمایش و تجربه، تناسب علت و معلول را از حالت فراطبیعی به حالت طبیعی و علمی درمی‌آورند. در دنیای روایت نیز همین الگوی علت‌یابی برقرار است. حوادث و اعمال، چه با فرض و گمان و چه با یقین، همراه با علت بیان می‌شوند. با وجود این، «عنصر سببیت در روایت نمود ندارد» (مستور، ۱۳۸۴: ۱۴)؛ یعنی نامرئی و پوشیده است. به‌طور کلی در روایاتی که علت حادثه‌ها صریح و به‌طور یقینی و قطعی ذکر شده‌است، امکان تفسیر جدید و دریافت معنایی غیر از آنچه در ظاهر بدان دلالت دارد، کاهش می‌یابد. ذکر علت، محدودکننده و تعیین‌کننده جهت معنایی و عاطفی حادثه‌ها و اعمال است. از این‌رو، یکی از ویژگی‌های داستانه‌های چندمعنایی نامرئی بودن ارتباط حوادث و اعمال است. اثری که علت‌های حوادث در آن هویدا باشد، اثری مستقیم و تک‌معنایی است که قابلیت تفسیرهای متعدد را ندارد. اما زمانی که علت یک حادثه مشخص و آشکار نباشد، دامنه تفسیرها و تأویل‌های آن گسترده می‌شود.

وقتی نویسنده یا گوینده‌ای رویدادها را به‌گونه‌ای روایت کند که امکان دریافت رابطه علت و معلول بین آنها وجود داشته باشد، رخدادها برای خواننده واقعی و طبیعی جلوه می‌کنند و او آنها را واقعیت‌های تاریخی قلمداد می‌کند. یکی از دلایلی که خواننده قصه‌ها و افسانه‌ها مجاب می‌شود با چیزهای غیرواقعی سروکار دارد، همین عدم وجود علت‌ها و نبود رابطه علت و معلول بین رخدادهاست. به همین دلیل است که تودوروف چنین حادثه‌هایی را که فاقد نظم منطقی هستند، «معلول‌های بی‌علت» یا «علت

فضایی» می‌نامد (به نقل از حسینی و صرفی، ۱۳۸۹: ۷).

نظام علی- معلولی موجود در ساختار حوادث و اتفاقات ذکر شده در قرآن نیز باعث شده که حالت تاریخی و واقعی پیدا کنند؛ امکان تحقق آنها در ذهن خواننده پذیرفتنی جلوه کند و سبب جدایی آنها از افسانه‌ها و قصه‌ها شود. برای نمونه، علت میوه خوردن آدم که خود علت اخراج او از بهشت شد، و سوسه شیطان بیان شده که علت بیرونی و محرک خارجی است (قرآن کریم: ۳۶/۲). همچنین برتری نهادن شیطان خود را بر آدم از نظر جوهر وجودی، انگیزه درونی و علت سرباز زدن او از سجده به آدم دانسته شده است (همان: ۳۴/۲، ۱۲/۷ و ۷۶/۳۸).

۳- نقش علت در روایت

اگر حادثه یا عملی بدون ذکر علت آن بیان شود، نوعی گزارش خبر است (نک. بارت، ۱۳۶۸: ۹۳-۷۹). در نتیجه، عکس‌العمل هر شخصی نسبت به آن متفاوت از دیگران خواهد بود و با نگرش و پیش‌فرض‌های ذهنی خود آن را تشریح می‌کند. اما وقتی همان حادثه و عمل با علتی مشخص بیان شود، از حالت گزارش‌گونگی خارج و تبدیل به روایت منطقی می‌شود. با مشخص بودن علت حادثه، احساس و واکنشی تقریباً یکسان در شنونده‌ها و خواننده‌ها ایجاد می‌شود. از این‌رو، علت، تعیین‌کننده معنا، موقعیت و فضای عاطفی و احساسی حاکم بر حادثه است. برای نمونه، در داستان خضر و موسی، چون علت سه عمل «سوراخ کردن کشتی، کشتن غلام و تعمیر دیوار شکسته» که خضر انجام داد (قرآن کریم: ۷۱/۱۸-۸۲) برای موسی نامشخص بود، نسبت به آنها واکنش منفی نشان داد. تا قبل از آنکه خضر علت‌ها و انگیزه‌ها را برای او بیان کند، موسی با توجه به ذهنیت خود آن اعمال را نادرست و برخلاف هنجارهای اخلاقی و عقلانی می‌دانست؛ اما به محض آشکار شدن علت هر یک، دگرگونی کلی در نگرش و حالات موسی به وجود آمد. حادثه‌ها با توجه به علت‌هایشان است که زمینه و فضای عاطفی و معنایی پیدا می‌کنند. علت قائم‌به‌ذات است و اجزا و عناصر دیگر به آن وابسته هستند. اگر پیرنگ تداعیگر اصول و قواعد و نشان‌دهنده ارتباطها و پیوندها است (دبیل، ۱۳۸۹: ۷)، چون پیرنگ چیزی جز رابطه علی و معلولی نیست (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۲۹۴) و در علیت اصل علت است و معلول تابع آن، بنابراین نوع رابطه هر کدام از اجزا با هم و با کل مجموعه متأثر از علت است. با تغییر علت تمام اصول و قواعد و پیوندها نیز تغییر می‌کنند.

۴- علت، عمل و شخصیت

در داستان، عمل و شخصیت تفکیک‌ناپذیرند. از آنجاکه «تصویر ذهنی ما از مردم براساس کارهایی که می‌کنند و ما آنها را می‌بینیم، شکل می‌گیرد» (اسکات کارد، ۱۳۸۷: ۱۶)، شخصیت فرد در خلال اعمال، کردار و گفتارهایش تکوین می‌یابد و نمودار می‌شود. عمل، معرف شخصیت است. ارزشی که به فرد داده می‌شود، متناسب با میزان ارزش عملی است که انجام می‌دهد. با وجود این، ارزش عمل ذاتاً نشأت گرفته از خود عمل نیست، بلکه وابسته به زمینه‌ها و شرایط حاکم بر آن است. اگر عمل شخصیتی را بدون توجه به انگیزه‌ها و علت‌های درونی و بیرونی بنگریم، نمی‌توانیم ارتباط‌ها و پیوندهای تأثیر و تأثری در بین عمل شخصیت و شرایط و زمینه‌ها را دریابیم. گاهی عملی از فردی سرمی‌زند که هیچ اختیاری در برابر آن ندارد، بلکه وابسته به شرایط و اوضاعی است که در آن قرار گرفته‌است. در چنین حالتی اگر عمل فرد بدون در نظر گرفتن موقعیت و شرایط، ارزش‌گذاری شود، شخصیتی که از او در ذهن‌ها شکل خواهد گرفت، با عمل او متفاوت خواهد بود. عرفا با توجه به این مسأله است که «امتناع شیطان از سجده به آدم» را نتیجه شرایط حاکم بر حادثه می‌دانند و آن را به‌گونه‌ای تفسیر و توجیه می‌کنند که بگویند شیطان در آن لحظه اسیر وضع و حالت دوگانه شده بود. شیوه عرفا در تأویل عمل شیطان بدین صورت است که آن را به مجموعه‌ای از عوامل و شرایط «دوراهی‌گونه» که نه راه رفت دارد و نه راه برگشت، نسبت می‌دهند. با علت‌ها و انگیزه‌هایی که عرفا برای عمل شیطان قائل می‌شوند، بافت و فضایی بر عمل او حاکم می‌شود که در آن، چهره شیطان نه تنها عاصی و گناهکار جلوه نمی‌کند، بلکه از او چهره عاشق دل‌شیفته سرور مهجوران می‌سازد (نک. عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۷: ۹۷-۹۶). عین‌القضات می‌گوید شیطان در آن لحظه گرفتار دو حالت متناقض شده بود. در ظاهر می‌شنید که «أَسْجُدُوا لِأَدَمَ» و در سرّ، این صدا به گوشش می‌آمد که «لَا تَسْجُدْ لِغَيْرِي»: «و در سرّ با او گفت: ای ابلیس بگو که "أَسْجُدْ لِمَنْ خَلَقْتَ طِيناً"» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۰: ۲۲۷). عین‌القضات با ایجاد چنین موقعیت و فضایی برای عمل ابلیس، او را در سرباز زدن از سجده به آدم بی‌اختیار جلوه می‌دهد. بنابراین عمل ابلیس در چنین حالتی چون مقهور و سرگشته وضعیت حاکم بود، گناه نمی‌نماید. در واقع عین‌القضات با علت‌ها و دلایلی که برای عمل او می‌آورد، هم در عمل او دگرگونی ارزشی ایجاد کرده و هم

شخصیتِ گناهکار او را تبرئه کرده‌است. مولانا نیز در مثنوی، در داستان ابلیس و معاویه، از زبان خود ابلیس بیان می‌کند که عمل او معلول «عشق» بوده‌است. «عشق به حق در من غیرت ایجاد کرد. به همین دلیل نتوانستم به غیر معشوق سجده برم»:

ترک سجده از حسد گیرم که بود	آن حسد از عشق خیزد نه از جحود
هر حسد از دوستی خیزد یقین	که شود با دوست غیری همنشین
هست شرط دوستی غیرت‌پزی	همچو شرط عطسه گفتن دیرزی
چونکه بر نطعش جز این بازی نبود	گفت بازی کن چه دانم درفزود

(مولوی، ۱۳۸۶: دفتر دوم: ۲۶۴۲-۵)

ابلیس عمل خود را با علتی متعالی و مقبول توجیه می‌کند. او می‌گوید: «نقشه‌ریز و مدیر صحنه من نبودم، دیگری (خدا) بود. خداوند بساط بازی را چیده بود و مهره‌های شطرنج را نهاده بود و از من خواست بازی کنم. من دیگر چه می‌توانستم کنم؟» (سروش، ۱۳۸۸: ۲۶۹). با توجه به علت‌هایی که ابلیس در مقام دفاع از خود بیان می‌کند، عمل او بافت و زمینه‌ای به خود می‌گیرد که گناه بودن از آن زدوده می‌شود.

اما در قرآن علتی که برای عمل ابلیس بیان شده، تکبر و غرور است (۳۴/۲). از دریچه این علت، شخصیت ابلیس در عملی که انجام می‌دهد کاملاً منفی و عصیانگر جلوه می‌کند. از این‌رو، باید گفت اگر ابلیس در ادبیات عرفانی چهره مثبت و عارف‌گونه‌ای دارد، به این دلیل است که عمل او با علت‌ها و انگیزه‌های متعالی تفسیر و توجیه شده‌است. با تغییر علت عمل او، شخصیتش از گناهکار بودن به عارف و عاشق بودن تغییر یافته‌است. چگونگی شخصیت و عمل وابسته به کیفیت و نوع علت است. هر علتی فضا و بافت خاصی دارد که کنش و عمل شخصیت متناسب با آن معنا پیدا می‌کند. وقتی یک کنش با دو علت متفاوت بازگو شود، واضح است که در هر کدام حالت و معنی خاصی به خود می‌گیرد که با دیگری متفاوت است. از این‌رو، باید گفت عمل یا حادثه به علتی بستگی دارد که از منظر آن نگریسته می‌شود.

وقتی علت متعالی شود، معلول نیز به تبع آن متعالی و باارزش می‌شود. خواننده و شنونده دیگر نمی‌توانند با وجود علت متعالی، معلول را سبک و سخیف بشمارند. اما عکس این قضیه صادق نیست؛ یعنی اگر معلول بزرگ و چشمگیر باشد، نمی‌توان برای آن علت ناچیز و کوچک قائل شد. اگر چنین عملی صورت گیرد، حالت طنز و لطیفه پیدا

می‌کند؛ چون یکی از ساختارهای طنز و لطیفه، عدم تناسب، سنخیت و سازگاری بین حوادث و مسائلی است که نسبت به هم رابطه علت و معلولی دارند. چیزی که بارت آن را «علل کوچک دارای معلول‌های بزرگ» می‌نامد (بارت، ۱۳۶۸: ۱۸۷) و برای آن مثال‌های متعددی از این قبیل نقل می‌کند: «در آلاسکا قطاری از خط خارج می‌شود؛ گوزنی راه را بسته بود!» (همان: ۱۸۷).

۵- علت و جهان‌بینی

علت برآمده از بینش و دیدگاه نویسنده به مسأله است و با نگرش و جهان‌بینی او ارتباط دارد. مضمون و محتوای داستان نیز حاصل چشم‌انداز نویسنده به موضوعی است که از منظر علتی خاص روایت می‌شود. با توجه به اینکه علت، عنصر اصلی پیرنگ است و «پیرنگ وجهی خاص از درک و فهم انسانی را تحقق می‌بخشد» (دیبل، ۱۳۸۹: ۱۲۴). درون‌مایه نیز چیزی جز نتیجه‌گیری‌های نویسنده از علت‌های خاصی نیست که او مسائل و رخدادها را از دریچه آنها روایت می‌کند. حادثه و واقعیت حاکم بر آن یک چیز است و روایت آن یک چیز دیگر. مثلاً یک حادثه اتفاق می‌افتد و هرکسی آن را از منظر پیش‌فرض‌ها و جهان‌بینی خود متفاوت با دیگران روایت می‌کند. آنچه که باعث تفاوت روایت‌ها می‌شود و منبعث از دیدگاه راوی است، علت خاصی است که او حادثه را بدان برمی‌گرداند؛ به همین سبب، علت همان جهان‌بینی است. برای درک بهتر رابطه دیدگاه و نگرش نویسنده با علت که در داستان تبدیل به درون‌مایه می‌شود، مسأله را با «واقعه مرکزی» که لازمه هر داستانی است، بیان می‌کنیم. جمال میرصادقی برای واقعه مرکزی این مثال را ذکر می‌کند که «پدری پسرش را می‌کشد». (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۲۵۵)؛ این واقعه می‌تواند موضوع داستان‌های متفاوتی قرار بگیرد که هرکسی آن را از دریچه علت جداگانه‌ای روایت کند. بنابراین اینکه «هر نویسنده می‌تواند کشته‌شدن پسر به دست پدر را به صورتی توجیه کند و مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد» (همان: ۲۵۵)، به علتی بستگی دارد که نویسنده برای واقعه قائل می‌شود. روایات متفاوت از یک حادثه نیز از آنجا ناشی می‌شود که هر راوی حادثه را از روزه علت بخصوصی دنبال می‌کند و به روایت آن می‌پردازد. تفاوت در جهان‌بینی‌ها، تفاوت در علت‌شناسی‌ها است. علت‌شناسی و جهان‌بینی رابطه دوسویه با هم دارند؛ گاهی نگاه متفاوت باعث علت‌یابی‌های جدید می‌شود و گاهی علت‌شناسی جدید باعث گشایش دید تازه‌ای در نگرش فرد می‌شود.

۶- تغییر روایت داستان با تغییر علت

در آثار شاعرانِ عارف گاه به داستان پیامبران و حادثه‌های مهمی که برای آنها اتفاق افتاده است اشاره‌هایی می‌شود که خواننده احساس می‌کند با روایات دینی متداول و مألوفِ ذهن‌ها متفاوت است. این تفاوت بیشتر ناشی از تغییری است که شاعران در علتِ حادثه‌ها ایجاد کرده‌اند. تغییرِ علتِ حادثهٔ مرکزی داستان نوعی ساختارشکنی است که عارف در روایتِ اصلی ایجاد می‌کند و جهتِ معناییِ داستان را به سمت معنای مورد نظر خویش تغییر می‌دهد. این تغییرِ علت باعث دگرگونیِ کُلِ فضای حاکم بر روایت می‌شود و روایتی جدید با فضای عاطفی و معنایی نو به دست می‌دهد. شیوهٔ عینی و ملموسِ عرفا در این نوع اشارات به داستان‌ها، علت‌شناسیِ حادثه‌های اصلی، متناسب با اندیشه‌های عرفانی خود است. آنها برای ربط دادنِ یک حادثه با مفهومی، آن مفهوم را علتِ وقوع حادثه قرار می‌دهند و با این روش بین مفهوم و داستان آن حادثه ارتباط برقرار می‌کنند. در اینجا برای نشان دادن تغییرات کلی در اجزا و عناصر داستان که نتیجهٔ تغییر علت در روایت است، چند مورد از داستان آدم، ابلیس و ابراهیم بررسی می‌شوند.

- داستان ابراهیم و اسماعیل: عطار داستان ابراهیم (ع) و امر خدا به او مبنی بر قربانی کردنِ پسرش را این‌گونه روایت می‌کند: «چون ابراهیم لحظه‌ای خوابید و از یاد خدا غافل شد، خداوند او را به خاطر عملش مؤاخذه کرد و او را به کشتن پسرش امر فرمود»:

می نیاسایی ز خورد و خفت تو	خود نداری کار جز بر گفت تو
شام خورد از بامدادان خفتنت	هست پیشین تا دگر، بد گفتنت
چون خلیل آن یک دمی خفت ای عجب	در پسر کشتن فتاد او را سبب

(عطار، ۱۳۸۶: ب: ۱۴۸۲-۱۴۸۴)

علتی که عطار برای این حادثه بیان می‌کند، متناسب با موضوع بحث و گفتار است. چون از خواب و غفلت و پیامدهای آن سخن می‌گوید، ناخودآگاه بین موضوع و داستان ابراهیم رابطه‌ای در ذهنش شکل می‌گیرد. او این ارتباط را با نسبت دادنِ داستان ابراهیم به خواب و غفلت برقرار می‌کند. هیچ‌گونه استفادهٔ رمزی از داستان نشده است. تنها دستکاری‌ای که شاعر در داستان کرده تا معنی مورد نظر را بیان کند، تغییر علت اصلی حادثه به علتِ دیگری است که برداشت شخصی او محسوب می‌شود، نه علت واقعی حادثه. وقتی عطار علت حادثه را تغییر می‌دهد، روایت آن و بار معنایی، اخلاقی، عاطفی

و در کل نگرش به آن نیز تغییر می‌یابد. تمام کارکردها، شخصیت‌ها، کنش‌ها، لحن، رابطه‌ها، معنا و نتیجه‌گیری دگرگون می‌شود.

اصل روایت داستان ابراهیم که مألوف ذهن‌ها شده بدین صورت است که «بیست و پنج سال گذشت تا خداوند ایمان ابراهیم را در بوته آزمایش نهاد و وی را فرمود که ... پسر خود را که وارث عهد است، بر کوه موریا برده قربانی کن» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۷۹). شکل روایت عطار با این روایت که در آن دگرگونی‌ها ملموس می‌شوند، بدین صورت است:

الف- خداوند برای آزمایش کردن ابراهیم به او دستور می‌دهد تا پسرش را قربانی کند.
ب- ابراهیم لحظه‌ای خوابید و از یاد خدا غافل شد، خدا نیز به او دستور داد تا فرزندش را قربانی کند (روایت عطار).

۱- علت اصلی داستان در روایت اول «آزمایش کردن» است. بنابراین هدفی که خداوند از این امر دنبال می‌کند، اثبات درجه ایمان و بندگی ابراهیم در اجرای دستورات اوست. اما علت داستان در روایت دوم، «خوابیدن و غفلت» ابراهیم از یاد خداست. با توجه به این علت، هدف از امر به قربانی کاملاً دگرگون می‌شود. هدف خدا در این حالت، مجازات و تنبیه ابراهیم است. او مرتکب خطایی شده است که باید تاوانش را پس دهد.

۲- چون حادثه دو داستان متفاوت است، حالت و شخصیت افراد داستان نیز در دو روایت متفاوت خواهد بود. همان‌طور که قبلاً گفته شد، شخصیت و واقعه در ارتباط با هم‌اند. به همین خاطر است که هنری جیمز می‌گوید: «شخصیت جز تعیین واقعه چیست؟ واقعه جز تصویری از شخصیت چیست؟» (گری، ۱۳۸۲: ۲۵۲). در روایت دوم وقتی عملی چون غفلت از خدا که در عرفان منفی‌ترین کار و فاعل آن دورترین فرد از حقیقت است، به ابراهیم نسبت داده می‌شود، شخصیت او نسبت به روایت اول تنزل می‌یابد. ویژگی شخصیتی ابراهیم در چنین حالتی، بی‌خبری، غافل‌بودن و «دور از حقیقت بودن» است. اما در روایت اول همین که خداوند قصد آزمایش دارد، بر شخصیت والای ابراهیم دلالت می‌کند. در نتیجه چون «بخش مهمی از وظیفه عمل نشان دادن تکوین تدریجی شخصیت ... است» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۰۳)، با نسبت دادن عمل غفلت به ابراهیم، شخصیت او از حالتی به حالت دیگر تغییر یافته است.

۳- خداوند در فضای روایت اول با حالت آرام و خونسردی جلوه می‌کند و از سر مهربانی و عشق است که به ابراهیم دستور می‌دهد پسرش را قربانی کند. اما در روایت

دوم با توجه به اینکه ابراهیم مرتکب لغزش و خطا شده است، حالت عصبانیت و ناراحتی دارد که گویی از سر خشم و غضب به قربانی کردن دستور می‌دهد؛ دستور او واکنشی است در مقابل خطای ابراهیم.

۴- در روایت اول اتفاقی رخ نداده است تا دستور خدا عکس‌العملی باشد؛ بنابراین رابطه خداوند با ابراهیم حالت صمیمانه و دوستانه دارد. اما در روایت دوم امر به قربانی نتیجه یک اتفاق است. رابطه‌ای که از این حادثه بین اشخاص - خداوند و ابراهیم - ایجاد می‌شود، رابطه خصمانه و حاکم و محکوم یا قاضی و مجرم است.

۵- گفتگویی هم که بین اشخاص در دو روایت رد و بدل می‌شود، کاملاً مخالف هم است. لحن امر اول آرام و مهربانانه است، اما امر دوم دستور بالادست به پایین دستی است که حالت تحکمی دارد و با لحن شدید و تند همراه است.

با توجه به این نمونه مشخص است که با تغییر علت در روایت یک داستان، تمام اجزا و عناصر، از شخصیت‌ها گرفته تا لحن، دگرگون می‌شود و با جابه‌جایی علت که مهم‌ترین عنصر و ستون فقرات یک داستان است، روایت تغییر یافته و دیگر آن داستان قبلی نیست. از این رو، یکی از موارد دخل و تصرفی که شاعران عارف در حادثه‌های داستان‌ها، به‌ویژه داستان‌های پیامبران، در جهت بهره‌گیری از آنها برای بیان معانی عرفانی و برداشت مورد نظر خود کرده‌اند، تغییر علت اولیه و اصلی داستان‌هاست.

- روایت‌های دوگانه از حادثه واحد در داستان آدم: گاهی ممکن است که شاعران عارف برای یک حادثه از داستان، علت‌های متعددی بیان کنند که داستان با هر کدام از آنها فضای عاطفی و حالت روانی خاصی پیدا کند. به همین خاطر تفسیر علی داستان، حالت دوگانه به خود می‌گیرد. شاعران گاهی به حادثه «اخراج آدم از بهشت» از جنبه مثبت نگریسته‌اند و آن را با علتی عرفانی و متعالی تفسیر و توجیه کرده‌اند و گاه نیز آن را از دریچه منفی دیده‌اند و برای آن علتی چون وابستگی قائل شده‌اند. این حالت دوگانه از یک طرف به موضوع و اقتضای سخن و کلام، و از طرف دیگر به احوال و تجربیات روحی شاعر، متناسب با وقت برمی‌گردد. عطار در *الهی‌نامه* علت و انگیزه‌ای که به آدم در مبادرت به خوردن گندم نسبت می‌دهد، «ذوق عشق» است:

زهی آدم که ذوق عشق دریافت بران گندم ز ملک خلد سرتافت

(عطار، ۱۳۸۷: ۴۳۰۶)

با توجه به این علت، عملِ آدم نه تنها گناه محسوب نمی‌شود، بلکه عملی متعالی و مثبت قلمداد می‌شود. با این علت، عملِ آدم فضا و بافتی عرفانی به خود می‌گیرد و ارزش معنوی می‌یابد. خود عطار در جای دیگر متناسب با موضوع و موقعیت کلام، همین عمل و حادثهٔ آدم را از دریچهٔ علت منفی روایت می‌کند و نتیجهٔ دیگری از آن می‌گیرد:

کرد شاگردی سؤال از اوستاد	کز بهشت آدم چرا بیرون فتاد؟
گفت بود آدم همی عالی‌گهر	چون به فردوسی فرود آورد سر
هاتفی برداشت آوازی بلند	کای بهشتت کرده از صدگونه بند!
هرکه در هر دو جهان بیرون ما	سر فرو آرد به چیزی دون ما
ما زوال آریم بر وی هرچه هست	زانکه نتوان زد به غیر دوست دست

(عطار، ۱۳۸۵: ۸۴۱-۸۴۵)

مولانا نیز همین داستان را از منظرِ علت دیگر که در آن آدم خطاکار جلوه می‌کند، روایت می‌کند. او عملِ آدم را معلولِ «در دام تأویل افتادن» می‌داند:

این همه دانست و چون آمد قضا	دانش یک نهی شد بر وی خطا
کای عجب نهی از پی تحریم بود	یا به تأویلی بُد و توهیم بود
در دلش تأویل چون ترجیح یافت	طبع در حیرت سوی گندم شتافت

(مولوی، ۱۳۸۶: دفتر یکم: ۱۲۴۹-۱۲۵۱)

از منظر این علت و علت‌های همگون دیگری که در کتاب‌های تفسیر و قصص و روایات عهد عتیق، چون فریبِ مار خوردن و وسوسهٔ شیطان (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱/۱۳۴-۵) و شهوت (میبدی، ۱۳۷۱: ۱/۱۴۵) ذکر شده‌است، سیمای آدم گناهکارانه جلوه می‌کند و اخراج او از بهشت هم نوعی مجازات تلقی می‌شود؛ فضای حاکم بر داستان قهری است و لحن خداوند نیز در خطاب به او تند و سخت به نظر می‌آید. اما همین عملِ آدم در روایاتِ عرفانی چون با دید دیگر و علت‌های عرفانی تفسیر شده، ارزش والایی پیدا کرده‌است:

نگر تا ظنِ نبی که از خواری آدم بود که او را از بهشت بیرون کردند، نبود که آن از علو همت آدم بود. متقاضی عشق بدر سینهٔ او آمد ... آدم جمالی دید بی‌نهایت که جمال هشت بهشت در جنب آن ناچیز بود. همت بزرگ وی دامن وی گرفت که اگر هرگز عشق خواهی باخت بر این درگه باید باخت (همان: ۱۶۲).

عطار باز به همین مسأله با علت‌های دیگر اشاره می‌کند که با توجه به فضای حاصل از آن، همه‌چیز با حالت صفا و صمیمیت به ذهن القا می‌شود:

زهی آدم که ذوقِ عشق دریافت
 بران گندم ز ملک خلد سرتافت
 (عطار، ۱۳۸۷: ۴۳۰۶)

جانِ آدم نیز سرّ فقر سوخت
 هشت جنت را به یک گندم فروخت
 (عطار، ۱۳۸۶: ۶۰۶۷)

شکل گسترش یافته داستان، با علتِ مورد نظر عطار بدین صورت است که «آدم وقتی در بهشت بود، سرّ فقر جان او را دریافت و او به تمام داشته‌ها و امکانات بی‌اعتنایی کرد و تمام چیزها را در قبال یک گندم بفروخت». تغییرات این روایت نسبت به روایاتی که با علت منفی بیان شده‌اند، بدین صورت است:

- ۱- آدم با اختیار خود بهشت را ترک می‌کند، نه مثل دیگر روایات با اجبار.
 - ۲- رابطه صمیمانه و دوستانه است و خبری از سرزنش و تنبیه نیست.
 - ۳- در روایات دیگر آدم از سر جهل و نادانی مرتکب اشتباه و انجام عمل خلاف امر خدا شد، اما در این روایت آگاهانه و از روی معرفتِ عرفانی و روحانی به این کار مبادرت می‌کند.
 - ۴- شخصیت آدم در دیگر روایات منفی است، اما در این روایت تبدیل به عارفی وارسته می‌شود.
 - ۵- با توجه به فعلِ «اخراج کردن» در روایات دیگر، حالت آدم عاجزانه و دردمندانه جلوه می‌کند؛ اما در روایت عطار، متناسب با فعلِ «سرتافتن»، حالتی که از وضعیّت آدم به خواننده القا می‌شود، شور و اشتیاق فراوان است که بر اختیار، تصمیم و انتخاب او در ترک بهشت دلالت دارد.
 - ۶- «فعل» نشان‌دهندهٔ بافت و فضای عاطفی حاکم بر حادثه و ارتباط‌هاست. همچنین لحن گفتارها در چگونگی فعل قابل دریافت است. وقتی عطار به جای «اخراج شدن» که از آن فضای جنگ و دعوا و سرزنش و ناراحتی به ذهن القا می‌شود، از فعل «فروختن» استفاده می‌کند، تغییر بافت و فضا و چگونگی حالت گفتگوها و رابطه‌ها نسبت به دیگر روایات کاملاً مشهود است.
- تزوئتان تودوروف بر این باور است که «کلیهٔ داستان‌ها دارای واحدهای دستوری هستند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸۲) و واحدهای روایت با واحدهای زبان در ارتباط‌اند (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵۹). از این رو، می‌گوید: «عناصر روایی مانند مقوله‌های نحوی عمل می‌کنند: کنش‌ها به فعل‌ها شباهت دارند، شخصیت‌ها به اسم‌ها و ویژگی‌های آنها به صفت‌ها»

(رایان و وون الفن، ۱۳۸۸: ۱۵۱). با توجه به این مسأله با تغییرِ علتی که در روایت‌های عطار از داستان آدم شده‌است، فعل‌هایی که در جملات آمده‌اند با علت‌های ذکر شده کاملاً همخوانی دارند. در روایت‌های دیگر، حادثه با فعل «اخراج شدن و بیرون راندن» بیان شده‌است، اما در اشارات عطار با فعل‌های «سرتافتن و فروختن» آمده‌است. وقتی «علت» در نظام ساختاری داستان که معادل «فاعل» در نظام زبان است، تغییر می‌کند، دیگر اجزا به‌ویژه معلول یا حادثه که «فعل جمله زبانی» است، نیز تغییر می‌یابند. اگر در روایات دینی آدم از بهشت اخراج می‌شود، در روایات عرفانی عطار، آدم شخصاً از آن سر می‌تابد و آن را به بهای ناچیز می‌فروشد. همان‌طور که نمی‌شود برای «شهوت» و «وسوسه شیطان» که به‌عنوان علت‌های تأثیرگذار در اخراج آدم از بهشت در دیگر روایات ذکر شده‌اند، افعالی چون «سرتافتن» و «فروختن» به کار برد، نمی‌شود «سرتافتن» و «ذوق عشق» را به‌عنوان علت حادثه بیان کرد و برای آن عمل «اخراج شدن» آورد که حالت منفی دارد. «سرتافتن» عملی را می‌طلبد که با معنی و مفهوم آن همخوان باشد؛ چراکه در رابطه هم‌نشینی واژگان ناسازگاری و ناهمخوانی ایجاد می‌شود. وقتی ذهنیت شاعر نسبت به واقعه عوض شده‌است، ناخودآگاه بر زبان و چینش واژگان و تناسب معنایی که بین آنها برقرار می‌سازد، تأثیر می‌گذارد. به همین خاطر است که عارفان با تغییر علت حادثه‌های زندگی پیامبران و ابلیس در دیدگاه و بینش خوانندگان دگرگونی ایجاد می‌کنند و آنها را وامی‌دارند تا از منظر دیگر به آن حوادث بنگرند. درواقع عارفان با این تغییر، پیش‌فرض‌ها و ذهنیت‌های قبلی خواننده را می‌شکنند و چشم‌انداز جدیدی در او به وجود می‌آورند. روش عارفان این‌گونه است که آنها با روایت متفاوت دیگری، آن حادثه‌ها را تفسیر می‌کنند؛ یعنی تفسیر آنها خود نوعی روایت است. به دیگر سخن، تفسیر آنها به روایت دیگری تبدیل می‌شود.

همان‌طور که در مقایسه انجام شده مشاهده می‌شود، داستان واحد است، اما با روایت‌های متفاوت بازگو شده که در هر کدام فضا و بافتی خاص حاکم است. آنچه باعث این تفاوت‌ها شده، علت‌های متفاوتی است که حادثه داستان براساس آن روایت شده‌است. چگونگی بافت و زمینه و حال‌وهوای کلی داستان به علتی بستگی دارد که برای حادثه در نظر گرفته می‌شود. همان‌طور که شکل‌گرایان روس پیرنگ را «انتخاب

خاص و بازآفرینی حوادث» می‌دانند (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۲۶)، عارفان نیز با علت متفاوتی که برای حادثه‌های داستان‌های پیامبران یا ابلیس می‌آورند، پیرنگ و طرح جدیدی به آنها می‌بخشند و براساس آن پیرنگ به بازسازی و بازآفرینی رخدادها و اعمال شخصیت‌ها می‌پردازند. طبیعی است که در پیرنگ جدید، نوع و کیفیت تمام اجزا و عناصر موجود در داستان تغییر پیدا می‌کند.

- **روایت نافرمانی ابلیس:** یکی دیگر از مهم‌ترین حادثه‌هایی که عارفان تأویل‌های گوناگونی از آن به دست داده‌اند، حادثه «نافرمانی ابلیس از امر خدا در سجده به آدم» است. جهت این تأویل‌ها بیشتر متمایل به نگاه مثبت عارفان به این مسأله است. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، با توجه به علت‌های مثبت و متعالی که عارفان برای عمل ابلیس ذکر کرده‌اند، چهره او در ادبیات عرفانی مثبت و عارف‌گونه است. یکی از زیباترین این تأویل‌ها، برداشت عطار از این حادثه است که در حکایتی آن را بازگو می‌کند. عطار علتِ سجده نکردن ابلیس به آدم را عشق راستین او به خداوند می‌داند که مانع توجه او به غیر خدا شده بود. این حکایت در مصیبت‌نامه بدین صورت بیان شده است که فردی از ابلیس در مورد علتِ نافرمانی او می‌پرسد و او در جواب آن شخص حکایتی نقل می‌کند که در واقع شرح حالِ خود اوست:

کرد از ابلیس سرگردان سؤال
از چه آدم را نکردی آن سجود؟
بود در مهدِ بزر سنگین دلی
برفتاد از باد، ناگه، پیش مهد
آتشی در پرّ و بال او فتاد...
پیش مهدش خواند تا همراه شد
وین چه افتادت که سرگردان شدی؟
دل تو بردی، اینت مشکل مشکلی...
وصل من در پرده چندینی مجوی...
تیر مژگانش کند پشتت کمان
کز پسم می‌آید اینک خواهرم!
تا فرو افکند دختر پیش مهد
کی شدی هرگز به غیرِ غره او
(عطار، ۱۳۸۶: ۴۶۶۵-۴۶۸۹)

آن شنودی تو که مردی از رجال
گفت «فرمودت خداوند ودود
گفت «می‌شد صوفی در منزلی
ماه‌روبی دختر سلطان عهد
چشم صوفی بر جمال او فتاد
دختر القصّه ازو آگاه شد
گفت «ای صوفی چرا حیران شدی
گفت «صوفی را نباشد جز دلی
دخترش گفتا که چندینی مگوی
گر ببینی خواهرم را یک زمان
بنگر اکنون گر نداری باورم
بنگریست آخر ز پس آن سست عهد
گفت اگر عاشق بُدی یک ذره او

عطار در پایان حکایت می‌گوید:

قصهٔ ابلیس و این قصهٔ یکی است
می‌ندانم تا کرا اینجا شکی است
(همان: ۴۶۹۶)

با توجه به این روایت از حادثهٔ ابلیس، امر خداوند به سجده، نوعی آزمایش بوده که می‌خواسته‌است میزان اخلاص و صداقت ابلیس را امتحان کند. علتِ محرکه و انگیزهٔ درونی ابلیس از نافرمانی، عشق واقعی به حق است. عشق با تسخیر وجود او مانع التفات او به غیر شده بود. ابلیس در جواب ملامت‌های دیگران می‌گوید: «آن نه یک فرمان بود. بل یک آزمون بود» و قصدش آزمون در محبت الهی بود. «نافرمانی من تقدیس ذات او بود» (طواسین حلاج، به نقل از نیکلسون، ۱۳۷۴: ۶۸). اگر از دیدگاه این علت به حادثه بنگریم، به طور ضمنی می‌توان دریافت که خواست خود خداوند هم این بوده‌است که ابلیس سجده نبرد. معشوق هیچ‌گاه نمی‌خواهد که عاشقش به غیر بنگرد (غیرت معشوق بر عاشق). به هر حال او طرد می‌شد؛ چه سجده می‌کرد چه نمی‌کرد. اگر سجده می‌کرد، به گناه التفات به غیر دوست محکوم می‌شد (همان‌طور که در حکایت بیان شده، صوفی به جرم عدم صدق در عشق متهم شد) و حال که سجده نکرد، باز به گناه نافرمانی رانده شد. اما گناه نافرمانی و طرد برای ابلیس بسی خوش‌تر است تا گناه نابخشودنی نگاه به غیر دوست. عطار و دیگر عارفان با دلیل‌های عارفانهٔ این‌چنینی، تغییر ماهیتی در عمل ابلیس و شخصیت او ایجاد کرده‌اند که با روایات دینی متفاوت است.

- روایت حجت‌آوری ابراهیم برای منکران وجود خدا: مورد دیگر که در آن با تغییر علت، اصل داستان و فضای حاکم بر آن تغییر کرده، داستان ابراهیم و حجت‌آوری او برای اثبات خدای حقیقی است. مولوی در دفتر پنجم مثنوی، در داستان روباه و خر، از زبان روباه، زمانی که از آفات وهم و خیال سخن می‌گوید، اشاره‌ای به این داستان می‌کند که در آن، علت اینکه ابراهیم کواکب و ماه و خورشید را خدای خود می‌خواند، «در دام وهم و خیال افتادن» دانسته شده‌است:

عالم وهم و خیال طمع و بیم	هست رهرو را یکی سدی عظیم
نقش‌های این خیال نقش بند	چون خلیلی را که که بُد شد گزند
گفت هذا ربی ابراهیم راد	چون که اندر عالم وهم اوفتاد
ذکر کواکب را چنین تاویل گفت	آن کسی که گوهر تاویل سفت
	(مولوی، ۱۳۸۶: دفتر پنجم: ۲۶۴۸-۲۶۵۵)

در این تأویل که خود نوعی روایت از آن رخداد محسوب می‌شود، عمل ابراهیم کاملاً وجهه منفی پیدا کرده‌است. مطابق قرینه‌های حالیه روایت قرآن، هدف و غایت ابراهیم از این سخن، بیداری قوم از نادانی و جهالت و متوجه ساختن آنها به خدای حقیقی بوده‌است (قرآن کریم: ۱۶/ ۸۰-۷۶)، اما با توجه به بافت این روایت اصلاً نمی‌توان برای عمل او هدفی تعیین کرد. در روایات دینی ابراهیم خودش به این مسأله آگاه است که ماه و ستارگان خدا نیستند. عمل او حقیقی و واقعی نیست، نمایشی است. به خدایی بودن ماه و خورشید باور ندارد؛ فقط می‌خواهد از طریق باورهای خود مردم، آنها را متوجه اشتباهشان کند. عمل او برخاسته از آگاهی و قصد قبلی است. اما در این روایت با توجه به علتی که برای عمل او بیان شده‌است، گویی ابراهیم واقعاً خورشید و ستارگان را خدا می‌پنداشته و از روی حقیقت آنها را خدا خوانده‌است. علت برای عمل و حادثه بستر ساز است. با توجه به این بستر است که معنی و مفهوم آن تعیین می‌شود. وقتی عمل یا حادثه‌ای را به علتی دیگر نسبت می‌دهیم، بستر معنایی آن را تغییر داده‌ایم و دیگر در این بستر جدید نمی‌تواند بر آن معنی قبلی دلالت کند، بلکه بر معنی جدیدی دلالت خواهد کرد؛ تغییر علت منجر به تغییر «روایت معنایی» می‌شود:

تغییر علت ← تغییر بافت و زمینه ← تغییر روایت معنایی

در این نمونه یکی از شیوه‌های تأویل عرفا و ساختار روش آنها در تأویل که تغییر علت حادثه داستان است، کاملاً برجسته و قابل دریافت است. از این رو، گاه تفسیرهای شاعران از یک حادثه چیزی نیست جز علتی که از دریچه آن حادثه را می‌نگرند. وقتی آنها حادثه‌ای را به معنی خاصی تأویل می‌کنند، علت آن را به چیزی، مناسب با معنی مورد نظر تغییر می‌دهند. بنابراین تأویل یک داستان به مفهومی خاص، برقرار کردن ارتباط علی بین آنهاست؛ یعنی رابطه‌ای که بین «مؤول» و «مؤول به» برقرار می‌شود، رابطه علی - معلولی است. بدین صورت که «مؤول به» را علت «مؤول» قرار می‌دهند.

۷- نتیجه‌گیری

در ادبیات عرفانی نقل حکایت و داستان یکی از ابزارهای بیان اندیشه و افکار عارفانه است. اما عارفان برای بیان مفاهیم عرفانی بیش از آنکه خود دست به داستان‌پردازی و خلق حکایات و داستان‌هایی بزنند که متضمن مفهوم و اندیشه مورد نظر آنها باشند، به بازگویی

حکایات و داستان‌های مربوط به حوادث زندگانی پیامبران، صحابه، پادشاهان و ارباب تصوف می‌پردازند. آنها در روایت این داستان‌ها گهگاه متناسب با مفهومی که مدنظر دارند، به تغییر و تصرف در اصل داستان‌ها دست می‌زنند. یکی از شیوه‌های آنها در تغییر داستان‌ها، تغییر علت اصلی حادثه مرکزی داستانی است که به آن اشاره می‌کنند. با این تغییر، تمام اجزا و عناصر داستان دگرگون می‌شود و فضا و بافتی پیدا می‌کند که رابطه‌ها و حالات اشخاص و ارزش‌های موجود در آن با آنچه که در ذهن‌ها است، تفاوت دارد. تغییر علت حادثه باعث تغییر فضای عاطفی و معنایی حاکم بر کنش‌ها، گفتگوها و لحن می‌شود. چون نوع و کیفیت عناصر و اجزا دگرگون شده‌است، نوعی ساختارشکنی معنایی و عاطفی در داستان ایجاد می‌شود که آن را تبدیل به روایت دیگری می‌کند. وقتی شاعر عارف مفهوم عرفانی را علت عمل یک شخص یا وقوع یک حادثه قرار می‌دهد، در پی آن است که روایت حادثه را به گونه‌ای جلوه‌دهد که بیانگر معنی و مفهوم مدنظر او باشد. یعنی او ساختار و نظمی به داستان و روایت می‌دهد که «ترسیم حرکت شکل‌دهنده مفاهیم و معانی» مورد نظر او باشد. بنابراین یکی از روش‌های نظام‌مند و عینی عارفان در تأویل و برداشت شخصی از حادثه‌های مهم داستان‌ها، تغییر علت اصلی آن حادثه‌هاست. حوادث مهمی که با تغییر علت، مورد تأویل عارفان قرار گرفته به ترتیب اهمیت بدین شرح است:^(۴)

- امتناع ابلیس از سجده به آدم (عطار، ۱۳۸۵: ۳۲۷۵-۳۲۹۵؛ عطار، ۱۳۸۷: ۲۲۸۶-۲۳۱۶؛ همان، ۲۳۲۵-۲۳۳۵؛ همان، ۲۳۵۴-۲۳۵۹؛ همان، ۲۴۳۰-۲۴۴۹)؛

- هبوط آدم از بهشت (عطار، ۱۳۸۶ الف: ۲۷۳۵-۲۷۳۷؛ عطار، ۱۳۸۵: ۲۹۰۵-۲۹۰۷)؛

- سجده فرشتگان به آدم (مولوی، ۱۳۸۶: دفتر چهارم/ ۵۲۵-۵۲۹؛ دفتر یکم/ ۱۲۴۶-۱۲۴۷)؛

- امر خداوند به ابراهیم (ع) مبنی بر قربانی کردن فرزند (عطار، ۱۳۸۶: ۱۴۸۴)؛

- احتجاج ابراهیم (ع) برای اثبات وجود خداوند (مولوی، ۱۳۸۶: دفتر پنجم/ ۲۶۴۸-۲۶۵۵)؛

- مؤاخذه یوسف (ع) به حبس به سبب یاری خواستن از غیر حق (مولوی، ۱۳۸۶: دفتر ششم/ ۳۴۰۰-۳۴۱۰)؛

- داستان ابراهیم (ع) و کشتن طاووس (همان: دفتر پنجم/ ۳۹۵-۳۹۶).

البته دو حادثه «امتناع ابلیس از سجده به آدم» و «هبوط آدم از بهشت» بیش از دیگر حوادث با تغییر علت‌های گوناگون مورد تأویل عارفان قرار گرفته‌است.

پی‌نوشت:

۱- گرچه چنین اشاره‌هایی به داستان پیامبران در یک بیت از نظر صناعات ادبی تلمیح محسوب می‌شود، اما تنها اشاره ساده صورت نگرفته‌است، بلکه حادثه داستان به گونه‌ای متفاوت بازگو شده که در آن تغییراتی قابل مشاهده‌است. همین تغییر کافی است که داستان به گونه‌ای متفاوت برای خواننده جلوه کند. بنابراین نباید چنین اشاراتی را که با تغییر در اصل حادثه داستان‌ها همراه‌اند، همانند تلمیحات ساده‌ای دانست که در آنها حادثه داستان به علت خاصی ربط داده نشده‌است. قطعاً بین این دو اشاره به داستان آدم تمایز اساسی وجود دارد:

زهی آدم که ذوق عشق دریافت	بران گندم ز ملک خلد سرتافت
بهشت آدم به دو گندم بداده‌ست	تو هم بفروش اگر کارت فتاده‌ست
	(عطار، ۱۳۸۷: ۴۳۰۶)
	(عطار، ۱۳۸۶ الف: ۸۸۲)

در نمونه اول حادثه «گندم خوردن» و «سرتافتن از خلد» همراه علتی بیان شده که برداشت شخصی خود عطار است، اما در نمونه دوم داستان بدون بیان علت مورد اشاره قرار گرفته‌است.

۲- البته این ادعا مطرح نیست که روش بیان «علت» در روایت قصص قرآنی تنها مختص شاعران و نویسندگان عارفی چون عطار و عین‌القضات است. این روش در تفاسیر به‌ویژه تفاسیر عرفانی نیز به‌وضوح قابل مشاهده است؛ با این تفاوت که در تفاسیر غیرعرفانی، مفسر علت را تغییر نمی‌دهد. در این نوع تفاسیر حتی اگر علت یک حادثه هم مستقیماً در قرآن بیان نشده باشد، مفسر به تعیین علت می‌پردازد؛ آن‌هم علتی که کاملاً متناسب با بافت آیات باشد. برای نمونه در این نوع تفاسیر مشاهده نمی‌شود که برای حادثه امتناع شیطان از سجده به آدم، علتی بیان شده باشد که عمل او را مثبت توجیه کند. در حالی که این موضوع در تفاسیر عرفانی همانند متون عرفانی کاملاً متداول است که دخل و تصرف ارزشی (مثبت و منفی) در علت‌ها صورت گرفته‌است.

۳- ارجاعات هم مربوط به مواردی است که علت‌های آنها در متن آمده‌است و هم مربوط به مواردی است که علت‌های آنها با آنچه در متن ذکر شده، متفاوت است. افزون بر این به چند حادثه دیگر نیز اشاره شده‌است که در متن مجال پرداختن به آنها نبود.

منابع

قرآن کریم

- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.
- اسکات کارد، اورسون (۱۳۸۷)، شخصیت‌پردازی و زاویه دید در داستان، ترجمه پریسا خسرو-سامانی، اهواز: رسش.
- بارت، رولان (۱۳۶۸)، نقد تفسیری، ترجمه محمد تقی غیائی، تهران: بزرگمهر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۸)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۸)، داستان پیامبران در کلیت‌های شمس، ج ۱، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- حسینی، نجمه و صرفی، محمدرضا (۱۳۸۹)، «بررسی وجوه روایتی در روایت‌های هزار و یک شب»، نشریه ادب و زبان (دانشگاه شهید باهنر کرمان)، شماره ۲۷، صص ۸۷-۱۱۴.
- دیپل، الزابت (۱۳۸۹)، پیرنگ، ترجمه مسعود جعفری، تهران: مرکز.
- رایان، مری-لاری و وون الفن، ارنست (۱۳۸۸)، «روایت شناسی»، دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ایرناریما مکاریک، ترجمه مهرا مہاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، صص ۱۵۵-۱۴۹.
- ریتر، هلموت (۱۳۷۴)، دریای جان، ترجمه عباس زریاب‌خویی و مهرآفاق بایبردی، تهران: الهدی.
- سروش، عبدالکریم (۱۳۸۸)، قمار عاشقانه (شمس و مولانا)، تهران: صراط.
- سنایی، ابوالمجدود بن آدم (۱۳۷۴)، حدیقة الحقیقه و شریعة الطریقه، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمدبن ابراهیم (۱۳۸۵)، منطق‌الطیر، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۶ الف)، اسرارنامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۶ ب)، مصیبت‌نامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۷)، الهی‌نامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- عین‌القضات همدانی، ابوالمعالی عبدالله بن محمد (۱۳۷۰)، تمهیدات، تصحیح عقیف عسیران، تهران: منوچهری.
- _____ (۱۳۷۷)، نامه‌های عین‌القضات، تصحیح علینقی منزوی و عقیف عسیران، تهران: اساطیر.

- فرای، نور تروپ (۱۳۷۹)، رمز کل، کتاب مقدس و ادبیات، ترجمه صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
- گری، مارتین (۱۳۸۲)، فرهنگ اصطلاحات ادبی در زبان انگلیسی، ترجمه منصوره شریفزاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مستور، مصطفی (۱۳۸۴)، مبانی داستان کوتاه، تهران: مرکز.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، تهران: فکر روز.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۳)، مثنوی معنوی (دوره ۴ جلدی)، تصحیح نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، تهران: امیرکبیر.
- میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۷۱)، کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار، تصحیح علی اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۶)، ادبیات داستانی، تهران: سخن.
- میرصادقی، جمال و میمنت (۱۳۷۷)، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، تهران: کتاب مهناز.
- نیکلسون، رینولد ا. (۱۳۷۴)، تصوف اسلامی و رابطه انسان و خدا، ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.



شماره سی و سوم

پاییز ۱۳۹۴

صفحات ۸۰-۶۱

«اقلیت شدن» در بوف کور

دکتر علی تسلیمی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

سمیه قاسمی پور *

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

چکیده

بوف کور ظرفیت‌های متفاوتی در بررسی‌های ادبی دارد که از جمله آنها می‌تواند بررسی آن براساس دیدگاه‌های دلوز و گتاری باشد. اندیشه‌های ژیل دلوز، فیلسوف معاصر فرانسوی، در زمینه‌های علمی، فلسفی، هنری، نگارشی متفاوت پدید آورده‌است. از جمله می‌توان به نظریه میل اشاره کرد که بر پایه آن، سرمایه‌داری میل و تمنای افراد را کانالیزه، و به فضای روانی-اجتماعی ویژه‌ای که قابل نظارت و کنترل باشد هدایت می‌کند تا زمینه‌بازتولید افراد را فراهم سازد. از دیدگاه دلوز هدف داستان این است که میل را رها نماید. آن هم با از هم گسیختن غل و زنجیرهایی که بر آن‌اند تا ما را به شیوه‌های خاصی از اندیشیدن مقید سازند. «اقلیت شدن»، از جمله از هم گسیختن همین قید و بندهاست تا با قلمرو دایمی‌ها قلمروهای متعارف را از میان بردارد. این مقاله با تکیه بر نظریه «اقلیت شدن» ژیل دلوز به خوانش داستان بوف کور هدایت می‌پردازد و مشخص می‌کند که اثر حاضر از کدام ماشین‌های اجتماعی برمی‌آید، چه چیزهایی را در می‌نوردد و چه مرزهایی را مخدوش می‌کند.

واژگان کلیدی: ژیل دلوز، صادق هدایت، بوف کور، میل، شدن

۱- مقدمه

صادق هدایت (۱۳۳۰-۱۳۲۸هـ) از خانواده‌ای اشرافی و صاحب‌منصب در تهران به دنیا آمد. پس از گذراندن دوره‌هایی در مدارس دارالفنون و سن‌لویی به همراه جوانان ایرانی به فرانسه رفت. او که کودکی و جوانی خود را در مشروطه گذرانده بود از آزادی‌های سیاسی و اجتماعی آن بسیار شنید و طعم شکست و سرخوردگی پس از آن را به خوبی چشید؛ آن‌هم با ظهور پادشاهی قلدَر و مستبد چون رضاشاه! با ظهور رضاشاه «دوره جدیدی در کشور آغاز شد. حکومت پهلوی هدایت کشور را به سوی نظام سرمایه‌داری و مدرنیزاسیون همراه با نظام سیاسی زورمداران به عهده گرفت. سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ را می‌توان دوره تثبیت قدرت دولت و تحول ساختار جامعه براساس الگوی اروپایی دانست» (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۳۲۲-۳۲۳).

رضاشاه مردمش را از خواب رؤیایی شکوه و عظمت باستان بیدار کرد و آنها را به سده بیستم سوق داد اما به قیمت ثروتمندتر کردن «سرمایه‌دارها» - تجار، انحصارگران، پیمانکاران و سیاستمداران وابسته - و در مقابل ایجاد تورم، مالیات‌های سنگین و پایین آوردن سطح زندگی توده‌ها (آبراهامیان، ۱۳۹۱: ۱۲۸). در نتیجه این تحولات یعنی رشد شهرنشینی و سرمایه‌داری دولتی، طبقات نوینی در صحنه اجتماع ایران ظاهر گردیدند. فرزندان خانواده متوسط کارمندان یا ملاکان شهرنشین و بورژوازی نوظهور که برای تحصیل به خارج اعزام می‌شدند یا در ایران تحصیلات عالی می‌کردند، پس از ختم تحصیل و ورود به صحنه اجتماع، افکار و عقاید دیگری را در زیر ظواهر ساکت اجتماعی مکنون می‌کردند (سپانلو، ۱۳۸۱: ۱۰).

با مسلط شدن و پیچیده‌تر شدن استبداد حاکم، که تحمل هیچ‌نوع انتقادی را نداشت، روشنفکر ایرانی - که شکست انقلاب مشروطه را نیز پشت سر داشت - حساس‌تر شد و چون جایگاه اجتماعی خود را نمی‌یافت به درون رانده شد (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۹۷). هدایت جوان نیز پس از زندگی در چنین اوضاع آشفته در ایران، زندگی در فرانسه را تجربه می‌کند؛ کشوری جمهوری که اساس آن بر اعلامیه حقوق بشر است (نک. فرزانه، ۱۳۸۴: ۱۰۴)، اما زندگی او در فرانسه نیز مقارن سال‌های بسیار مهم، پرآشوب و سرنوشت‌ساز پس از جنگ جهانی اول (۱۹۱۴م) است؛ عصر شکوفایی مدرن!

در این دوره آثار هنری در شاخه‌های مختلف خلق شدند. این آثار روح تازه‌ای در هنر و ادبیات می‌دمیدند. روحی که هم بلندپروازی‌های بی‌شمار ادبی و هم نومییدی نگران‌کننده مدرن را دربرداشت. در این عصر سورئالیسم و شعر آزاد در نظم، اکسپرسیونیسم در تئاتر و جریان سیال ذهن در رمان، شیوه‌های معتبر و قابل توجه محسوب می‌شدند. هنرمندان با تجربه تکنیک‌های جدید زیبایی‌شناسی شناخت خود را از جهان مدرن ارائه می‌نمودند. صادق هدایت نیز به پشتوانه مطالعه فرهنگ و جامعه ایرانی، شناخت مسائل جامعه مدرن اروپا و آشنایی با تکنیک‌های مدرن داستان‌نویسی، در بازگشت به ایران تجربیاتش را در قالب یک رمان روایت می‌کند و این‌گونه است که بوف کور به‌عنوان اولین رمان مدرن فارسی پدید می‌آید (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۲۶-۱۲۵).

گویا هدایت بوف کور را در ۱۳۱۵ ه. در هند چاپ کرد اما به گفته خودش این کتاب را در پاریس نوشته‌است (نک. فرزانه، ۱۳۸۴: ۱۶۳). این اثر که با سرعت چشم‌گیری به شهرت رسید و به یکی از شاهکارهای ادبی قرن بیستم تبدیل شد. به‌وسیله افراد مختلفی در زمینه‌های گوناگون مورد تحلیل و تفسیر قرار گرفته‌است؛ اما تا کنون براساس نظریات ژیل دلوز (۱۹۲۵م) فیلسوف معاصر فرانسوی بررسی نشده‌است.

دلوز در پاریس به دنیا آمد. وی فلسفه را نزد اساتیدی چون ژان هیپولیت^۱ و ژرژ کنگهایم^۲ در سوربن آموخت. برخی از آثار او عبارت‌اند از: *تجربه‌گرایی و ذهنیت* (۱۹۵۳)، *نیچه و فلسفه* (۱۹۶۲)، *به نام فوکو* (۱۹۸۶). رساله دکتری دلوز شامل دو بخش «تفاوت و تکرار» و «بیان‌گرایی در فلسفه: اسپینوزا» در سال ۱۹۶۸ منتشر شد. دلوز پس از این بررسی‌های تاریخی با همکاری فلیکس گتاری^۳ روان‌کاو رادیکال فرانسه کتاب مهمی به نگارش درآورد با عنوان *سرمایه‌داری و شیذوفرنی* که شامل دو جلد *آنتی/ادیپ* (۱۹۷۲) و *هزار فلات* (۱۹۸۰) است. *کافکا به سوی یک ادبیات خرد* (۱۹۷۵) و *فلسفه چیست؟* (۱۹۹۱) از دیگر آثار مشترک این دو اندیشمند است. از جمله تألیفات دیگر دلوز درباره ادبیات، *مارسل پروست و نشانه‌ها و جستارهای انتقادی و بالینی* (۱۹۹۳) است. وی آثاری نیز در زمینه نقاشی و سینما به نگارش درآورد از جمله: *فرانسیس بیکن: منطق احساس*

1. Jean Hippolyt
2. Georges Canguilhem
3. Flex Guattari

(۱۹۸۱)، در هنر نقاشی تصویر- حرکت (۱۹۸۳) و تصویر-زمان در هنر سینما. ژیل دلوز در چهارم نوامبر (۱۹۹۵) پس از سال‌ها رنج از بیماری ریوی، خودکشی کرد (راف، ۱۳۸۸: ۴). تأثیرپذیری از آراء مارکس و فروید و تلاش برای به دست دادن دیدگاهی نیچه‌ای از آمیزه این دو، شاید روشن‌ترین وجه آثار دلوز - و همکاری گتاری - باشد. البته سرشت این آمیزه، با توجه به ضدیت دلوز با سنت نومارکسیستی معاصر و روان‌کاوی فرویدی جاری و نیز استفاده عمیق از تعبیر و تحلیل‌های علوم‌ی چون زیست‌شناسی، فیزیک، شیمی و ریاضی در بحث از علوم انسانی، گاه چنان پیچیده می‌نماید که خواننده را از تشخیص دقیق موضع او بازمی‌دارد (یزدانجو، ۱۳۹۰: ۱۶۸).

ژیل دلوز به پیروی از نیچه بر این باور است که اثر هنری با نیروی معطوف به میل سروکار دارد و ارتباط آن با حقیقت اگر هم قابل فرض باشد جنبه ثانوی خواهد داشت. به عبارت دیگر، اثر هنری نیروهای حیات‌بخش را به حرکت درمی‌آورد. هنرمند شیوه‌های نوینی را در هستی طرح می‌کند و به زندگی شکل و رنگی تازه می‌بخشد. البته دلوز صراحتاً تأکید می‌کند حتی در مواردی که به ادبیات و هنر می‌پردازد بیشتر از منظر فلسفه این حوزه‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد (ضمیران، ۱۳۸۳: ۵۵).

وفور اصطلاحات نامتعارف در نوشته‌های دلوز خواندن آثار وی را دشوار می‌سازد، اما برای امکان خوانشی دلوزی از متن به کار بردن اصطلاحات او ناگزیر می‌نماید. ناچار در این مقاله به منظور ارائه خوانش دلوزی از داستان بوف کور با اصطلاحات و تعاریف گوناگونی مواجه خواهیم بود؛ همچون: میل، ریزوم، بلوک، صیرورت، قلمرو دایمی و غیره که همگی در آثار متفاوت دلوز و گتاری با اقلیت شدن پیوند می‌یابند.

۲- بحث نظری

۲-۱- میل و شدن

در دهه هفتاد دلوز یک سلسله تحقیقات را با همکاری فلیکس گتاری آغاز کرد که حاصل آن در کتاب ضد ادیپ^۱ و هزار فلات^۲ آمده است. در این کتاب آنها نظام مارکسیستی و فلسفه مارکس را مورد بررسی قرار داده و انتقادات زیادی را به این

1. Anti-Oedipus

2. A Thousand Plateaus

گرایش وارد نمودند و روان‌کاوی لکان را اوج تأثیر مارکسیسم قلمداد کردند. اگرچه دلوز و گتاری از مارکسیسم و فرویدیسم متأثر بودند اما برای آنکه خود را از سیطره آنان رها کنند، انتقاداتی نیز بر آنان وارد کردند. در ضد/ادیپ ما با نقد تازه‌ای از مدرنیته روبه‌رو هستیم که محور آن را سرمایه‌داری تشکیل می‌دهد. در این اثر براساس رویکرد ویلهم رایس به کالبد شکافی میل و تمنا پرداخته شده‌است (همان: ۵۳).

میل ادیبی آنچنان که فروید و لکان می‌گویند تصویر سه‌گانه پدر، مادر و من را در طرحی مثلث‌گونه ارائه می‌دهد؛ مثلثی که پدر به عنوان قدرت اصلی مطرح می‌گردد. برای رهایی از او باید به شیزو پناه برد. شیزوفرنی به‌جای تمرکز در این حیطة به حیطة‌های دیگر گریز می‌زند. برای نمونه پسر به خواهر و زنان دیگر رو می‌آورد و دختر به مردان متفاوتی از خانواده و جامعه چون رئیس، کارفرما و یا کارگر و کارکنان معمولی نظر می‌کند. از این‌رو، دلوز و گتاری مثلث ادیبی را بسته و ناکارآمد می‌خوانند (نک. دلوز و گتاری، ۲۰۰۰: ۲۱۱). فروید و لکان با جابه‌جایی^۱ - و البته با شیزو - درصدد گریز از قلمرو ادیبی‌اند. آنان به‌جای آنکه میل را واکنشی در برابر نیاز سرکوفته ادیبی تصور کنند آن را به شیوه شیزوفرنیایی و ریزومه‌ای تولیدگر چیزهای تازه می‌دانند. از این‌رو، میل بازتاب واقعیت تولیدشده لوکاجی نیست بلکه تولید واقعیت می‌کند و حتی خود واقعیت است (ایگلتنون، ۲۰۰۰: ۳۶۹). میل ماشینی عمل می‌کند؛ ماشین مجموعه‌اتصالات و تولیدات است، انسانی که سوار دوچرخه می‌شود، دو ماشین می‌شوند که با اتصال به هم حرکت و سیوروت را تولید می‌کنند. در اینجا ماشین‌بودن انسان مجازی نیست بلکه ماشین‌ماشین دیگر را می‌راند (همان: ۲۰۶). مجموعه‌ای از اتصالات سبب سیوروت و شدن می‌شود؛ اتصال به محارم شیزو و ابژه‌های دیگر، برای رهایی از ساختارهای خاص.

به عقیده دلوز و گتاری جامعه از دیرباز کوشیده‌است میل و تمنای آدمیان را در چارچوب ساختارهای خاص - حقوقی، اجتماعی و روانی - مسدود و محبوس نماید. آنها فرایند سرکوب میل و تمنا را از طریق محدودنمودن کارمایه‌های مولد آن محدوده‌ها، قلمروگذاری^۲ نام داده‌اند. و جریان مخالف آن یعنی رهاکردن میل از چارچوب‌ها و

1. displacement

2. Territorialization

قالب‌های محصورکننده اجتماعی را گستره‌زدایی و یا قلمروزدایی^۱ خوانده‌اند. به تعبیر دیگر محدوده‌فکنی را رمزپردازی^۲ و محدوده‌زدایی را رمزگشایی^۳ نام داده‌اند (همان). از نظر دلوز و گتاری نظام سرمایه‌داری میل و تمناى افراد را کانالیزه می‌کند و به فضاهای روانی-اجتماعی خاصی که قابل نظارت و کنترل باشد رهسپار می‌گرداند. آنها معتقدند بهترین و مهم‌ترین مصداق قلمروزدایی سرمایه‌داری را می‌توان در ایجاد شخصیت‌های شیزوفرنیک ملاحظه کرد (همان: ۵۴). البته در نظر آنها شخصیت شیزوفرنیک «یک گونه روان‌شناختی (نظیر فرد شیزوفرنیک) نیست. بلکه شیوه‌ای از اندیشیدن به حیات است که به‌جای تبعیت از هنجار یا تصویر ثابتی از خویشتن، یک خویشتن در سیلان و سیوروت را مطرح می‌کند» (کولبروک، ۱۳۸۷: ۱۸).

دلوز و گتاری که بر اندیشهٔ پس از مدرنیته اثر زیادی داشتند با رد «خانواده‌مداری» روان‌کاوی، «تحلیل شیزو» را با اندیشهٔ رهایی‌میل از تمامی بندها، پیشنهاد می‌کنند تا میل رهاشده به مفهوم «خواست قدرت» نیچه برسد (صنعتی، ۱۳۸۹: ۵۵). در واقع مسألهٔ روان‌کاوی فروید این است که تحلیلش را از فرد یا خویشتنی محدود آغاز می‌کند پیش از آنکه ظهور اجتماعی و سیاسی «خویشتن» را تشریح کند. برای فروید هدف حیات، بازگشت به وضعیت آرام و ساکن آغازین و اولیه است در حالی‌که برای دلوز و گتاری، حیات هیچ حالت بستهٔ اولیه‌ای ندارد، حیات نه از ارگانسیم‌های محصور، که از جریان‌ها آغاز می‌شود (کولبروک، ۱۳۸۷: ۲۲۷). به عبارت دیگر، دلوز و گتاری نظریهٔ مثلث ادیپ را قبول ندارند و آن را رد می‌کنند؛ یعنی ایدهٔ اصل پدر، و میل مبتنی بر محرومیت یا فقدان را نمی‌پذیرند. از نظر آنها میل به‌جای آنکه مبتنی بر محرومیت یا فقدان باشد و ریشه در یک آسیب ادیبی اصلی داشته باشد، به طور افقی و از طریق پیوندهای متقابل اجتماعی ایجاد می‌گردد. پیوندهای متقابل بین طفل و جامعهٔ پیرامونی وی همواره در حرکت، تحول و جریان هستند و خط سیرها یا مسیرهای مختلفی را در پیش می‌گیرند، همانند رشته‌های گیاهان دارای ریشه‌های فرعی ... همانند یک ریزوم^۴ (پاول، بی‌تا: ۱۱۶).

1. Deterritorialization
2. Coding
3. Decoding
4. rizome

«ریزوم گیاهی است که ساقه‌اش به گونه‌ای افقی در خاک رشد می‌کند. گیاهی که به گفته دلوز بی‌ریشه است، فاقد ساختار متکی به پایگان که بی‌منطق زندگی می‌کند و «شدن» آن تابع قانون و قاعده خاصی نیست» (احمدی، ۱۳۹۱: ۴۸۹).

در زمینه ادبیات برای دلوز و گتاری، هدف داستان آن است که میل را رها سازد، آن هم با یوروش به «حدود مکانی-زمانی ما» و از هم گسیختن منظمه‌هایی که ما را مقید نگه می‌دارد، منظمه‌هایی که ما را به شیوه‌هایی خاص از تفکر و وجود، غل و زنجیر می‌کنند. از همین‌رو، دلوز و گتاری آن آثاری را ارج می‌نهند که از بازنمایی و همسان‌یابی (هویت‌یابی) تخطی می‌کنند، متونی که خواننده را وامی‌دارند تا مقولاتی را که با آنها به قرائت، ادراک و تجربه جهان پیرامونش دست می‌زند، به‌عنوان مقولات ببیند و به همین منظور به «تحلیل شیوزو» متوسل می‌شوند، از هم گسیختن غل و زنجیرهای ذهنی‌ای که بر آن‌اند تا ما را به شیوه‌های خاصی از اندیشیدن مقید سازند (کارسن، ۱۳۸۵: ۱۲۴). در واقع «آنجا که میل ناخودآگاه پارانویدی، براساس ملت، خانواده، کلیسا، مدرسه، و نظایر آن «خط و مرز می‌کشد». ناخودآگاه شیوزوفرنیک با واژگون کردن این کلیت‌های سرمایه‌داری، خط و مرزها را از بین می‌برد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۸۱).

دلوز و گتاری آثاری مانند آثار کافکا را مثال بارز «کتاب‌های ریزومی» یا «ریزوم کتاب» می‌نامند همچنان‌که در هر چیزی خطوط تبیین یا تقطیع، و قشرها و قلمروهایی وجود دارد، در کتاب‌های ریزومی خطوط پرواز، حرکات قلمروزداییانه و قشرزداییانه نیز در کار است (دلوز و گتاری، ۱۳۹۰: ۱۶۹). این متون روایات را مانند سطوح صاف بسیار با شماری متغیر از ابعاد تکثیر می‌کنند. این آثار با دوری‌جستن از ثبات و بازنمایی، هویت و همسانی را می‌شکنند و ما را وامی‌دارند که سؤالاتی هستی‌شناختی بپرسیم - این جهان کدام جهان است؟ در آن چه رخ می‌دهد؟ کدام‌یک از نفس‌های من به آن مربوط می‌شود؟- سؤالاتی که نه تنها امکان دگرگونی اجتماعی را می‌گشایند، بلکه امکان جهش (موتاسیونی) در خودآگاهی را نیز پیش می‌کشند. این آثار در پی از بین بردن ساختار سازمان‌دهنده نظام‌های غالب‌اند. نظام‌هایی که به نیازها و امیال دستور می‌راند و این عمل از بین بردن به منظور رها ساختن میل و گشودن راهی برای طرق جدید تفکر است (کارسن، ۱۳۸۵: ۱۲۵). در نتیجه دلوز بیش از آنکه بر «بودن» تأکید کند، بر «شدن» تأکید دارد.

۲-۲- شدن (صیروت) و اقلیت شدن

مراد از شدن یا صیروت،^۱ گذرهایی است که یک مفهوم در خلال آنها دگرذیسی می‌یابد و در عین حال، شباهت خانوادگی خود را با تعاملات قبلی‌اش حفظ می‌کند. دلوز و گتاری به همین شیوه پیکرهای مادی را هم با ارجاع به شیوه‌های «دیگرشدگی» تعریف می‌کنند. شدن جسمانی و مادی فرایندی متفاوت از شدن مفهومی است. ولی از آن جهت که شدن مادی، عملی است که در آن، چیزی یا کسی به چیز یا کس دیگری تبدیل می‌شود (در عین حالی که همچنان، بودن‌اش ادامه می‌یابد) می‌توان آن را شبیه شدن مفهومی دانست (بیتون، ۱۳۸۷: ۱۵۲).

در اندیشه دلوز و گتاری تنها اقلیت شدن است که اهمیت دارد، نه هر شدنی از جمله اکثریت شدن. در اقلیت شدن و ادبیات خرد است که قلمروگذاری‌های اکثریت زدوده می‌شود. از ویژگی‌های دیگر ادبیات خرد، سیاسی شدن و اجتماعی شدن در برابر فردیت ادیپی است. در اقلیت شدن سوژه در پی گریز از سه‌گانه خانوادگی به سوی سه‌گانه‌های اجتماعی است. چنانکه گره‌گور سامسا در رمان مسخ از مادر به خواهر و از آنجا به محیط کار و جامعه نقب می‌زند، و پس از حرکت عمودی و ادیپی به سوی مادر (پرتره بانوی خزپوش) به حرکت افقی و ریزومه‌ای به سوی خواهر و نیز افراد محیط کارش می‌پردازد (نک. دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۲۰، ۲۲، ۴۳-۳۹). سامسا در این داستان با حیوان شدن و حرکت افقی (با سر حرکت کردن) به اقلیت شدن رو می‌آورد. اقلیت شدن هرچیز خرد و مغلوب را در بر می‌گیرد و شامل زن شدن و مواردی مانند آن نیز می‌شود.

زن شدن نادیده گرفتن نظام مرد سالارانه سیاسی و سرمایه‌داری است. مرد می‌تواند با نفی این نظام، جدایی مرد را نسبت به زن از هم بپاشد. نگریستن به جهان و نظام آن از دیدگاه زن پرتوی تازه به شناخت جهان می‌بخشد.

زن شدن کلید تمام شدن‌های دیگر است. تنها دلیل اولویت‌های مردسالارانه، وضعیت ویژه زنان نسبت به استاندارد جنس مذکر است. منظور این ادعا، نقش بنیادین فرادستی مردان بر زنان در تخصیص قدرت و انفعال به جنسیت‌هاست. ادعای دلوز و گتاری این است که کسب انفعال‌ها در تمام شکل‌های شدن - شکل‌هایی چون حیوان شدن -

میزانی از زن شدن را در پیش‌انگاره خود دارد؛ به عبارتی دیگر، زن شدن «اولین کوانتوم» کلیه شکل‌های شدن است (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۱۵۸).

«حیوان شدن» از مفاهیم دیگری است که انسان را از قیدهای اندیشه خود آزاد می‌کند. «حیوان شدن به‌هیچ‌وجه نه استعاری است، نه نمادین و نه تمثیلی ... مجموعه حالات است که هر یک متمایز از دیگری به انسان پیوند می‌خورد تا آنجا که او در پی یک خروجی باشد» (همان: ۷۲). در این حالت، حیوان شدن بر گرایشی در هنر و ادبیات و شکافتن ادراک و گشودن آن به آنچه که خود نیست، دلالت دارد. حیوان شدن، رسیدن به حالتی که حیوان حاکی از آن بوده (قدرت یا معصومیت و سادگی مفروض حیوانات) نیست. حیوان شدن، سیرورت به چپستی حیوان نیست بلکه حس کردن حرکات، ادراک‌ها و سیرورت‌های حیوانی است. این که جهان را به‌گونه‌ای ببینیم که انگار یک بوف هستیم (کولبروک، ۱۳۸۷: ۲۲۰-۲۱۸).

۳- خلاصه داستان

مردی بیرون از شهر تهران به‌تنهایی زندگی می‌کند و همه وقتش را با نقاشی کردن روی جلد قلمدان می‌گذراند. آن‌هم یک تصویر یک‌جور و یک‌شکل! درخت سروی که زیرش پیرمردی قوزکرده نشسته و انگشت سبابه دست چپش را به حالت تعجب به لبش گذاشته‌است. روبه‌روی پیرمرد دختری با لباس سیاه به او گل نیلوفر تعارف می‌کند و میان آنها یک جوی آب فاصله است.

روزی عموی راوی به خانه‌اش می‌آید و او می‌رود تا از زیرزمین خانه‌اش شراب موروثی بیاورد. ناگهان از سوراخ هواخور تاقچه، همان تصویر را در صحرای پشت اتاقش می‌بیند. پس از آن وقتی با بغلی شراب به اتاق برمی‌گردد عمویش را نمی‌یابد. راوی دوسه ماه تلاش می‌کند آن دختر اثری را بیابد اما موفق نمی‌شود تا آنکه زنی سیاه‌پوش به خانه‌اش می‌آید و بر تختش دراز می‌کشد و چشم‌هایش را آهسته به هم می‌نهد. راوی شراب موروثی - و مسموم - را در دهان او می‌ریزد و زن می‌میرد. پس از آن چشم‌های زن را نقاشی می‌کند. بامداد جسد زن را با کمک پیرمرد ناشناسی - که راوی را می‌شناسد - در گورستان شهر ری دفن می‌کند. پیرمرد در گورستان گلدان راغه‌ای پیدا می‌کند که از ری باستان است و آن را به یادگار به راوی می‌دهد. راوی همان تصویری را

بر کوزه می‌بیند که سال‌ها روی جلد قلمدان می‌کشید! کوزه را کناری می‌گذارد و تریاک می‌کشد. به هزارسال پیش بازمی‌گردد. در این بخش او تنها نیست. همسری دارد که خواهر شیری و دخترعمهٔ اوست. این زن به‌جای راوی به معشوقه‌های جفت و طاقش تن می‌دهد! به خنزرنزری و قصاب و مردانی دیگر.

راوی پدر و مادرش را ندیده اما دایه‌اش (عمه) به او گفته که پدر و عمویش دوقلوهای همسان بوده‌اند و در جوانی برای بازرگانی به هند رفتند. آنجا پدرش عاشق رقصه‌ای در معبد لینگام می‌شود و راوی به دنیا می‌آید. عموی راوی نیز عاشق همان زن می‌شود. پس زن از آنها می‌خواهد در آزمایشی شرکت کنند. برادرها به گودال مار کبری بروند و هرکه زنده برگشت زن (مادر) از آن او باشد. بعد از این آزمایش یکی از آنها که معلوم نیست پدر یا عموست با موی سفید و قوزکرده و با خنده‌های خشک و زنده از گودال بیرون می‌آید. راوی به دست عمه‌اش سپرده می‌شود؛ عمه‌ای که مادر راوی هم هست و راوی از عشق او دخترش را به همسری می‌گیرد. اما هم‌اکنون به خاطر فاسق‌بودن همسرش در پی کشتن اوست. به لباس خنزرنزری درمی‌آید تا با او عشق‌بازی کند و در این هنگام او را بکشد. همسرش را می‌کشد و ناگهان سرفه‌اش می‌گیرد و خندهٔ خشک و زنده‌ای می‌کند که مو به تن آدم راست می‌شود. راوی در پایان خود را در همان جای نخستین می‌یابد و می‌بیند که پیرمرد قوزی گل‌دان راغه را با خنده‌های خشک و زنده‌اش برده‌است. راوی به جغد مسخ می‌شود و به نوشتن پناه می‌برد.

۴ - بررسی داستان

بوف کور از کجا آغاز می‌شود؟ چگونه به پایان می‌رسد؟ اثری با ورودی‌های مختلف که به هم مرتبط‌اند. از هر نقطه‌ای می‌توان به آن وارد شد. نقاطی که از هم متمایز نیستند و تفاوتی ندارند، تنها ورودی‌های مختلف‌اند. مانند آثار ریزوم‌گونه. ما نیز از یک ورودی هرچند به کوچکی سوراخ هواخور رف، همراه راوی به تصویری نگاه می‌کنیم که موجب شد او از نقاشی دست بکشد!

در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوزکرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه یک فرشتهٔ آسمانی جلوی او ایستاده، خم شده بود و با دست راست، گل نیلوفری به او تعارف می‌کرد؛ در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سیب‌آه دست چپش را می‌جوید (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۵).

راوی این تصویر را پیش از این بر جلد قلمدان نقاشی می‌کرد. بدون اینکه بداند چرا! دستش بدون اراده این تصویر را می‌کشید. آیا این پرتراهی از خاطرهٔ یک کودک ادیپی است؟ مردانی قوز کرده و نشسته و زنانی ایستاده! از نظر دلوز خاطره میل را مسدود می‌کند و آن را از همهٔ اتصالاتش قطع می‌کند. موضوع این است که این تصویر به این شیوه عمل نمی‌کند، بلکه عبارت از بلوک^۱ کودکی است. بلوک کودکی یعنی نوعی سرهم‌بندی که نه به انسدادها و عقده‌های کودکی، بلکه به تبلورهای نظام‌های متنوع شدت‌ها مربوط است و از خلال سیلان‌های گوناگون درکی، عاطفی و شناختی عمل می‌کند. بلوک کودکی به جای تنزل میل، آن را برمی‌افزاید. میل را در زمان جابه‌جا می‌کند، از آن قلمروzdایی می‌کند (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۱۹). «ما به جای آنکه تحت حاکمیت خاطرات یا اوهام سرکوب‌شده‌ای از دوران کودکی باشیم که بعدتر در کاوش روانی آنها را بازسازی می‌کنیم، «بلوک‌های کودک‌شدن را به همراه بلوک‌های کودکی‌ای که همواره حاضر هستند» تولید می‌کنیم» (پین، ۱۳۸۸: ۱۹۵-۱۹۴).

با ورود ناگهان عمو (پدر)، راوی تصویر را در واقعیت می‌بیند. عمو (پدر) نمایندهٔ خانوادهٔ تاجر (صاحب‌منصب و اشراف‌زاده) است. «او از بازقلمروگذاری خودش در خانواده، در تجارت و در نظام انقیادها و اقتدارهایش باز نمی‌ایستد» (همان: ۳۳). اما راوی با وجود همهٔ کشمکش‌هایی که پس از حضور عمو (پدر) در او به وجود می‌آید به جریانی که ماشین‌های اجتماعی - خانوادگی میل او را در آن کدگذاری کرده‌اند، تن نمی‌دهد و به قلمروzdایی این جریان می‌پردازد. از نقاشی دست می‌کشد و پس از یافتن زن با شراب موروثی او را می‌کشد! زنی که نشانه‌ای از زمینی بودن ندارد!

او نمی‌توانست با چیزهای این دنیا، رابطه و وابستگی داشته باشد؛ مثلاً آبی که او گیسوانش را با آن شستشو می‌داده، بایستی از یک چشمهٔ منحصربه‌فرد ناشناس و یا غار سحرآمیزی بوده باشد. لباس او از تاروپود پشم و پنبهٔ معمولی نبوده و دست‌های مادی، دست‌های آدمی آن را ندوخته بود. او یک وجود برگزیده بود. فهمیدم که آن گل‌های نیلوفر، گل معمولی نبوده، مطمئن شدم اگر آب معمولی به رویش می‌زد، صورتش می‌پلاستید و اگر با انگشتان بلند و ظریفش، گل نیلوفر معمولی را می‌چید، انگشتش مثل ورق گل پژمرده می‌شد (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۹).

زن اثری کشته می‌شود اما راوی چشم‌های او، درواقع بینش زنانه‌اش را برای خود حفظ می‌کند. زن شدن، نگاه به جهان از چشم‌های زن و قلمروzdایی فلسفی ایده‌آل انسان‌باورانه که از نظر دلوز و گتاری تنها راه رسیدن به ایده‌ عدالت در حقوق بشر است: یک نانساز شدن (گونزل، ۱۳۸۸: ۳۹). اما پس از به‌خاک‌سپردن زن اثری، عمو یا پدر (پیرمرد خنزرنزری) کوزه‌ای به‌عنوان یادگار به راوی می‌هد که موجب بازادایی‌سازی او می‌شود. تصویری که راوی اسیر آن بود. پیش از وی نیز وجود داشت و با بی‌مرگی خاصی دست به دست می‌گردد (ضد ادیب).

تصویری را که دیشب از روی او کشیده بودم، از توی قوطی حلبی بیرون آوردم؛ مقابله کردم، با نقاشی روی کوزه ذره‌ای فرق نداشت، مثل اینکه عکس یکدیگر بودند؛ هر دوی آنها یکی و اصلاً کار یک نقاش بدبخت روی قلمدان ساز بود. شاید روح نقاشی کوزه در موقع کشیدن در من حلول کرده بود و دست من به اختیار او درآمده بود، آنها را نمی‌شد از هم تشخیص داد (هدایت، ۱۳۸۳: ۴۲).

پیرمرد خنزرنزری راوی را به خانه‌اش (جای اولش) می‌رساند! رفتارهای شیزوفرنیک پرنرنگ می‌شود که نشانه جنگ راوی (مؤلف) با محدودیت‌ها و یافتن راه‌گریز ماشینی است. راوی ماشین تولیدگر و صیوررتگر است. زندگی در خانواده‌ای با قید و بندهای تحمیلی، شکست و سرخوردگی دوره مشروطه جنگ و خشونت در جهان، پدرانی قوزکرده و نشسته! با امیال سرکوب‌شده و مطیع در برابر جریان‌ها که از پسران نیز چنین توقعی دارند. همان وضعیتی که هدایت را مانند بسیاری از نویسندگان مدرنیسم نسبت به جهان خارج بی‌اعتماد نمود تا به درون خود پناه برده و تلاش کند در این سیر درونی زوایای این عالم ناشناخته را کشف نماید (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۲۵). عالمی که با تجربیات مختلفش، گستردگی و عمق رنج‌های انسانی را بیش از پیش درک می‌کرد.

با دود اثری تریاک همراه راوی به بخش دیگری از داستان نقبی می‌زنیم. راوی منزوی و بیمار است. زن اثری، لکاته می‌شود. پدر، عمو، خنزرنزری، قصاب، ... و مادر، دایه، عمه و ... مثلث ادیبی به بازی گرفته می‌شود و مدام در حال تغییر عناصر است: پدر، مادر، راوی - عمو، عمه، راوی - قصاب، لکاته، راوی - خنزرنزری، لکاته، راوی - قصاب، لکاته، خنزرنزری و ... مثلث خانوادگی تنها مجرای است برای سرمایه‌گذاری یک سرشت کاملاً متفاوت که بچه مدام آن را در پدر، مادر و خود کشف می‌کند. عمو،

قصاب، خنزرپنزی و دیگران، جایگزین‌هایی برای پدر نیستند بلکه تراکم نیروهایی هستند که پدر به انقیاد آنها درمی‌آید و از پسر می‌خواهد که تحت انقیاد درآید! همان قدر که مثلث خانوادگی در یکی از وضعیت‌ها و یا در تمامیتش به نفع قدرت‌هایی که واقعاً در کار هستند، خود را منحل می‌سازد. می‌توان گفت مثلث‌های دیگری که از پس آن ظهور می‌کنند واجد چیزی نامشخص، تار و پراکنده هستند و به‌گونه‌ای مستمر از یکی به دیگری تبدیل می‌شوند (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۳۱). در داستان بوف کور نیز این جابه‌جایی مدام دیده می‌شود. در واقع خود را در برابر تکثیری درونی می‌یابیم، گویی در برابر هجوم سرطانی، یا آشفتگی حل‌نشده‌ی مناصب و دیوان‌سالارها، یا سلسله‌مراتبی بی‌پایان و دست‌نیافتنی، و نیز آلودگی فضاهای مبهم و کدر قرار گرفته باشیم. در پشت پدر، ابهام پدرانی است که تشنه‌ی ترقی فرزندان خویش، آنان را به کشورهای غرب می‌فرستادند. هر چند این کار به معنای مورد حمله قرار گرفتن از دو سو می‌بود: مثلثی در تغییر و دگرگونی (همان: ۳۲).

همه‌ی این قیافه‌ها در من و مال من بودند. صورتک‌های ترسناک و جنایتکار و خنده‌آور که به یک اشاره‌ی سرانگشت عوض می‌شدند. شکل پیرمرد قاری، شکل قصاب، شکل زنم؛ همه‌ی اینها را در خودم دیدم. گویی انعکاس آنها در من بوده. آیا خمیره‌ی صورت من در اثر یک تحریک مجهول، در اثر وسواس‌ها، جماع‌ها و ناامیدی‌های موروثی درست نشده بود؟ (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

اما همان قدر که بزرگ‌نمایی ادیب فرصت آن را می‌دهد تا مثلث‌های ستمگر دیده شوند، در همان حین خروجی برای گریختن از آنجا، یک خط‌گریز را به ظهور می‌رساند (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۳۲). تلاش راوی برای یافتن خطوط‌گریز (قلمروزدایی) را در رفتارهای شیزوفرنیک وی به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد. از جمله رابطه‌ی عجیبی که در مورد عمه (مادر) و لکاته (همسر) اظهار می‌کند.

عمه، مادر راوی است و راوی عاشق اوست (زنای با محارم ادیبی). همسر راوی، لکاته نیز دختر عمه و خواهر شیری اوست. (زنای با محارم - شیزو). البته قابل ذکر است که ما از دیدگاه غیرنمادین به داستان می‌نگریم و گرنه می‌توان لکاته را شکل دیگر عمه دانست که با او خاطره نیز دارد و لکاته شکل دیگر بوگام داسی، مادر راوی، است که اکنون به دست پدر یا عمو یا پیران دیگر تصاحب شده‌اند. بنابراین اگر از دیدگاه یکی‌بودن لکاته و عمه و مادر، به داستان بنگریم نتایجی ادیبی خواهیم گرفت، اما اگر لکاته را فقط خواهر

تصور کنیم اگرچه باز می‌توان جابه‌جایی فرویدی را در آن دید، اما به دیدگاه شیزویی دلوز و گتاری نزدیک می‌شویم (نک. تسلیمی، ۱۳۹۳: ۱۴۰).

از این دیدگاه لکاته نیز مانند زنان داستان‌های کافکا به مردان گوناگون رو می‌کند تا سیرورت خود را نشان دهد. راوی نیز همین‌گونه است و افزون‌بر لکاته برادرش را می‌بوسد. در یک سخن این شیوه، در قرائتی شیزویی، و در قرائتی دیگر ادیبی است. از وقتی که خود را شناختم، عمه‌ام را به‌جای مادر خودم گرفتم و او را دوست داشتم. به‌قدری او را دوست داشتم که دخترش همین خواهر شیرینی خودم را بعدها چون شبیه او بود، به زنی گرفتم (هدایت، ۱۳۸۳: ۵۹).

زنای با محارم ادیبی به منزله‌ی زنای محارم با مادر انجام می‌شود، یا تصور می‌شود که انجام می‌شود، یا این‌گونه تفسیر شده، و مادر در اینجا نوعی قلمرومندی و یک بازقلمروگذاری است. «زنای با محارم ادیبی به عکس‌ها، پرتوها و خاطرات کودکی مرتبط است، کودکی کاذبی که هیچ‌گاه وجود نداشته‌است. اما میل را در دام بازنمایی می‌گذارد، از همه‌ی اتصالات جدا می‌کند و برای بچگانه و لوس‌تر کردن، آن را به مادر تقلیل می‌دهد. این تقلیل انجام می‌گیرد تا اعمال ممنوعیت‌هایی شدیدتر بر میل و جلوگیری از اینکه خود را در ساحت اجتماعی بازشناسی کند، اقناع شود» (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۱۲۳).

برعکس زنای با محارم - شیزو با قانون - شیزوی درون ماندگار تطابق دارد و به‌جای بازتولید گردشی، به یک خط‌گریز (قلمروزدایی) شکل می‌دهد. پیشروی‌ای به‌جای فراروی (تخطی). در زنای با محارم - شیزو بلوک‌های کودکی بدون خاطره‌ی خود را به گونه‌ای کاملاً زنده وارد امر حاضر می‌کنند، تا آن را با تکثیر اتصالات به کار اندازند و تسریع کنند. این نوع زنای با محارم با خواهر اتفاق می‌افتد. اما خواهر جانشین مادر نیست بلکه سمت دیگر پیکار طبقاتی است (همان: ۱۲۴-۱۲۳). زنای با محارمی که گواه یک سکسوالیته غیرانسانی است.

قدیسه‌بودن زن اثیری و فاسق‌بودن لکاته و زنای با محارم، بحث انحرافی است که ادراک ما را از هستی و مسائل گوناگون به چالش می‌کشد. ترفندی که مؤلف به مخاطبین با برداشت‌های سطحی بخندد؛ خنده‌ای خشک و زنده. «بوف کور را من با دقت، مثل حامل نتهای موسیقی ساختم. چه بسا وقتی یک قسمت وحشتناک آن را

می‌نوشتیم، می‌زدم زیر خنده» (فرزانه، ۱۳۸۴: ۲۷۸). مسأله، رابطه‌ی راوی با لکاته، زن اثیری و عمه نیست؛ مسأله، فروپاشی درونی جامعه، خانواده و فرد است و تلاش برای یافتن راه‌گریز از این جریان‌ها (ماشین‌ها) که در جهت بازتولید افراد به نفع جامعه‌ی سرمایه‌داری و سلسله‌مراتبی پیش می‌رود. لکاته (خواهر) با معشوقه‌های جفت و طاقش وقت می‌گذراند و به راوی تن نمی‌دهد. راوی او را می‌کشد. اما پیرمرد خنزرنپزری همچنان از کوزه (تصویر) محافظت می‌کند.

برگشتم پنجره‌ی رو به کوچه‌ی اتاقم را باز کردم، هیكل خمیده‌ی پیرمرد را در کوچه دیدم که شانهایش از شدت خنده می‌لرزید و آن دستمال بسته را زیر بغلش گرفته بود. افتان و خیزان می‌رفت تا اینکه به کلی پشت مه ناپدید شد (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۲۰).

بازگشتی به سرآغاز پدرمدارانۀ مثلث ادیبی، خانواده‌ای که در خود بسته می‌شود. جریانی که پیش از راوی بود و پس از وی ادامه می‌یابد. اما راوی (مؤلف) به قلمروزدایی از این جریان می‌پردازد و این‌بار به شکلی شدیدتر: با قلمروزدایی از طریق «حیوان‌شدن». خط‌گریز شدیدی در نسبت با مثلث خانوادگی به‌خصوص مثلث دیوان‌سالاری و تجارت (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۳۶) شکل می‌گیرد. در این گریز مثلث محدود خانوادگی بوف کور دارای ارزش جمعی می‌شود، بسیاری از منتقدان نیز به ارزش‌های تاریخی و اجتماعی و نیز برون‌رفتِ راوی بوف کور از فردیت به اجتماع اشاره کرده‌اند.

گویا پیرمرد خنزرنپزری، مرد قصاب، ننجون و زن لکاته، همه، سایه‌های من بوده‌اند، سایه‌هایی که من میان آنها محبوس بودم. در این وقت شبیه جغد شده بوده‌ام، ولی ناله‌های من در گلویم گیر کرده بود و به شکل لخته‌های خون آنها را تف می‌کردم (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱۵).

«مسخ مورد معکوس استعاره است دیگر هیچ معنای خاص یا معنای مجازی در میان نیست بل گونه‌ای توزیع موقعیت‌ها در کار است که خود بخشی است از دیدرس واژه» (دلوز و گتاری، ۱۳۸۹: ۲۲۴). بوف‌شدن هیچ معنایی را مراد نمی‌کند بلکه سبکی جدید از ادراک پدید می‌آورد. نگرستن به جهان همچون یک حیوان، همچون مجموعه‌ای از گذرها به سوی هیچ‌کجا و از بدنی تحلیل‌رفته است. دل‌بستگی به جهان نه از موضع از پیش سازمان‌یافته‌ی عقیده‌ی عام، که از نو و دوباره دیدن (کولبروک، ۱۳۸۷: ۲۲۲).

خط‌گریزهای راوی «زن‌شدن»، «حیوان‌شدن» و درواقع «اقلیت‌شدن» است. اهمیت اقلیت نه در جدایی نسبی‌اش از اکثریت، که در پتانسیل عدول از هنجار است. اقلیت توان

قلمروzdایی رمزگان اجتماعی غالب را دارد. از نظر دلوز و گتاری، همین فرایند قلمروzdایی است که ذات سیاست انقلابی را شکل می‌دهد. آنچه شکاف بین شخص و هنجار را زیاد می‌کند نه برآورده شدن خواسته‌های اقلیت از طریق تنظیم آکسیوم‌های ماشین اجتماعی است و نه بازسازی یک رمزگان، بلکه خود فرایند اقلیت‌شدگی است. یعنی ابداع صورت‌های جدید ذهن‌بنیادی و شیوه‌های برقراری پیوند بین عناصر قلمروzdایی شده و حوزه اجتماعی (پیتون، ۱۳۸۷: ۲۶). این قلمروzdایی‌ها بر تلقی فرد از خود تأثیر می‌گذارد و شخص را از باورهای قبلی‌اش جدا می‌کند. شخص قادر به درمان این ضربه‌ها نخواهد بود. او شخص جدیدی می‌شود و چیزهای جدیدی برایش اهمیت می‌یابد (همان: ۱۶۵).

در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیش‌آمدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می‌کنند آن را با لبخند شکاک و تمسخرآمیز تلقی بکنند (هدایت، ۱۳۸۳: ۹).

آفرینش در دهلیزهایی خفه‌کننده اتفاق می‌افتد. آفریننده‌ای که گلویش را مجموعه‌ای از ناممکن‌ها نفشرده باشد، اصلاً آفریننده نیست. آفریننده کسی است که ناممکن‌های خاص خودش را می‌آفریند، و به تبع آن امکان‌پذیری‌های آن را (دلوز، ۱۳۹۰: ۴۶). مؤلف (راوی) به بوف مسخ می‌شود و به نوشتن پناه می‌برد اما همه‌چیز در بوف کور تمام نمی‌شود. بلکه آغاز یک قلمروzdایی در جریان‌های گوناگون خانوادگی - اجتماعی است. زیرا وظیفه‌ای که هدایت برای خودش تعیین کرده بود از آن یک نویسنده بت‌شکن بود. چه از لحاظ استتیک و چه از نظر سیاسی و اخلاقی (فرزانه، ۱۳۸۴: ۲۷۸). آثار هدایت مانند یک ماشین ادبی چنان به قلمروzdایی از ساحت اجتماعی پرداخت که حتی از مفهوم نسل در نسبت با نویسنده نیز قلمروzdایی کرد، نویسنده را محو ساخت، به ماشین عظیم سیاسی-اجتماعی متصل شد تا برسازنده یک دوران باشد (دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۷).

اقلیت‌شدن از دیدگاه دلوز و گتاری شامل گیاه‌شدن، حیوان‌شدن، کودک‌شدن، زن‌شدن و ادبیات‌شدن است. ریزومه گیاهی بی‌ریشه با حرکت افقی است برخلاف صنوبر که ریشه عمود دارد. فرویدریشه‌ها ریشه‌های اجتماعی و فرهنگی را با میل ناخودآگاه پارانویدی بررسی می‌کنند، اما ناخودآگاه شیزوفرنیایی با واژگون‌ساختن این ریشه‌های قدرت، میل را در مسیر صیوررت و شدن می‌برد؛ زیرا چندشخصیتی شدن ریشه‌ها را از

هم می‌باشد و هویت‌ها را از میان برمی‌دارد. صیوروت ادراک پیشین را ناپدید می‌کند. ادراک‌ناپذیری، گشودگی به روی تفاوت‌هاست که از میان ما می‌گذرند. مثلاً مرز میان خیر و شر وجود ندارد. این مرزبندی را ادبیات اربابان پدید می‌آورد. دلوز «ادبیات‌شدن» و ادبیات اقلیت را برای این مفهوم به کار می‌برد (نک. دلوز و گتاری، ۱۳۹۲: ۵۶).

در اسطوره‌ها مرز میان خیر و شر روشن است، اما در رمان امروزی مرزها کم‌رنگ می‌شود. در بوف کور مرز میان فیلسوف، فقیه، دانشمند و شاگرد کله‌پز برداشته می‌شود و هیچ ارزش متمایزکننده و متفاوتی در آنها دیده نمی‌شود. تکرار می‌کنیم با قرائت یگانگی آنها میل شیذویی به چشم نمی‌خورد، بلکه اگر با قرائت جدا بودن اما هم‌ارز بودن آنها به بوف کور نظر اندازیم، کاربست نظریهٔ دلوز را آسان می‌کنیم. با حیوان‌شدن قلمروگذاری سامان‌بندی جهان فرومی‌پاشد. زیرا حیوان‌شدن بی‌ریشه شدن است، جهان اگر از دیدگاه یک جغد کور نگریسته شود قلمروزدایی می‌گردد. از دیدگاه یک جغد است که فیلسوف، حاکم، حکیم و شاگرد کله‌پز از هم متمایز نمی‌شوند. از دیدگاه یک انسان غیرشیذویی میان آنها مرزبندی و قلمروگذاری وجود دارد. هدایت می‌خواهد راوی بوف کورش مرزبندی و تعریفی روشن از حاکم و کله‌پز ارائه ندهد. زن‌شدن نیز به همین معنی است. این صیوروت تعاریف مردانه، مردسالارانه و سرمایه‌مدارانه را زیر سؤال می‌برد و با همهٔ مردان چونان رجاله‌ها برخورد می‌کند؛ و اساساً این رجاله‌ها مانند خود زن لکاته‌اند. بیهوده نیست که راوی مرد بوف کور افزون بر مردان دیگر به شکل زن نیز شده‌است. به شکل لکاته: «شکل قصاب، شکل زنم همهٔ اینها را در خودم می‌دیدم» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۶۰).

همهٔ این صیوروت‌ها رفتن به سوی ادبیات اقلیت و اقلیت‌شدن است. اقلیت‌شدن مقاومتی در برابر ایدئولوژی اکثریت و حتی زبان آنهاست. زیرا زبان بیگانه ریشه‌های فرهنگی و ایدئولوژیک زبان اصلی را ندارد اما زبان بوف کور اگرچه در ایران زبان بیگانه نیست، اما در ایدئولوژی زبان بیگانه است.

کودک‌شدن نیز می‌تواند در ادامهٔ اقلیت‌شدن باشد. درست است که راوی از لکاته خاطرات کودکانه‌ای دارد اما مجموعاً خاطرهٔ چندانی ندارد. کودک‌شدن او نیز بی‌ریشه است: مادر خود را نمی‌شناسد تا میلش را به او بازگو کند. پدر خود را نیز نمی‌شناسد و حتی نمی‌داند که پدر یا عمو کدام‌یک زنده است. راوی آدمی تنهاست که در بیرون شهر

زندگی می‌کند، دردهایی دارد که مثل خوره روحش را در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. او تنهاست و ما، در بوف کور با تنهاشدن و اقلیت‌شدن روبه‌رو هستیم. با خواندن بوف کور از دیدگاه یک آدم تنها و زخم‌خورده به جهان می‌نگریم. از دیدگاه بوفی که در ویرانه به سر می‌برد و آدم‌هایی را می‌بیند که برای سیزده‌به‌در به آنجا آمده‌اند و خنده آنها برای او خنده نیست، فقط از دیدگاه اکثریتی که خوب می‌خورند و خوب می‌پوشند و خوب می‌خوابند و خوب به غریزه‌هاشان پاسخ می‌دهند، خنده است. اما این خنده‌ها برای این اقلیت خشک و زنده است. مانند خنده جغد است. جغد که می‌خندد و شوم است و تنها هنگامی خوب است که می‌گرید. این تفاوت جغدشدن با اکثریت است.

۵- نتیجه‌گیری

بوف کور اگرچه به‌ظاهر اجتماعی و تاریخی نیست، اما در ژرف‌ساخت خود اجتماعی است و با تاریخ و فضای دوران نوشتن اثر ارتباط تنگاتنگی دارد. همچنان که دلوز میل و جنبه‌های ناخودآگاه روان‌شناختی را در سطح اجتماعی گسترش می‌دهد و مشکلات طبقات اجتماعی را در لایه‌های زیرین جامعه سرمایه‌داری جستجو می‌کند، در این داستان نیز نهادهای اجتماعی و خانوادگی قصد کانالیزه کردن میل مؤلف (راوی) را دارند. اما وی به‌واسطه صیوررت (شدن) به قلمرو دایمی جریان‌ها می‌پردازد. زن‌شدن، حیوان‌شدن، و درواقع «اقلیت‌شدن» بیانگر گریز از هنجارهای اکثریت است. راه گریزهای شدیدی که در نتیجه سرکوب و فشارهای خانوادگی و اجتماعی راوی (مؤلف) را به بازقلمروگذاری در انزوا و نوشتن سوق می‌دهد.

میل، شدن، قلمرو دایمی و بسیاری از مفاهیم دلوزی نه‌تنها در بوف کور بلکه در بسیاری از آثار هدایت به چشم می‌خورد. همچنین این مفاهیم در بسیاری از آثار نویسندگان دیگر به‌ویژه آنان که متأثر از هدایت هستند، قابل بررسی است.

منابع

- آبراهامیان، پرواند (۱۳۹۱)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه احمد گل محمدی و ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.
- احمدی، بابک (۱۳۹۱)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
- پاول، جیمز (بی تا)، *گام به گام با جهان فلسفه و هنر مدرن* پست مدرنیزم، ترجمه حسین علی نودری، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- پیتون، پال (۱۳۸۷)، *دلوز و امر سیاسی*، ترجمه محمود رافع، تهران: گام نو.
- پین، مایکل (۱۳۸۸)، *بارت، فوکو، آلتوسر به همراه جستاری درباره دلوز*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۳)، *پیام هدایت و نظریه شرق و غرب شناسی*، تهران: کتاب آمه.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۰)، *میانجی‌ها*، ترجمه پویا رفویی، تهران: رشد آموزش.
- دلوز، ژیل و گتاری، فلیکس (۱۳۸۹)، *ادبیات اقلیت چیست؟*، ترجمه بابک احمدی، سرگشتگی *نشانه‌ها نمونه‌هایی از نقد مدرن*، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۹۰)، *ریزوم*، ترجمه پیام یزدانجو، به سوی پسامدرن پاسااختارگرایی در *مطالعات ادبی*، تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۹۲)، *کافکا به سوی یک ادبیات خرد*، ترجمه رضا سیروان و نسترن گوران، تهران: رخ داد نو.
- راف، جان (۱۳۸۸)، «دلوز آرا و آثار»، ترجمه مصطفی امیری، کتاب ماه فلسفه، شماره ۲۰، صص ۳۱-۳.
- سپانلو، محمدعلی (۱۳۸۱)، *بازآفرینی واقعیت*، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۹)، *تحلیل‌های روان‌شناسی در هنر و ادبیات*، تهران: نشر مرکز.
- ضمیران، محمد (۱۳۸۳)، «ژیل دلوز و فلسفه دگرگونی و تباین»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۸۰ و ۸۱، خرداد و تیر، صص ۵۷-۴۸.
- فرزانه، م (۱۳۸۴)، *صادق هدایت در تار عنکبوت*، تهران: نشر مرکز.
- کارسن، بنیامین (۱۳۸۵)، «به سوی هنر سیاسی پسامدرن: دلوز، گتاری و کتاب ضد فرهنگ»، ترجمه ماندانا منصوری، *نشریه فرهنگ و هنر «زیباشناخت»*، شماره ۱۵، صص ۱۳۲-۱۱۳.
- کولبروک، کلر (۱۳۸۷)، *ژیل دلوز*، ترجمه رضا سیروان، تهران: نشر مرکز.

گونزل، استفان (۱۳۸۸)، «قلمروزدایی و درون‌ماندگاری درباره فلسفه دلوز-گتاری»، کتاب ماه فلسفه، شماره ۲۰، صص ۳۹-۳۶.

یزدانجو، پیام (۱۳۹۰)، به سوی پسامدرن پساساختارگرایی در مطالعات ادبی، تهران: نشر مرکز.
 محمودی، محمدعلی (۱۳۸۷)، «بررسی روایت در بوف کور هدایت»، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ششم، بهار و تابستان، صص ۱۴۴-۱۲۱.
 میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰)، صدسال داستان‌نویسی در ایران، تهران: نشر چشمه.
 _____ (۱۳۹۲)، تاریخ ادبیات داستانی ایران، تهران: سخن.

هدایت، صادق (۱۳۸۳)، بوف کور، اصفهان: صادق هدایت.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari (2000), The Anti Oedipus in Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.): "Literary Theory: An Anthology", Oxford, Blackwell.
 Eagleton Terry (2000), Capitalism, modernism and postmodernism, in David Lodge with Nigel Wood (eds.): "Modern Criticism and Theory", Singapore, Longman.



شماره سی و سوم

پاییز ۱۳۹۴

صفحات ۱۰۳-۸۱

بررسی معنی‌شناختی حسن تعبیرات مرتبط با مرگ در غزلیات حافظ

دکتر غلامرضا پیروز

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

منیره محرابی کالی*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

چکیده

مرگ واژه‌ای ناخوشایند و نامطلوب است و در اغلب زبان‌ها از گفتن صریح این واژه پرهیز، و برای اشاره به آن، از فرآیند حسن تعبیر استفاده می‌کنند. حسن تعبیر عبارت است از کاربرد عبارت و کلمه‌ای نیکو به جای واژه‌ای ناخوشایند. در این نوشتار، چگونگی سخن گفتن از مرگ در غزلیات حافظ براساس مقوله حسن تعبیر مورد بررسی قرار می‌گیرد. شگردهای بسیاری در ایجاد حسن تعبیر دخیل‌اند. مؤلفه‌هایی که حافظ برای ایجاد حسن تعبیر به کار می‌گیرد، عبارت‌اند از: وام‌واژه، واژگان کلی، عبارات اشاره‌ای، رد خُلف، استلزام معنایی، ترادف، متناقض‌نما، تلویح، لحن و قید حالت. این مؤلفه‌ها بیانگر غلبه شور زندگی بر مرگ در اندیشه حافظ است. قبح تعبیر هم که نقطه مقابل حسن تعبیر است، در سخن حافظ بسیار اندک است و عواملی چون شرایط نامساعد روحی، مقابله با دشمن، تذکر و هشدار و مبالغه در عشق در ایجاد آن نقش دارند.

واژگان کلیدی: حافظ، مرگ، زندگی، حسن تعبیر، قبح تعبیر

۱- مقدمه

مرگ که مهم‌ترین اتفاق در زندگی انسان‌ها و جزء لاینفک آن محسوب می‌شود، واقعیتی انکارناپذیر و تکرارنشده‌ای است و ماهیتی اسرارآمیز و مبهم دارد و «غنی‌ترین سرچشمه هراس‌های انسان» (معمدی، ۱۳۷۲: ۸۵) به شمار می‌آید.

سخنان فیلسوفان بزرگ بیانگر ترس از مرگ است و غلبه بر آن یا فرار از آن را مطرح می‌کند. سخن چند تن از آنان به عنوان نمونه آورده می‌شود:

هایدگر: هستی انسان آغشته به نیستی است (مسکوب، ۱۳۸۴: ۴۳)؛ بارت: به مجردی که به عرصه وجود گام نهیم، دیگر به حد کافی عمرگذرانده‌ایم که بمیریم (۱۳۶۲: ۵۶)؛ نیچه: آن را که غایتی و وارثی دارد، مرگ را آنگاه خواهد خواست که برای غایت و وارثش به‌هنگام باشد (۱۳۵۵: ۱۰۱)؛ اسپینوزا: انسان آزاد کم‌تر از هر چیزی درباره مرگ می‌اندیشد (۱۳۶۴: ۶۷)؛ اپیکور: هنگامی که ما هستیم، مرگ حاضر نیست؛ و هنگامی که مرگ حاضر است، ما نیستیم (حیدری، ۱۳۸۷: ۴۷).

قرآن کریم که یقین به بقای روح در حیاتی معنوی از آموزه‌های بنیادین آن است، بر تمایل انسان‌ها به حیات و جاودانگی (طه: ۱۲۰) و فرار از مرگ (احزاب: ۱۶) و ترس از آن (بقره: ۱۹، ۲۴۳؛ احزاب: ۱۹ و انفال: ۵، ۶) تأکید کرده‌است. ترس از مرگ و کراهت از آن اصلی‌ترین عاملی است که موجب شده‌است انسان‌ها حتی نام این پدیده را بر زبان جاری نسازند و بیشترین حسن‌تعبیر را پیرامون این موضوع به وجود آورند.

تعریف‌های مختلفی از مرگ ارائه شده‌است. از لحاظ زیستی آن را «باطل شدن قوت حیوانی و حرارت غریزی» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل مرگ) و «توقف همه فرایندهای سوخت‌وسازی حیات... بازایستادن قلب و دستگاه تنفس از کار» (مصاحب، ۱۳۷۴: ذیل مرگ) تعریف کرده‌اند. در دیدگاه دینی و عرفانی، مرگ «عبارت از مفارقت روح است از بدن و تجرد او از تعلق به بدن و این موت شامل جمیع حیوانات است» (لاهیجی، ۱۳۸۷: ۴۲۶).

در دنیای ادبیات نیز هر گوینده با تفکر و تلقی خاص خود، معنای ویژه‌ای از مرگ ارائه می‌دهد. در ادبیات فارسی سه رویکرد مرگ‌گریزانه (خیام)، مرگ‌ستایانه (مولوی) و دیدگاه واقع‌گرایانه (سعدی) نسبت به مرگ به چشم می‌خورد (فلاح، ۱۳۸۷: ۲۲۳).

مرگ در غزلیات حافظ به سه نوع قابل‌تفسیم است: ۱- مرگ عاشقانه که در آن عاشق مدعی است جان خود را فدای معشوق می‌کند یا اینکه در اثر رنج‌ها و سختی‌های عشق‌گویی مرگ را تجربه کرده‌است؛ ۲- مرگ معمولی و ۳- مرگ عارفانه که قطع

تعلقات، پیام اصلی آن است. از آنجاکه سخن گفتن درباره مرگ دشوار است و نوعی ترس و ناآرامی را در مخاطب به وجود می‌آورد و همچنین چون مرگ ورای تجربه آگاهانه اکثر انسان‌هاست و به‌آسانی تبیین و تشریح نمی‌شود، حافظ نیز معمولاً از این سه نوع مرگ با صراحت سخن نمی‌گوید. شنیدن کلمه مرگ احساس خوشایندی برای گوینده و مخاطب به همراه ندارد، به همین دلیل حافظ از کاربرد واژه مرگ تا حد امکان پرهیز می‌کند. او واژگان مرگ و مردن را به ترتیب ۴ و ۱۹ مرتبه به کار برده‌است (صدیقیان و میرعابدینی، ۱۳۶۶: ذیل مرگ و مردن) در حالی که استفاده از آن در غزلیات سعدی ۱۷ و ۹۵ مرتبه است (صدیقیان، ۱۳۸۷: ذیل مرگ و مردن).

در این مقاله «چگونه از مرگ سخن گفتن» در غزلیات حافظ بررسی شود که برای تبیین بهتر آن، به مقوله «حسن تعبیر» پرداخته شده‌است.

۲- مبانی نظری پژوهش

حسن تعبیر معادل واژه انگلیسی «euphemism» است که از دو واژه «eu» به معنی «خوب» و «pheme» به معنی «گفتار» تشکیل شده‌است و کلاً به معنای گفتار نیک است (بدخشان و موسوی، ۱۳۹۳: ۱). این واژه در فارسی به «به‌گویی» (همان)، «حسن تعبیر»، «خوش‌نواپی گفتار» (نوروزی و عباس‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۵۰)، «پاک‌واژگی» (ابرامز، ۱۳۸۴: ۱۳۳)، «شیرین‌لحنی»، «نهان کردن کلمات نامطلوب» (اختیار، ۱۳۴۸: ۱۴۸ و ۱۴۰)، «خوش‌گویی» (رزمجو و بلوچ، ۱۳۹۱: ۱۰۱) و «حیله‌گری در بیان» (احمدمختار، ۱۳۸۶: ۲۱۱) ترجمه شده‌است.

حسن تعبیر در منابع مختلف با عباراتی مشابه و تقریباً یکسان تعریف شده‌است که به تعدادی از این تعریف‌ها اشاره می‌کنیم:

استفاده از کلمات ملایم، مؤدبانه و غیرمحاوره‌ای به جای کلمات گستاخانه، صریح و غیرمؤدبانه (داد، ۱۳۸۵: ۱۹۹)؛ تردستی زبانی و نهان کردن امری نادلچسب و قالب‌گیری آن در الفاظ دلنشین (اختیار، ۱۳۴۸: ۱۴۸)؛ «جایگزینی برای الفاظ زشت و مذموم که با ظرافت بیشتر و طریقی لطیف‌تر به کار گرفته شوند (میرزاسوزنی، ۱۳۸۵: ۲۴)؛ پردازش مفاهیم ناخوشایند، زشت، خشن و گستاخانه، در قالبی زیبا، خوشایند، پسندیده و دور از صراحت لهجه (نوروزی و عباس‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۴۹)؛ عبارت غیرمستقیم، مبهم و خوشایندی که جایگزین واژه‌ها و عبارات صریح و ناخوشایند شوند (بدخشان و موسوی، ۱۳۹۳: ۲).

نمونه‌های فراوانی از حسن تعبیر در زبان روزمره می‌توان یافت: کمک‌کار به‌جای خدمت‌کار، متخصص زیبایی به‌جای آرایشگر، آرامگاه به‌جای قبرستان، بیمارستان روانی به‌جای دیوانه‌خانه، رشد منفی به‌جای رکود، ریزش و تعدیل نیرو به‌جای اخراج، آتشبار آسب‌پذیر به‌جای فقرا، چشم‌به‌راه به‌جای منتظر، مادر شدن به‌جای حاملگی، سنگین‌وزن به‌جای چاق و ناآرامی به‌جای تظاهرات.

کاربرد حسن تعبیرها می‌تواند آگاهانه یا ناآگاهانه باشد. «نشانه‌های زبانی، ترکیبی از دال و مدلول هستند. به دلیل رابطه قراردادی بین دال و مدلول، از طریق تغییر دال، در جهت گسترش فاصله تداعی‌کنندگی بین دال و مدلول، حسن تعبیر ساخته می‌شود» (موسوی، ۱۳۹۱: ۴۰). میان مفهوم و تعبیر چهار حالت وجود دارد: ۱- تعبیر زیبا از مفهوم زیبا؛ ۲- تعبیر زیبا از مفهوم زشت؛ ۳- تعبیر زشت از مفهوم زشت؛ ۴- تعبیر زشت از مفهوم زیبا (نوروزی و عباس‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۵۰). شماره ۲ در واقع حسن تعبیر محسوب می‌شود. همچنین اگر شماره ۱ را به این صورت تغییر دهیم که تعبیر زیباتر از مفهوم زیبا. بر همین اساس حسن تعبیر دو هدف دارد: کم‌کردن تبعات منفی موضوع ناخوشایند و بهتر جلوه‌دادن و اغراق در جنبه خوشایند موضوع مورد نظر (موسوی، ۱۳۹۱: ۵-۶). شماره ۳ و ۴ را می‌توان «قبیح تعبیر» نامید که معمولاً در طنز، طعنه، تمسخر و تحقیر زیاد به کار می‌رود؛ مثلاً «جسد» واژه‌ای خنثی است اما در مقام مقایسه «پیکر» و «لاشه» به ترتیب دارای حسن تعبیر و قبیح تعبیراند.

در *قابوس‌نامه* به حسن تعبیر که مؤلف از آن به سخن‌دانی تعبیر می‌کند، چنین اشاره شده است: «و سخن بود که بگویند به عبارتی که از شنیدن آن روح تازه گردد و همان سخن به عبارتی دیگر توان گفتن که روح تیره گردد ... پس پشت و روی سخن نگاه باید داشت و هرچه گویی بر روی نیکوتر باید گفتن تا هم سخن‌گوی باشی و هم سخن‌دان» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۵: ۴۵-۴۴). وی سپس حکایت خواب هارون‌الرشید و سخن دو معتر را با دو عبارت «همه اقبای تو پیش از تو بمیرند» و «خداوند دراززندگانی‌تر بود از همه قرابات خویش» بیان می‌کند و از زبان هارون می‌گوید که «طریق العقل واحد، تعبیر از آن بیرون نشد اما از عبارت تا عبارت فرق بسیار است» (همان: ۴۵).

کاربرد حسن تعبیر دلایل متعددی می‌تواند داشته باشد. انسان‌ها به‌طور طبیعی و فطری به سخنان ناخوشایند، نامطلوب، دلهره‌آور و بیان حوادث ناگوار تمایلی ندارند؛ اما

این موارد بخشی از زندگی انسان‌هاست و گاه ذکر آن ضرورت دارد. بنابراین زبان به این فن نیاز دارد و ناگزیر با کلمات جایگزین ادای مقصود می‌کند. حسن تعبیر با پنهان کردن موضوعات ناخوشایند از تأثیرات آزاردهنده آنها می‌کاهد (موسوی، ۱۳۹۱: ۲۷). غلبه بر ترس و حفظ وجهه اجتماعی گوینده، مخاطب و شخص ثالث از دیگر کارکردهای حسن تعبیر است (بدخشان و موسوی، ۱۳۹۳: ۲).

حسن تعبیر همیشه کارکرد مثبت ندارد. در حوزه گفتمان سیاسی از آن برای ریاکاری، فریب افکار عمومی و پوشاندن واقعیت‌ها استفاده می‌کنند. در تاریخ بیهقی برای ارائه تصویر بهتری از سلطان مسعود از حسن تعبیر استفاده شده‌است. مثلاً در ماجرای حسنک آمده‌است: «و لاجرم چون سلطان، پادشاه شد، این مرد بر مرکب چوبین نشست» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۱/۲۲۷). علاوه بر ساختار به‌گویانه این جمله، با استفاده از فعل لازم به‌جای متعدی (نشست به جای نشاند)، حسن تعبیر استعاری «بر مرکب چوبین نشستن» نیز با جلب توجه مخاطب، ذهن را از قبح عمل سلطان مسعود منحرف می‌کند. علاوه بر این بیهقی در موارد متعدد، مفهوم مصادره اموال و زندانی کردن و حبس ابد اشخاص مهم و بی‌گناه را با ترکیب «فروگرفتن» (همان: ۱/۲۷۷، ۱/۲۷۵، ۲/۳۹۸ و ۲/۴۵۶) بیان کرده‌است.

حسن تعبیر وسیله‌ای برای شناخت است. آن را «زبان غیرمیانجی جامعه» نیز نامیده‌اند که نشان‌دهنده دلهره‌ها، تضادها، و ترس‌های درونی افراد جامعه است و با بررسی آن در یک زبان، می‌توان به تحلیل افکار و فرهنگ مردم آن جامعه پرداخت (موسوی، ۱۳۹۱: ۵). مثلاً مردم روسیه از خرس می‌ترسیدند و گمان می‌بردند تلفظ نام او موجب حضور و جلب خطر این حیوان می‌شود. بنابراین نام اصلی خرس در این زبان فراموش شد و نام حسن‌تعبیری «عسل‌خوار»، جایگزین آن گردید. همین‌طور در افغانستان و تاجیکستان به خوک «گوسفند سفید» اطلاق می‌شود (مریدی، ۱۳۸۵: ۱۷۵).

حسن تعبیر علاوه بر ترس، مفهوم احترام را نیز در خود دارد. در فرهنگ ایرانی از دیرباز کواکب و ستارگان مقام والایی داشتند. دو دسته از ستارگان خرس‌مانند، با حسن تعبیر «دب اکبر» و «دب اصغر» نامیده شدند. در حالی که در زبان انگلیسی به این دو «great bear» و «lesser bear» می‌گویند یعنی خود واژه خرس را در نامیدن آن به کار می‌برند (اختیار، ۱۳۴۸: ۱۴۱). میزان کاربرد حسن تعبیر ممکن است نشان‌دهنده احساسات

جامعه نسبت به موضوعی خاص باشد. مثلاً در زبان انگلیسی برای واژه مست^۱ ۳۵۶ واژه مترادف وجود دارد که بیشتر از واژگان حوزه‌های دیگر استفاده شده‌است (موسوی، ۱۳۹۱: ۹). در حوزه مرگ در تمام زبان‌ها از حسن تعبیر استفاده می‌شود. زیرا واژه مردن ناخوشایند و نامطلوب به شمار می‌رود. حتی در متون کهن اعتقاد بر این بود که ادای صریح چنین واژه‌ای ممکن است باعث احضار یا بیداری مرده گردد؛ به همین علت از حسن تعبیر به‌عنوان تلطیف‌کننده موضوع مرگ استفاده می‌شود (رزمجو و بلوچ، ۱۳۹۱: ۱۰۲). در زبان فارسی برای مفهوم مرگ حسن تعبیر بسیاری مثل وفات، درگذشت، به سرای باقی شتافتن، به ملکوت اعلی پیوستن، چشم از جهان فرو بستن، دعوت حق را لبیک گفتن و ... و نیز قبح تعبیری مثل به هلاکت رسیدن، گوربه‌گور شدن، مرده‌شور بردن، به درک واصل شدن، گور خود را کندن، سقط شدن و ... به چشم می‌خورد.

حسن تعبیر فضای جدیدی می‌آفریند و می‌توان آن را گونه‌ای از آفرینش ادبی محسوب کرد. شگردهای ایجاد حسن تعبیر می‌تواند بسته به خلاقیت گوینده متعدد باشد. بدخشان و موسوی (۱۳۹۳: ۱) در مقاله‌ای ابزارهای به کار رفته در ساخت حسن تعبیر را برشمرده‌اند که عبارت‌اند از: تکرار شونگی، حذف، وام‌گیری واژگانی، استلزام معنایی، استعاره، مجاز، تضاد معنایی، کم‌گفت، مبالغه، اطناب، رد خلف، واژه‌ای مبهم، گسترش معنایی و عبارات اشاره‌ای. بعضی از این شگردها در حوزه مرگ در غزلیات حافظ کاربردی نداشت، در مقابل شگردهای جدیدی از شعر حافظ استخراج شد. با توجه به فضای محدود پژوهش، هشت شگرد در قسمت اصلی مقاله مورد بررسی قرار گرفت که مبنای این‌گزینش پاسخ به این دو پرسش است:

- ۱- حافظ برای ایجاد حسن تعبیر در حوزه مرگ از چه شگردهایی استفاده می‌کند؟
- ۲- نگاه حافظ به پدیده مرگ براساس شگردها و حسن تعبیرات او چگونه است؟

۳- شگردهای ایجاد حسن تعبیر مرتبط با مرگ در غزلیات حافظ

۳-۱- وام‌واژه

گاه گویشوران یک زبان، برای گفتن واژگان ناخوشایند، از معادل خارجی آن واژه استفاده می‌کنند؛ زیرا لغت ناخوشایند وقتی به زبان دیگر گفته می‌شود شاید به خاطر ناآشنا

بودن، بار معنایی منفی آن کاهش می‌یابد (موسوی، ۱۳۹۱: ۱۰). حمار به‌جای خر، کورتاژ به‌جای سقط جنین، کنسر به‌جای سرطان و مواردی از این قبیل در زبان روزمره نیز کاربرد دارد.

حافظ به‌جای واژه مرگ، وام‌واژه عربی اجل را ۵ مرتبه به‌کار برده‌است. او از «روز اجل» (۷/۸۰)^(۱) و «تبیغ اجل» (۵/۵۳) سخن می‌گوید و اینکه کس بی‌اجل نمرده‌است (۶/۱۸۶)؛ «اجل به ره عمر رهزن امل است» (۶/۴۵)؛ اما وصل معشوق آن را از سر دور داشته‌است (۴/۳۸). اجل به معنی فرصت است و مرگ اتمام فرصت. نامیدن پدیده‌ها به نام متضاد از شیوه‌های زبانی حسن تعبیر و رایج در زبان عربی است (نوروزی و عباس‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۵۶) که در کاربرد این وام‌واژه به کار رفته‌است.

وام‌واژه رحلت به معنی کوچ کردن نیز بیان به‌گویانه‌ای از مرگ است: «ناگشوده گل نقاب آهنگ رحلت ساز کرد» (۳/۴۳)؛ «شب رحلت هم از بستر...» (۸/۳۵۴) و «از این رباط دو در چون ضرورت است رحیل...» (۴/۲۵).

وام‌واژه قرآنی وفات دیگر جایگزین مرگ می‌باشد که حافظ در ۲ بیت (بگشای تربتم را بعد از وفات ... ۲/۲۳۳ و مهل که روز وفاتم ... ۷/۲۶۳) آن را به کار برده‌است. در ۱۴ آیه از قرآن با تعبیر «توفی» از مرگ یاد شده‌است (معمدی، ۱۳۷۲: ۱۰۷) که از ماده وفات و به معنی چیزی را به تمام و کمال تحویل گرفتن است. چون در مرگ، روح به‌وسیله فرشتگان از تن بازگرفته می‌شود (مکارم شیرازی، ۱۳۸۷: ۲۲/۲۶۱ و ۱۳۵/۱۷). فوت به معنی از دست رفتن است که حافظ آن را در این معنی به کار برده نه در معنی مرگ: «گر فوت شد سحور...» (۷/۲۴۶) و «نزدی شاهرخ و فوت شد امکان حافظ» (۷/۱۳۴).

وام‌واژه قرآنی عظم رمیم (یاسین/ ۷۹) نیز جایگزین استخوان پوسیده شده‌است: «سر برآرد ز گلم رقص کنان عظم رمیم» (۵/۳۶۷) و «عکس روحی است که بر عظم رمیم افتاده‌ست» (۷/۳۶۱).

در حوزه کاربرد واژگان حسن تعبیری باید به دو نکته توجه داشت: اول اینکه ممکن است بعضی از این واژگان در زبان امروز حسن تعبیر محسوب نشود زیرا حسن تعبیر نسبی است و یکی از دلایل تغییر معنی کلمات در طول تاریخ محسوب می‌شود (اختیار، ۱۳۴۸: ۱۴۸). واژه‌های که جنبه حسن تعبیر دارد به خاطر فراوانی کاربرد گاه قدرت حسن

تعبیری خود را از دست می‌دهد و دیگر پوشیدگی آغازین را ندارد. دوم اینکه برخی از واژگان مربوط به حوزه مفهومی دیگرند و در ژرف‌ساخت خود کاربرد استعاری دارند که می‌توان آنها را براساس «نظریه معاصر استعاره» تحلیل کرد.^(۳) مثلاً اصطلاح رحلت براساس استعاره «مرگ سفر است» شکل گرفته است.

۳-۲- واژگان کلی و عبارات اشاره‌ای

عبارات اشاره‌ای از جمله ضمائر «این و آن» در تقابل با اسامی خاص و توصیف‌های واضح قرار دارند و ابزار مناسبی برای حسن تعبیر هستند (بدخشان و موسوی، ۱۳۹۳: ۱۷). استفاده از واژگان کلی و مبهم، شیوه دیگری برای ایجاد حسن تعبیر است. «قدرت معنایی واژگان تابو ممکن است با انتزاعی کردن آن مفهوم، کمرنگ‌تر و یا حتی حذف شود. در این حالت، مفهوم واژه به صورت مبهم بیان می‌گردد و بار منفی کلمات ناخوشایند به طور چشمگیری کاهش می‌یابد. مثلاً واژه مشکل می‌تواند به هرچیزی که در جهان موجود است ارجاع داده شود» (موسوی، ۱۳۹۱: ۱۰).

حافظ در مصرع «اگر رسد خللی خون من به گردن چشم» (۵/۳۳۹)، واژه کلی خلل را جایگزین واژه مردن کرده است. او به واژه کلی «واقع» برای اشاره به مرگ علاقه دارد. این واژه می‌تواند ژرف‌ساخت مجازی نیز داشته باشد؛ یعنی با توجه به آیه «إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ» (واقع‌ه ۱)، به تدریج از قیامت به مرگ منتقل شده باشد یا مضاف مانده و مضاف‌الیه حذف شده باشد. وی سه مرتبه ترکیب «روز واقع» (۳/۲۹۹ و ۴/۳۳۷ و ۵/۴۹۲) و یک مرتبه ترکیب «این واقع» (۹/۲۵۲) را در اشاره به مرگ به کار برده است. در مثال اخیر واژه کلی به همراه صفت اشاره آمده است. در نمونه‌های زیر حافظ برای اشاره به مرگ از واژگان این و آن هم به صورت ضمیر اشاره و هم به شکل صفت اشاره همراه با واژگان کلی بهره می‌جوید: «چون این گره گشایم، وین راز چون نمایم» (۷/۴۴۴)؛ «که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را» (۸/۳)؛ «مردم در این فراق و در آن پرده راه نیست» (۳/۲۲۹)؛ «چند گویی که چنین رفت و چنان خواهد شد» (۸/۱۶۴)؛ «از بهر بوسه‌ای ز لبش جان همی دهم/ اینم همی ستاند و آنم نمی‌دهد» (۲/۲۲۹)؛ «جان بی جمال جانان میل جهان ندارد/ هرکس که این ندارد حقا که آن ندارد» (۱/۱۲۶) و نیز «گل عزیز است غنیمت شمردیش صحبت/ که به باغ آمد از این راه و از آن خواهد شد» (۷/۱۶۴) و نیز ۷/۳۵۱ و ۱/۱۷۹).

در مواردی که ذکر شد حافظ برای مرگ «این» یعنی اشاره به نزدیک را به کار می‌برد که بر پذیرش مرگ و دور ندیدن آن دلالت دارد. در مقابل برای معشوق و اشاره به دور یعنی «آن» (۲/۲۲۹، ۳/۲۲۹) استفاده شده‌است؛ یعنی مرگ از معشوق نزدیک‌تر است. در یک مورد مرگ همراه با «آن» ذکر شده: «که به باغ آمد از این راه و از آن خواهد شد». در این مورد، مرگ در مقابل زندگی و تولد قرار گرفته‌است. زندگی از مرگ نزدیک‌تر و برای ما محسوس‌تر است برای همین صفت اشاره به نزدیک را به همراه خود دارد و این بیانگر غلبه شور زندگی بر مرگ در اندیشه حافظ است.

صفت اشاره این و آن هم برای تعظیم و هم برای کوچک‌شمردن کاربرد دارد. تعظیم به این دلیل که اگر چیزی در نظر کسی اهمیت داشته باشد، مورد توجه و عنایت او قرار می‌گیرد؛ گویی که به او نزدیک است و کوچک‌شمردن به این دلیل که پدیده‌های نزدیک به ما به خاطر سهولت دسترسی بی‌اهمیت پنداشته می‌شوند (باقری خلیلی و حقیقی، ۱۳۹۰: ۸۶). «این گره»، «این راز» و «این معما» در هم‌نشینی با وجه منفی فعل گشودن از عظمت پدیده مرگ و ناتوانی عقل انسان در درک آن در اندیشه حافظ حکایت دارد. در عبارات «این جان عاریت» و «اینم همی ستاند»، «این» برای کوچک‌شمردن به کار رفته‌است تا عظمت معشوق حقیقی و یا حتی بزرگداشت معشوق مجازی را به تصویر بکشد.

۳-۳-۳- رد خلف

«در رد خلف به‌گونه‌ای، برای اشاره به واژه ناخوشایند و آزاردهنده، از طریق منفی‌سازی متضاد واژه ناخوشایند عمل می‌شود که بار معنایی مثبت دارد. در این شیوه، واژه آنچه را که هست (معنای منفی) به مخاطب نمی‌گوید بلکه آن چیزی را ارائه می‌کند که نیست (معنای مثبت)» (بدخشان و موسوی، ۱۳۹۳: ۱۵). مثل کاربرد واژه نابینا به جای کور، ناشنوا به جای کر (همان)، و عدم صداقت به جای دروغ.

حافظ به جای مرگ از رد خلف آن یعنی زنده‌نبودن با تعبیرهای متعدد بهره می‌جوید:

- ۱- نبودن و نماندن در دنیا: «که جام باده بیاور که جم نخواهد ماند» (۶/۱۷۹)؛ «... محتسب نماند» (۴/۳۶۲)؛ «خالی مباد عرصه این بزمگاه از او» (= نمیرد) (۸/۴۱۳)؛ «نمی‌بینم از همدمان هیچ بر جای» (۹/۴۹۲، نیز ۶/۱۷۹ و ۶/۱۷۹).
- ۲- بیماری لاعلاج: «هیپهات که رنج تو ز قانون شفا رفت» (۵/۹۷)؛ «از این مرض به حقیقت شفا نخواهم یافت» (۵/۹۷، و نیز ابیات ۸/۶۲ و ۶/۳۸۲ و ۵/۸۲).

- ۳- عدم جاودانگی دنیا: «... که در وی نه ممکن است خلود» (۶/۲۲۹)؛ «چو امکان خلود ای دل در این فیروزه‌ایوان نیست» (۵/۴۵۴)؛ نیز ابیات ۶/۴۴۲ و ۷/۲۹۰.
- ۴- به پایان رسیدن عمر: «در این خیال به سر شد زمان عمر و ...» (۸/۲۳۷) و نیز ابیات ۱/۳۸؛ ۵/۳۱۴؛ ۲/۲۹۷ و ۴/۳۳۷.
- ۵- کوتاهی زمان: «پنج‌روزی که در این مرحله مهلت داری» (۵/۷۴)؛ «ده روزه مهر گردون...» (۳/۵)؛ و نیز ابیات ۲/۱۶۲؛ ۳/۳۹۵؛ ۳/۲۱۹ و ۱/۳۹۶.

۳-۴- استلزام معنایی

استلزام معنایی را به این صورت می‌توان مطرح کرد که صحت یک جمله، صحت جمله دیگر را ایجاب می‌کند یا واقعیت یک جمله مستلزم واقعیت جمله دیگری است. اگر بگوییم: «محمد ساعت ده از بسترش برخاست»، این جمله لازمه‌اش این است که «محمد قبل از ساعت ده در بسترش بوده‌است» (پالم، ۱۳۸۱: ۱۳۶ و احمد مختار، ۱۳۸۶: ۱۷۹). استلزام معنایی این امکان را به وجود می‌آورد که بر حسب اطلاعات موجود درون یک جمله بتوان به اطلاعات دیگری دست یافت (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۲۲).

حافظ در ابیات زیادی از دنیای پس از مرگ سخن می‌گوید. دنیایی که مرگ دروازه ورود به آن است. دنیای پس از مرگ در شعر حافظ چهار حوزه را شامل می‌شود:

- ۱- توشه: حافظ به‌جای سخن مستقیم از مرگ، از آنچه که انسان با خود می‌برد سخن می‌گوید و فعل بردن به آخرت مستلزم مردن و رفتن به آخرت است: «گر امانت به سلامت ببرم باکی نیست» (۳/۴۸۴) و «گوهر معرفت آموز که با خود ببری» (۹/۳۶۷).
- ۲- تربت: حافظ از واژه قبر پرهیز می‌کند و واژگان تربت و خاک را به‌جای آن به کار می‌برد و سخن از قبر معنی مرگ را در خود دارد: «به خاک حافظ اگر یار بگذرد چون باد/ ز شوق در دل آن تنگنا کفن بدرم» (۷/۳۳۰)؛ «ندارم دستت از دامن به جز در خاک و آن دم هم/ که بر خاکم روان گردی بگیرد دامنت دستم» (۴/۳۱۹) و نیز ابیات ۸/۹؛ ۶/۱۲۱؛ ۳/۲۰۵؛ ۷/۲۳۴؛ ۲/۲۶۴؛ ۷/۳۰۳؛ ۲/۳۳۰ و ۱/۴۵۶.
- ۳- بهشت: حافظ در میان عناصر مربوط به دنیای پس از مرگ، بر روی بهشت تمرکز می‌کند. در ۱۴ بیت از بهشت می‌گوید رفتن به بهشت مستلزم مردن است و حافظ تلخی بیان مرگ را با شیرینی گفتن از بهشت می‌آمیزد و فعل ناخوشایند مردن را به عبارت دلپذیر «رفتن به بهشت» تبدیل می‌کند: «دارم از لطف ازل جنت فردوس

طمع» (۷/۳۱۹)؛ «می‌رود به بهشت» (۸/۷۹)؛ «روم تا قصر حورالعین» (۸/۳۵۴)؛ «به دارالسلام رفت» (۶/۸۴)؛ «یک‌سر از کوی خرابات برندت به بهشت» (۷/۸۰)؛ «که از پای خمت یک‌سر به حوض کوثر اندازیم» (۷/۳۷۴)؛ «شراب کوثر و حور از برای ماست» (۶/۴۲۹)؛ «نیز ۷/۳۴۵ و ۸/۳۳۸»؛ حتی به تعبیری در مفهوم برتر از بهشت نیز در نظر دارد: «با خاک کوی دوست به فردوس ننگریم» (۵/۳۷۲)؛ «از در خویش خدایا به بهشتم مفرست» (۷/۲۶۸ و نیز ۴/۳۳۵). حافظ واژهٔ جهنم را اصلاً به کار نبرده و از دوزخ تنها دو مرتبه استفاده کرده‌است؛ و مفهوم آن را با استفاده از شگرد رد خلف و با عبارتی در مفهوم غیربهشت بیان می‌کند تا از خشونت و ترس موجود در واژه کاسته شود: «اگر نه روضهٔ رضوان به ما دهند» (۳/۳۷۵)؛ «بهشت اگرچه نه جای گناهکاران است» (۲/۴۰۵) (=جهنم جای گناهکاران است)؛ بدترین تعبیر او از جهنم واژهٔ آتش است که از آن نیز آمیخته با لطف دوست سخن می‌گوید و از تأثیر منفی آن می‌کاهد: «عاشقان را گر در آتش می‌پسندد لطف دوست...» (۱۱/۳۴۶).

۴- قیامت: حافظ قیامت را در ارتباط با گروه مخالفان ناخوشایند تصویر می‌کند: «ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست/ نان حلال شیخ ز آب حرام ما» (۸/۱۱) و «گوییا باور نمی‌دارند روز داوری» (۳/۱۹۹)؛ اما در ارتباط با خودش جای امیدواری می‌بیند: «هست امیدم که علی‌رغم عدو روز جزا/ فیض عفوش نهد بار گنه بر دوشم» (۵/۳۴۰)؛ هرچند گاه عملکرد خود را به عنوان مسلمان باورمند به قیامت نیز به بوتهٔ نقد می‌کشد: «گر مسلمانی از این است که حافظ دارد/ آه اگر از پس امروز بود فردایی» (۱۰/۴۹۰). او از قیامت به فردا تعبیر می‌کند: واژهٔ فردا بیانگر نزدیک‌شمردن زمان وقوع قیامت است که براساس قرآن ویژگی مؤمنان محسوب می‌شود و کافران آن را دور می‌بینند: «اینهم بیرونه بعیدا و نراه قریبا (معارج/ ۵-۶). نمی‌توان گفت که سخن از قیامت از مرگ خوشایندتر است، اما روحیهٔ امیدوار و شیوهٔ بیان حافظ هول روز رستاخیز را از دل می‌برد.

۳-۵- ترادف

ترادف در لغت به معنی تتابع یا پی‌درپی و پشت سر هم آمدن است (پرچم و شاملی، ۱۳۸۹: ۳۴ به نقل از ابن منظور) و در زبان‌شناسی دو لفظ مفرد که اصالتاً و به طور مستقل و به یک اعتبار و در یک محیط زبانی بر یک معنای حقیقی دلالت کند، مترادف نامیده می‌شود (همان: ۳۹ به نقل از المنجد و صدقی و سیفی، ۱۳۸۵: ۴۰ به نقل از امام فخر رازی). کلمات مترادف

به دو نوع تام و کامل (دارای معنای یکسان به گونه‌ای که به جای هم به کار روند) و ناقص و شبه مترادف (مشترک در معنی کلی و متفاوت در بار معنایی خاص) تقسیم می‌شود که اغلب زبان‌شناسان معتقدند نوع اول وجود ندارد یا موارد و مصادیق آن بسیار اندک است. (صدقی و سیفی، ۱۳۸۵: ۴۳ و پرچم و شاملی، ۱۳۸۹: ۴۲). بنابراین کلمات مترادف از لحاظ معنایی ضمنی متفاوت‌اند. مترادف ابزار مناسبی برای ایجاد حسن تعبیر است و به گوینده امکان می‌دهد تا با عدول از لفظ صریح و گزینش واژه‌ای با صراحت و شدت کمتر معنای مطلوب را برساند (نوروزی و عباس‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۵۷).

حافظ طبق سنت شعر فارسی، معشوق خود را به اعمالی چون «کشتن»، «تشنه به خون بودن»، «خون خوردن» و «خون ریختن»، متصف می‌کند. این عبارات به خودی خود و بدون در نظر گرفتن دیگر عناصر و بافت کلام، دارای قبح تعبیرند، اما حافظ گاه از مترادفات این افعال که شدت و حدت کمتری دارند، استفاده می‌کند؛ مثل در خون دل پرهبران دست داشتن (۳/۴۵۰)؛ زلف را به خون عاشقان شکستن (۸/۲۷) و اشارت کردن مژده سیاه معشوق به خون عاشق (۳/۶).

در حوزه مرگ معمولی حافظ حتی یک‌بار هم واژه مردن را به کار نبرده و اغلب از فعل «رفتن» استفاده کرده‌است. او مرگ را رفتن از جهان (۷/۲۱۰ و ۷/۲۹۹ و ۶/۴۱۶) تعبیر می‌کند. در مرگ عزیزان نیز رفتن را به کار می‌برد و غزلی هم با ردیف «برفت» دارد: شربتی از لب لعلش نچشیدیم و برفت / روی مه‌پیکر او سیر ندیدیم و برفت (۱/۸۵). فعل رفتن بر «تغییر مکان» دلالت می‌کند. کسی که از جایی رفته یعنی به جای دیگر وارد شده‌است. کاربرد این فعل نگاه قرآنی حافظ به مرگ را نشان می‌دهد که مرگ نابودی نیست و فقط انتقال از دنیا به آخرت است و برای مؤمنان این انتقال، رفتن از جایی فروتر به جایی والا است. در تأکید این نکته نیز «دارفنا» (۹/۸۲)، «منزل ویران» (۱/۳۵۹) متمم فعل رفتن قرار گرفته‌است.

فعل گذشتن و درگذشتن دیگر مترادف معنایی رفتن و مردن با ارزش به‌گویانه بالاتری است چون رفتن در معنی عامش هم بر مبدأ حرکت و هم بر مسیر حرکت دلالت می‌کند. مبدایی که به فرد تعلق دارد و مسیری که به او تعلق ندارد؛ مثلاً «او از کوچه رفت» یا «او از خانه‌اش رفت»؛ اما گذشتن در معنی عامش فقط بر حرکت در مسیر دلالت می‌کند مثل «او از کوچه گذشت». کاربرد گذشتن برای مردن یعنی حرکت از مکانی (=دنیا) که به فرد

تعلق ندارد و فقط در حکم مسیر محسوب می‌شود. علاوه بر این دنیا مستقیماً مسیر و منزل (= محل توقف موقت کاروان در قدیم) نیز نامیده شده است: «باغبان چو من زینجا بگذرم...» (۳/۴۷۳)؛ «بنفشه زار شود تربتم چو درگذرم» (۲/۳۳۰)؛ «...کز این دورا هه منزل/ چون بگذریم...» (۶/۳۹۲)؛ «وز شاهراه عمر بدین عهد بگذرم» (۱۰/۳۲۹).

فعل «جان دادن» نیز به خودی خود و بدون در نظر گرفتن دیگر عناصر جمله، مرگ‌واژه‌ای ناخوشایند است؛ اما حافظ بین دو واژه تشکیل دهنده این فعل فاصله می‌اندازد و فعل لازم جان دادن را به فعل متعدی دادن جان تبدیل می‌کند. با این کار جبر موجود در مرگ را به اختیار تبدیل می‌کند تا ناخوشایندی مرگ کم‌رنگ‌تر جلوه کند: «به مژده جان به صبا داد شمع در نفسی/ ز وصل روی تو اش چون رسید پروانه» (۷/۴۲۷).

فعل «جان سپردن» که هشت بار در شعر حافظ به کار رفته به گویانه‌تر از جان دادن است. در این مورد نیز بین دو جزء فعل فاصله انداخته و فعل لازم و منفعل را به فعلی متعدی و پویا تبدیل کرده است: «جان به غم‌هایش سپردم...» (۸/۲۶۵)؛ «دل به رغبت می‌سپارد جان به چشم مست یار» (۷/۲۶۷) و «هم جان بدان دو نرگس جادو سپرده‌ایم» (۳/۳۲۵). علاوه بر این، این فعل به دلیل معانی ضمنی، حسن تعبیر دارد. سپردن در مورد امانتی ارزشمند به کار می‌رود و طرف مقابل فعل سپردن هم طبعاً باید فردی امین و مورد اعتماد باشد و نیز در سپردن فرد چیزی را با اختیار خود و به طور موقت از حوزه نگهداری خود خارج می‌کند و دوباره آن را تحویل می‌گیرد. کاربرد این فعل برای مردن بی‌انگیز ارزشمندی جان و عمر و زندگی و اعتقاد به زندگی جاوید و بقای روح است.

فعل «جان افشاندن» مترادف دیگر جان دادن است که اختیار و اراده و شادمانی و سرخوشی در این فعل نهفته است: «چهره بنما دلبرا تا جان برافشانم چو شمع» (۹/۲۹۴)؛ «به یاران بر فشانم عمر باقی» (۷/۴۶۰، نیز ابیات ۲/۶۱ و ۲/۳۱۲). نثار و فداکردن جان نیز در حوزه مرگ عاشقانه، ۱۲ مرتبه به کار رفته است: «نثار خاک رهت نقد جان من...» (۴/۴۴۳)، و نیز ابیات ۶/۲۴؛ ۵/۱۱۴؛ ۵/۱۲۲؛ ۶/۱۶۳؛ ۵/۲۳۶؛ ۴/۲۴۶؛ ۷/۳۱۸؛ ۹/۳۳۵؛ ۳/۴۲۷؛ ۱/۴۴۲ و (۱/۴۶۹). مترادف دیگر این فعل «برخاستن از سر جان» است که در غزلی با ردیف «برخیزم» (۳۳۶) به کار رفته است و نیز «از میان برخاستن» (۸/۲۲۱ و ۸/۲۲۶). معنی ضمنی رهاکردن ارادی و اختیاری ابیات حاوی این فعل را در حوزه مرگ عرفانی قرار داده است.

«بر باد رفتن» نیز مترادف با مردن است که ممکن است برداشت نادرست «مرگ به منزله نابودی» را به ذهن متبادر کند، اما باید دقت کرد که حافظ این تعبیر را اغلب در مورد مرگ افرادی که نماد شوکت و ثروت و قدرت و کلاً مظاهر نعمت‌های دنیوی هستند - چون سلیمان و جمشید - به کار برده است. یعنی مرگ بر باد رفتن و نابودی مادیات است نه جان و روح و معنویات: «که واقف است که چون رفت تخت جم بر باد» (۵/۱۰۱)؛ «جایی که مسند و تخت جم می‌رود بر باد» (۳/۳۷۲)؛ «در معرضی که تخت سلیمان می‌رود به باد» (۴/۱۰۰) و «شکوه آصفی و اسب باد و منطق طیر/ به باد رفت» (۷/۲۵)؛ اما نهایت غم و اندوه حافظ به خاطر نابودی این موارد نیست، بلکه در ادامه می‌گوید: «خواجه از او هیچ طرف نیست».

۳-۶- متناقض نما

متناقض نما یعنی «بیانی متناقض با خود یا مهمل که دو امر متضاد را در خود جمع کرده باشد؛ اما در اصل دارای حقیقتی باشد که از راه تأویل و تفسیر بتوان به آن دست یافت» (چناری، ۱۳۷۷: ۱۹). یکی از متناقض‌نماها در دیوان حافظ تناقض مرگ و زندگی است و اغلب در حوزه مرگ عاشقانه به کار می‌رود: «ما را بکشت یار به انفاس عیسوی» (۵/۴۸۶)؛ «کشت ما را و دم عیسی مریم با اوست» (۶/۵۷)؛ «به تلخی کشت حافظ را و شکر در دهان دارد» (۱۲/۱۲۰)؛ «بس کشته دل زنده که بر یکدگر افتاد» (۵/۱۱۰)؛ «...زندگی یابم/ در آن زمان که به تیغ غمت شوم مقتول» (۵/۳۰۶)؛ نیز «مرا امید وصال تو زنده می‌دارد/ وگر نه هر دم از هجر توست بیم هلاک» (۲/۳۰۰)، نیز ۱/۳۱۴؛ ۲/۱۳۷؛ ۶/۱۰۲؛ ۵/۸۴؛ ۸/۲۵۳ و ۶/۳۰۰.

حافظ در این متناقض‌نماها از «مرده زنده» سخن می‌گوید چون از نظر حافظ مرگ هم زندگی محسوب می‌شود. برعکس آن، یعنی زنده زنده مرده فقط یک مورد به کار رفته است: «هر آن کسی که در این حلقه نیست زنده به عشق/ بر او نمرده به فتوای من نماز کنید» (۷/۲۴۴)؛ معمولاً گفته می‌شود که «مرگ در ذات حیات وجود دارد» (اینیاس، ۱۳۷۵: ۲۷۰)، اما حافظ می‌گوید که حیات در ذات مرگ هست.

۳-۷- تلویح

تلویح در لغت یعنی «اشاره کردن، با اشاره فهماندن و سخنی را ضمن سخن دیگر به کنایه بیان داشتن» (معین، ۱۳۶۰: تلویح). منظور ما از تلویح دقیقاً آن چیزی است که نقطه

مقابل تصریح قرار دارد؛ یعنی سخنی که مستقیم گفته نشده و از متن و موقعیت می‌توان آن را استنباط کرد. این مفهوم در اصطلاح عامیانه با عبارت «تلویحاً گفتن» بیان می‌شود. با تعریض در مبحث کنایه نزدیک است.

حافظ برای بیان مفهوم «شمول مرگ و اجتناب‌ناپذیر بودن آن» با توجه به مصداق آیه «اینها تکونوا یدرکم الموت و لو کنتم فی بروج مشیده» (نساء/ ۷۸)، شخصیت‌های شاهنامه به‌ویژه جمشید و شخصیت حضرت سلیمان را مطرح می‌کند. یعنی به‌جای آنکه مستقیم بگوید من و تو می‌میریم، غیرمستقیم می‌گوید که جمشید و سلیمان با تمام کامروایی‌هایشان طعمه مرگ شده‌اند و دیگر نیستند.

شخصیت جمشید مورد علاقه حافظ است و ۱۳ مرتبه در اشعارش تکرار شده (منصوریان، ۱۳۸۹: ۳۹) و اغلب برای بیان همین مفهوم به کار گرفته شده‌است. حافظ از مخاطب می‌خواهد که از فیض جام و قصه جمشید کامکار بپرسد و خود شاعر نیز در گلستان ارم از مسند جم، جام جهان‌بین را می‌طلبد اما جواب می‌شنود که «آن دولت بیدار بخت» (۶/۸۱). او می‌خواهد حکایت «جم و کاووس کی کند» (۴/۳۵۱). حکایت جمشیدی که با آن همه اقتدار و عظمت، مرادش مدام میسر نشده و او نه تنها از تخت دور مانده (۷/۲۹۱) بلکه تخت و مسند او بر باد رفته‌است (۵/۱۰۱ و ۳/۳۷۲). از این تخت و افسر کی فقط سخنی مانده‌است (۴/۴۳۰) و جمشید چیزی جز همین حکایت جام از جهان نبرده‌است (۵/۴۸۶).

طبیعت نیز زبان گویای مرگ است: روزگار چین قبای قیصر و طرف کلاه کی را دیده، خاک از جمشید و کیخسرو فراوان داستان دارد (۶/۱۲۰)؛ شکل هلال هر سر مه از افسر سیامک و طرف کلاه زو نشان می‌دهد (۶/۴۰۶) و اختر شب‌دزد، تاج کاووس و کمر کیخسرو را می‌رباید (۴/۴۰۷).

نابودی فردی چون جمشید تلویحاً یعنی نابودی من و تو که انسانی معمولی و چه بسا ضعیف هستیم. بیان خشونت نسبت به دیگران آن هم شاه افسانه‌ای کراهت و ناخوشایندی‌اش کم‌تر از گفتن مستقیم خشونت نسبت به توی مخاطب و من شاعر است. بنابراین، ملاحظات روحی و احساسی مخاطب حافظ را به این بیان تلویحی و به‌گویانه می‌کشاند، بیانی که میان دال و مدلول فاصله ایجاد کرده، از بار منفی سخن می‌کاهد.

حافظ در بیان تلویحی در کنار جمشیدی که ادعای خدایی کرد از سلیمان «نعم العبد» (ص/۳۰) یاد می‌کند که تخت او و شکوه آصفی و اسب باد و منطق الطیر او نیز بر باد رفته‌است (۴/۱۰۰ و ۷/۲۵) که خود تأکید بر این نکته است که مرگ همه را - چه بدکار و چه نیکوکار - در بر می‌گیرد.

از طرفی جمشید با مفهوم زندگی مرتبط است. در *شاهنامه* روزگار فرمانروایی او به بی‌مرگی توصیف شده‌است: «چنین سال سیصد همی‌رفت کار/ ندیدند مرگ اندر آن روزگار» (فردوسی، ۱۳۸۵: ۳۳). «در اساطیر هندوان نیز آمده‌است که یم داوطلبانه راه مرگ را می‌گزیند تا با گشایش راه مرگ، نجات‌بخش جوهر زندگی از فروپاشی گردد» (قائمی و پورخالقی، ۱۳۸۸: ۱۶).

۳-۸- قید حالت

این قید همان است که در نحو عربی حال نامیده می‌شود «که حالت و چگونگی فاعل یا مفعول را در حین انجام‌دادن یا انجام‌گرفتن کار می‌رساند» (انوری و احمدی گیوی، ۱۳۹۰: ۲۴۲). و همچنین نک. خیام‌پور، ۱۳۸۴: ۹۲. حافظ گاه از واژگان ناخوشایند مرتبط با مرگ در کنار قید حالتی بیانگر شادی و سرخوشی استفاده می‌کند؛ مثلاً ناخوشایندی و کراهتی که در واژگانی مثل «لحد» و «مرگ»، «جان دادن»، «زیر شمشیر رفتن» و کلاً در کنش مردن نهفته‌است که ممکن است کام‌گوینده و مستمع را تلخ کند با قید حالت از میان می‌رود و حتی به شیرینی مبدل می‌شود:

زیر شمشیر غمش رقص کنان باید رفت (۹/۱۱۹)؛ من چو از خاک لحد لاله‌صفت بر خیزم (۲/۱۵۷)؛ آن دم که به یک خنده دهم جان... (۴/۳۳۴)؛ ... وانگهم تا به لحد فارغ و آزاد ببر (۷/۲۵۰)؛ ... خوش از جهان رفتی (۷/۲۹۹)؛ پا کوبان سر اندازیم (۴/۳۷۴)؛ و کز سر جان و جهان دست‌فشان بر خیزم (۶/۳۳۶).

۴- کارکردهای حسن تعبیرات مرتبط با مرگ در غزلیات حافظ

در این قسمت به این پرسش می‌پردازیم که چرا حافظ در حوزه مرگ از حسن تعبیر استفاده می‌کند؟ نخستین دلیلی که به ذهن می‌رسد این است حافظ شاعر است و شعر یعنی نوآیینی و تازگی سخن و حسن تعبیر هم می‌تواند یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی و ایجاد تازگی باشد. این نکته تنها دلیل کاربرد حسن تعبیر نیست؛ چون قبح تعبیر هم

می‌تواند در خدمت ابداع شاعرانه قرار گیرد. در اشعار حافظ سه دلیل عمده در ایجاد حسن تعابیر مرتبط با مرگ، دخیل است:

۴-۱- ادب و نزاکت حافظ و حفظ کرامت انسان

حافظ در شعر خود شعار ادب سر می‌دهد: «تو در طریق ادب باش و گو گناه من است» (۷/۵۳)؛ «قدح به شرط ادب گیر» (۴/۱۰۱)؛ «حافظ به ادب باش...» (۷/۱۰۹)؛ «چشم‌دریده ادب نگاه ندارد» (۴/۱۲۷)؛ «قدم منه به خرابات جز به شرط ادب» (۸/۲۰۱)؛ «یاد باد آن‌که در آن بزمگه خلق و ادب...» (۵/۲۰۴)؛ نیز ابیات ۷/۲۰۸؛ ۴/۲۱۶؛ ۴/۲۸۱؛ ۴/۴۸۴. او در عمل نیز از به‌کارگیری واژگان توهین‌آمیز و واژگانی که احساسات اشخاص را خدشه‌دار می‌کند دوری می‌گزیند. حافظ دربارهٔ مخالفان خود این شیوه را به کار می‌گیرد و برای مردود شمردن آنان هم از حسن تعبیر برای ایجاد تلطیف کلامی استفاده می‌کند. مثلاً می‌گوید گروه رندان رستگار و اهل بهشتند؛ اما برای گروه مقابل از کاربرد واژهٔ جهنم پرهیز می‌کند و مفهوم آن را به‌گویانه بر زبان می‌آورد: زاهد غرور داشت سلامت نبرد راه / رند از ره نیاز به دارالسلام رفت (۶/۸۴).

استفاده از حسن تعبیرات نشان‌دهندهٔ نزاکت اجتماعی و بیانگر احترام و اهمیت‌گویی به کرامت مخاطب خویش و در ابعادی وسیع‌تر کرامت جامعهٔ انسانی است (میرزاسوزنی، ۱۳۸۵: ۳۲). برای مثال از عباس عموی پیامبر پرسیدند که تو بزرگ‌تری یا پیامبر؟ در جواب برای پاسداشت حرمت پیامبر گفت: من قبل از او متولد شدم (نوروزی و عباس‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۶۳).

یکی از موارد تجلی احترام، دادن خبر درگذشت افراد است. احترام قلبی نسبت به فرد درگذشته خبر مرگ را با عبارت بهتری بر زبان جاری می‌سازد؛ همان‌گونه که حافظ به‌جای به دار آویخته شدن، عبارت «کزو گشت سر دار بلند» (۸/۱۴۲) را درمورد حلاج به کار می‌برد. گفتن از مرگ انسان به طور کلی با عبارات به‌گویانه بیانگر اعتقاد حافظ به حفظ کرامت انسانی است. کرامت انسانی براساس قرآن «و لقد کرمنا بنی آدم» (اسرا/ ۷۰) «عبارت است از این‌که انسان به ماهو انسان - فارغ از معیارهایی چون رنگ، نژاد، زبان، جغرافیا، طبقهٔ اجتماعی و اعتقاد دینی - عزیز و شریف و ارجمند است (یداله‌پور، ۱۳۹۱: ۵۸).

۴-۲- واکنش در برابر مرگ

دلیل وجود حسن تعبیر در زبان را دلهره‌ها و ترس‌های درونی ما دانسته‌اند که حسن تعبیر آن را پنهان می‌کند (بدخشان و موسوی، ۱۳۹۳: ۳-۲). ترس از مرگ دلایل مختلفی می‌تواند داشته باشد. از جمله: ۱- دلایل مذهبی یعنی ترس از عقوبت و عذاب ابدی؛ ۲- دلایل هستی‌شناختی یعنی ترس از دیگر نبودن؛ ۳- توقف اهداف یعنی مرگ به منزله تهدیدی نسبت به هدف‌های زندگی تلقی می‌شود. چون ممکن است انسان را در میانه زندگی متوقف سازد و فرد در اجرای اهداف، برنامه‌ها و آرزوهای خود ناکام بماند (معمدی، ۱۳۷۲: ۱۹ و ۲۳ و ۵۸) و ۴- ترس از رنج‌های لحظه‌ی مردن.

استفاده از قید حالت سرخوشانه در کنار فعل مردن بیانگر غلبه بر ترس نوع چهارم است. وقتی که حافظ با استلزام معنایی از بهشت می‌گوید در واقع بر ترس نوع اول غلبه می‌کند. همراهی مرگ و معشوق نیز از شگردهای معنایی ایجاد حسن تعبیر است که در این مقاله مستقیماً به آن نپرداختیم اما در شواهد قسمت استلزام معنایی حضور چشمگیری دارد. در تمام ابیاتی که حافظ از تربت خود می‌گوید معشوق و دیگران را به گذر از آن دعوت می‌کند. عشق او بعد از مرگ نیز تداوم دارد و از تربت عاشق گل سرخ و لاله می‌دمد (۶/۹۳؛ ۶/۱۰۱؛ ۷/۲۳۴ و ۶/۴۱۶). در چنین مواردی غلبه بر ترس دیگر نبودن و توقف اهداف مرتبط است؛ یعنی عشق از نظر حافظ هدفی بلندمدت است و بعد از مرگ هم ادامه دارد. البته ترس از توقف اهداف شاید مهم‌ترین دغدغه‌ی حافظ در این حوزه است: عاشق شو ار نه روزی کار جهان سرآید / ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی (۲/۴۳۵)؛ یا رب از ابر هدایت برسان بارانی / پیشتر زان که چو گردی ز میان برخیزم (۳/۳۳۶).

۴-۳- ارزش زندگی

حق حیات یکی از بنیادی‌ترین حقوق ذاتی انسان به شمار می‌رود. می‌توان گفت که زندگی کردن فقط حق افراد نیست بلکه حفظ آن تکلیف آنان نیز می‌باشد (یداله‌پور، ۱۳۹۱: ۵۹). در رد خلف، مرگ در قالب واژگان مربوط به زندگی مطرح می‌شود. در وام‌واژه و متناقض‌نما نیز شاهد پیروزی زندگی بر مرگ بودیم. در زبان و فرهنگ فارسی نیز غلبه زندگی بر مرگ را می‌توان دید؛ مثلاً در واژگان و اصطلاحات مربوط به مرگ، تمرکز بر روی زندگی است: «عمرش را داد به شما»، «بقای عمر شما باشد»، «بازماندگان و...»

علاوه بر این، حافظ از زندگی بیشتر از مرگ سخن می‌گوید. دعای حافظ برای افراد مورد علاقه‌اش دعا برای طول عمر است: «شکر فروش که عمرش دراز باد ...» (۲/۴)؛ «کوتاه کنیم قصه که عمرت دراز باد» (۵/۱۰۰)؛ «که عمرت باد صد سال جلالی» (۶/۴۶۳)؛ «تو عمر خواه و صبوری ...» (۶/۱۵۵)؛ «بهار عمر خواه ای دل ...» (۵/۱۱۵)؛ «بلبل عاشق تو عمر خواه ...» (۷/۲۳۲)؛ «عمر خسرو طلب ار ...» (۶/۲۹۳)، و ابیات ۶/۱۲، ۳/۷۶، ۳/۲۵۵، ۳/۲۸۵، ۸/۳۲۰ و ۷/۳۳۲. در موارد متعدد جان و عمر را همراه با صفات «شیرین»، «گرامی» و «عزیز» (۲/۴۵؛ ۵/۹۰؛ ۳/۱۵۳؛ ۳/۲۹۶؛ ۳/۳۵۴؛ ۲/۳۵۶؛ ۱/۴۶۹؛ ۳/۴۷۶ و ...) به کار می‌برد. علاوه بر این دو امر مورد علاقه حافظ شراب و معشوق می‌باشد که هر دو زندگی‌بخش توصیف شده‌اند: «که من نسیم حیات از پیاله می‌جوییم» (۱/۳۷۹)، «از روان‌بخشی عیسی نزنم دم هرگز/ زانکه در روح‌فزایی چو لب ماهر نیست» (۶/۷۰). در میان پیامبران نیز نام خضر به خاطر ارتباط آن با آب حیات و زندگی طولانی، با ۱۶ مرتبه تکرار (صدیقین و میر عابدینی، ۱۳۶۶: ذیل خضر) بسامد بالایی دارد.

۵- قبح تعبیر مرتبط با مرگ

- قبح تعبیر در حوزه مرگ نیز در شعر حافظ به چشم می‌خورد هرچند در برابر حجم زیاد حسن تعبیرها به چشم نمی‌آید. وجود قبح تعبیر دلایل متعددی دارد که عبارت‌اند از:
- ۱- شرایط نامساعد روحی: کسی که فرزندش را از دست داده نمی‌توان از او انتظار داشت مرگ را زیبا ببیند و از آن به‌گونه‌ای زیبا و خوشایند سخن بگوید: «آه و فریاد که از دست حسود مه چرخ/ در لحد ماه کمان‌ابروی من منزل کرد» (۶/۱۳۴).
 - ۲- مقابله با دشمن: با دشمنی که امیدی به هدایت او نیست نمی‌توان دوستانه سخن گفت. به قول حافظ «هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد» (۸/۱۲۵)؛ «شاه منصور واقف است که ما / روی همت به هر کجا که نهیم/ دشمنان را ز خون کفن سازیم» (۷/۳۸۱ و ۸)؛ «کای سر حق‌ناشناسان گوی چوگان شما» (۱۱/۱۲)؛ «حواله سر دشمن به سنگ خاره کنیم» (۵/۳۵۰)؛ «تو درخت عدل بنشان، بیخ بدخواهان بکن» (۷/۳۹۰) و «وان که این مجلس نجوید زندگی بر وی حرام» (۹/۳۰۹).
 - ۳- تذکر و هشدار: کارایی اصلی حسن تعبیر غلبه بر ترس از مرگ می‌باشد. قبح تعبیر کارایی عکس دارد و ترساندن از مرگ برای غافلان ضروری است. حافظ برای

عبرت‌آموزی «گوش سخن‌شنو و دیده اعتبار» (۲/۴۱۴)، از «گل انسانی» سخن می‌گوید: «امروز که در دست توام مرحمتی کن / فردا که شوم خاک چه سود اشک ندامت» (۴/۸۹)؛ «خیز و در کاسه زر آب طربناک انداز / پیشتر زانکه شود کاسه سر خاک انداز» (۱/۲۶۴).

۴- مبالغه در عشق: در حوزه مرگ عاشقانه قبح تعبیر از مرگ بیشتر به چشم می‌خورد به خاطر آنکه جنبه ایثار عاشق را برجسته جلوه دهد. یعنی مرگی که اوج ناخوشایندی و کراهت قرار دارد به خاطر معشوق از آن استقبال می‌کنیم: یا رب بگیرش ارچه دل چون کبوترم / افکند و کشت و حرمت صید حرم نداشت (۲/۷۸).

۶- نتیجه‌گیری

سخن از مرگ در غزلیات حافظ در سه گروه جای می‌گیرد: مرگ معمولی، مرگ عرفانی و مرگ عاشقانه. او در هر سه حوزه از کاربرد واژگان مرگ و مردن پرهیز می‌کند و مفهوم مرگ را در قالب کلمات دیگر بیان می‌نماید. حافظ با حسن تعبیر از مرگ سخن می‌گوید؛ یعنی مفهوم و واژه خشن، صریح و ترسناک مرگ را حذف و واژه‌های مبهم‌تر، لطیف‌تر و با صراحت کمتر را جایگزین آن می‌کند.

حافظ برای ایجاد حسن تعبیر مؤلفه‌هایی را به کار می‌گیرد که عبارت‌اند از: وام‌واژه، واژگان کلی، عبارات اشاره‌ای، رد خلف، استلزام معنایی، ترادف، متناقض‌نما، تلویح، لحن و قید حالت. این مؤلفه‌ها نشانگر غلبه شور زندگی بر مرگ در اندیشه حافظ‌اند. تلخ‌اندیشی حافظ در حوزه مرگ در قالب قبح تعبیر هرچند در مقایسه با حسن تعبیر اندک است اما وجود دارد. چهار دلیل اصلی این قبح تعبیرات عبارت‌اند از: شرایط نامساعد روحی، مقابله با دشمن، تذکر و هشدار و مبالغه در عشق.

پی‌نوشت

- ۱- عدد سمت چپ شماره بیت و عدد سمت راست شماره غزل است. مثلاً همین ارجاع یعنی غزل شماره ۸۰، بیت ۷. مبنای شماره غزل‌ها براساس حافظ، چاپ ۱۳۸۷ است.
- ۲- نظریه معاصر استعاره یا استعاره مفهومی در زبان‌شناسی شناختی، مطرح شده است که براساس آن، یک حوزه مفهومی براساس اصطلاحات و مفاهیم حوزه‌ای دیگر به تصویر

درمی‌آید و مفهوم‌سازی می‌شود؛ به عبارت دیگر، استعاره عبارت است از تطابق بین حوزه‌های در نظام مفهومی. عبارت زبانی فقط تحقق روستاخی از این تطابق بین حوزه‌های است که در ذهن ما صورت می‌گیرد. اساس رابطه میان دو واحد آرگانیک یا دو مجموعه در استعاره مفهومی به شکل تناظر یک به یک صورت می‌گیرد که به آن «انگاره» یا «نگاشت» یا «انطباق» می‌گویند و منظور از نگاشت تطبیق ویژگی‌های دو حوزه شناختی است که در قالب استعاره به یکدیگر نزدیک شده‌اند. یکی از انگاره‌ها متعلق به قلمرو مبدأ یا منبع می‌باشد که اغلب مفهومی عینی و ملموس است (مستعارمنه یا مشبّه‌به) و ارکان دیگر دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی است (دست‌کم نسبت به قلمرو مبدأ) که قلمرو مقصد یا هدف نامیده می‌شود (مستعارله یا مشبه). لیکاف این مفاهیم را در مثال‌هایی از رابطه عاشقانه تبیین می‌کند: «رابطه ما به بن‌بست رسیده‌است»، «چه راه طولانی را طی کردیم»، «ما بر سر یک دوراهی هستیم و می‌توانیم هر کدام به راه خود برویم». متناظرها و برابره‌های مفاهیم مذکور بر بنیاد نگاشت استعاره «عشق سفر است» شکل گرفته‌است (راسخ‌مهند، ۱۳۸۹: ۹۳ و ۵۰؛ لیکاف، ۱۳۸۳: ۲۱۱-۲۱۰).

منابع

- ابرمز، ام. جی (۱۳۸۴)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمه سعید سبزیان، تهران: رهنما.
- احمدمختار، عمر (۱۳۸۶)، معناشناسی، ترجمه حسین سیدی، مشهد: دانشگاه مشهد.
- اختیار، منصور (۱۳۴۸)، معنی‌شناسی، تهران: دانشگاه تهران.
- ازکیا، ندا (۱۳۹۱)، حرکت در زبان فارسی، رساله دکتری رشته زبان‌شناسی همگانی، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات.
- اسپینوزا، باروخ (۱۳۶۴)، اخلاق، ترجمه محسن جهانگیری، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن (۱۳۹۰)، دستور زبان فارسی ۲، تهران: فاطمی.
- اینیاس، لپ (۱۳۷۵)، روان‌شناسی مرگ، ترجمه محمد رفیعی مهرآبادی، تهران: خجسته.
- بارت، ویلیام (۱۳۶۲)، اگزستانسیالیسم چیست؟، ترجمه منصور مشکین‌پوش، تهران: آگاه.
- باقری خلیلی، علی‌اکبر و حقیقی، مرضیه (۱۳۹۰)، «رویکرد معناگرایانه به وابسته‌های پیشین در داستان رستم و سهراب»، ادب و زبان، نشریه دانشگاه شهید باهنر کرمان، پیاپی ۲۷، صص ۷۹-۹۹.

بدخشان، ابراهیم و موسوی سجاد (۱۳۹۳)، «بررسی زبان‌شناختی به‌گویی در زبان فارسی»، *جستارهای زبانی*، دوره ۵، شماره ۱، پیاپی ۷، صص ۲۶-۱. بیهقی، ابوالفضل محمدبن حسین (۱۳۸۳)، *تاریخ بیهقی*، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: مهتاب.

پالمر، فرانک. ر (۱۳۸۱)، *نگاهی تازه به معنی‌شناسی*، ترجمه کوروش صفوی، تهران: مرکز. پرچم، اعظم و شاملی، نصرالله (۱۳۸۹)، «تداخل معنایی واژگان مترادف در ادبیات جاهلی و واژگان قرآن»، *مجله علوم قرآن و حدیث*، سال ۴۲، شماره ۸۴، صص ۵۸-۳۱.

چناری، امیر (۱۳۷۷)، *متناقض‌نما در شعر فارسی*، تهران: فرزانه روز. حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷)، *دیوان غزلیات*، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جریزه‌دار، تهران: اساطیر. حیدری، احمدعلی (۱۳۸۷)، «مرگ در آینه بینش هستی‌شناختی مارتین هایدگر»، *شناخت*، شماره ۵۹/۱، صص ۴۳-۷.

خیام‌پور، عبدالرسول (۱۳۸۴)، *دستور زبان فارسی*، تبریز: ستوده.

داد، سیما (۱۳۸۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳)، *لغت‌نامه*، چهارده جلد، تهران: دانشگاه تهران.

راسخ‌مهند، محمد (۱۳۸۹)، *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی* (نظریه‌ها و مفاهیم)، تهران: سمت. رزمجو، آیت‌اله و بلوچ، لیلیا (۱۳۹۱)، «ترجیح دانشجویان ایرانی نسبت به کاربرد خوش‌گویی در زبان فارسی با استفاده از روش دلفی با در نظر گرفتن متغیرهای زیستی، اجتماعی، فرهنگی و تحصیلی»، *زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان*، سال ۴، شماره ۱، صص ۱۳۴-۱۰۱.

صدیقیان، مهین‌دخت (۱۳۷۸)، *فرهنگ واژه‌نمای غزلیات سعدی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی. صدیقیان، مهین‌دخت و میرعبدینی، ابوطالب (۱۳۶۶)، *فرهنگ واژه‌نمای حافظ*، تهران: امیرکبیر.

صدقی، حامد و سیفی، طیبه (۱۳۸۵)، «بررسی الفاظ مترادف در نهج‌البلاغه»، *مطالعات اسلامی*، شماره ۷۴، صص ۶۴-۳۹.

صفوی، کوروش (۱۳۸۰)، «نگاهی به پیش‌انگاری از دو منظر»، *نامه مفید*، شماره ۲۸، صص ۱۴۸-۱۲۱.

عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر (۱۳۸۵)، *قابوس‌نامه*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی.

- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۵)، *نامه باستان*، ویرایش و گزارش میرجلال‌الدین کزازی، تهران: سمت.
- فلاح، مرتضی (۱۳۸۷)، «سه نگاه به مرگ در ادبیات فارسی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۱۱، صص ۲۵۴-۲۲۳.
- قائمی، فرزاد و پورخالقی چترودی، مهدخت (۱۳۸۸)، «نقش زبان‌شناسی تاریخی در کشف معانی رمزی و تحلیل محتوایی اسطوره»، *کاوش‌نامه*، سال ۱۰، شماره ۱۹، صص ۳۶-۹.
- لاهیجی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷)، *مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز*، تصحیح و تعلیقات محمد رضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، تهران: زوار.
- لیکاف، جرج (۱۳۸۳)، «نظریه معاصر استعاره»، ترجمه فرزاد سجودی، *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر، صص ۲۹۸-۱۹۵.
- مریدی، بهزاد (۱۳۸۵)، «بررسی تحولات واژگان ممنوعه در گویش لارستانی»، *نامه انسان‌شناسی*، سال ۵، شماره ۹، صص ۱۷۷-۱۶۹.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۴)، *ارمغان مور*، تهران: نی.
- مصاحب، غلامحسین (۱۳۷۴)، *دایره‌المعارف فارسی*، جلد ۲ (بخش دوم)، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- معمودی، غلامحسین (۱۳۷۲)، *انسان و مرگ*، تهران: مرکز.
- معین، محمد (۱۳۶۰)، *فرهنگ فارسی*، تهران: امیر کبیر.
- مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۸۷)، *تفسیر نمونه*، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- منصوریان سرخگریه، حسین (۱۳۸۹)، «همگرایی اسطوره و عرفان در غزل‌های حافظ»، *مطالعات ملی*، سال ۱۱، شماره ۴، پیایی ۴۴، صص ۴۸-۲۷.
- موسوی، سجاد (۱۳۹۱)، *بررسی زبان‌شناختی حسن تعبیر در زبان فارسی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه کردستان.
- میرزاسوزنی، صمد (۱۳۸۵)، «کاربرد حسن تعبیر در ترجمه»، *مطالعات ترجمه*، سال ۴، شماره ۱، صص ۳۴-۲۳.
- نوروزی، علی و عباس‌زاده، جمشید (۱۳۸۹)، «حسن تعبیر در زبان و ادبیات عربی، شیوه‌ها و انگیزه‌ها»، *مجله زبان و ادبیات عربی*، شماره ۳، صص ۱۷۴-۱۴۹.
- نیچه، فریدریش (۱۳۵۵)، *چنین گفت زرتشت*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: آگاه.
- یداله‌پور، بهروز (۱۳۹۱)، «مرگ ترحم‌آمیز از دیدگاه قرآن»، *مجله دانشگاه علوم پزشکی بابل*، دوره ۱۵، ویژه‌نامه ۱، صص ۶۵-۵۶.



شماره سی و سوم

پاییز ۱۳۹۴

صفحات ۱۰۵-۱۲۶

آنیمیسیم و پیوند آن با ناتورالیسم در آثار صادق چوبک

دکتر مریم حیدری *

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

هانیه غفاری کومله

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

چکیده

زندگی بخشیدن به اشیاء، پدیده‌های طبیعت، و مفاهیم انتزاعی را آنیمیسیم می‌گویند که از طریق اعطای ویژگی‌های فیزیکی یا روان‌شناختی حاصل می‌شود. بارزترین گونه آنیمیسیم، انساندیی است؛ اما ماندگی به حیوان یا گیاه و یا ساختن شکلواره‌های ترکیبی نیز بخش عمده‌ای از آنیمیسیم را به خود اختصاص می‌دهند. صادق چوبک (۱۲۹۵-۱۳۷۷ش) از نویسندگان معاصر ادبیات فارسی است که به این مقوله توجه شایانی نشان داده‌است. بررسی‌ها نشان می‌دهند که آنیمیسیم در آثار این نویسنده، از حد آرایه‌ای ادبی فراتر رفته، زیرساخت‌های ناتورالیستی اندیشه مؤلف را بازگو می‌کنند. جبرگرایی، بی‌پرده‌گی‌های اخلاقی، مذهب‌ستیزی، بدبینی و سیاه‌اندیشی و عینت‌گرایی، از جمله مؤلفه‌های ناتورالیسم هستند که چوبک آنها را با پیوندی ظریف با آنیمیسیم، به تصویر می‌کشد. او در این مرحله متوقف نمی‌شود و با عدول از برخی از این اصول، نثری مخیّل و شاعرانه پدید می‌آورد.

واژگان کلیدی: آنیمیسیم، صادق چوبک، ناتورالیسم

۱- مقدمه

صادق چوبک (۱۲۹۵-۱۳۷۷ ش) از جمله نویسندگان صاحب‌سبک ادبیات فارسی است. او در قالب‌های مختلف ادبی، از جمله داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه، و مختصری شعر، طبع‌آزمایی کرده‌است. با وجود برخی غث و سمین‌ها در شیوه‌اندیشه و نوشتار، می‌توان خطوطی مشخص را که حاوی ارزش‌های هنری و سبک‌شناسانه هستند، در آثار وی دنبال کرد. یکی از این خطوط، بهره‌گیری وی از آنیمیسیم برای بیان افکار ناتورالیستی است.

ناتورالیسم^۱ نظام کسانی است که طبیعت (یا همان ماده) را به عنوان اصل اولیه قبول دارند و همه‌چیز را به آن حمل می‌کنند (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۳۹۳/۱) و ناتورالیست به نویسنده‌ای اطلاق می‌شود که می‌کوشد با مسائل اجتماعی همان برخوردی را داشته باشد که دانشمند علوم طبیعی با جانورشناسی (همان: ۱/ ۳۹۴-۳۹۳). ناتورالیسم، زاده رنالیسم و عکس‌العملی علیه رمانتیسم بود. رنالیست‌های پیشگام نظیر شانفلوری^۲ و لویی دورانتی^۳ از «زیباسازی» متنفر بودند، از تکراری پرهیز می‌کردند و جنبه اجتماعی انسان را در نظر می‌گرفتند، وقایع عصر حاضر را بر وقایع تاریخی ترجیح می‌دادند و اشخاص کوچک و ضعیف را به تصویر می‌کشیدند (نک. همان: ۱/ ۳۹۴).

هدف اصلی ناتورالیست‌ها در وهله اول، دست یافتن به عینیت بود؛ به این منظور حتی دست به مستندسازی می‌زدند و آثار خود را بر مبنای یادداشت‌های فراهم‌آمده از اجتماع می‌نگاشتند. آنها برای این عینیت‌سازی و حقیقت‌نمایی، به صورت‌گزینشی عمل می‌کردند و پلشتی‌ها و تلخی‌های جامعه را پررنگ‌تر می‌دیدند و بر جبرگرایی و مذهب‌ستیزی اصرار می‌ورزیدند. مشخصات آثار ناتورالیستی را می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد:

۱- فرد یا اجتماع بشری هیچ‌گونه مزایا و سجایای اخلاقی ندارد و اگر چنین مزایایی در او دیده شود، حاصل اراده خود او نیست؛ بلکه زاییده قوانین علمی و عوامل طبیعی است. در نتیجه در آثار ناتورالیست‌ها مردم اختیاری از خود ندارند. همه‌جا بدی و ریا و خیانت و تیره‌روزی به چشم می‌خورد و انسان‌هایی که از آزادی اراده محروم‌اند، در زیر بار جبر و شرایط جسمانی و روحی دست‌وپا می‌زنند.

1. naturalism

2. Champfleury

3. Louis Edmond Duranty

۲- در آثار ناتورالیستی به ذکر و تشریح جزئیات می‌پردازند و این تشریح، بیشتر نظیر تحقیق پزشکی و علمی است.

۳- وضع جسمانی، به عنوان اصل پذیرفته شده‌است و تظاهرات روحی، اثر و نتیجه شرایط جسمانی است، و وضع جسمی، بنابه قوانین وراثت، از پدر و مادر به انسان می‌رسد.

۴- در آثار ناتورالیستی، اغلب مکالمه اشخاص به زبان محاوره آورده می‌شود و منظور، نزدیکی هرچه بیشتر به واقعیت است (نک. کامیابی مسک، ۱۳۸۴: ۱۰).

در آثار چوبک تمامی مؤلفه‌های فوق به طرز چشمگیری دیده می‌شوند. هرچند در آثار سایر نویسندگان هم عصر وی نیز کمابیش این ویژگی‌ها به چشم می‌خورند، ولی غالباً به یک یا چند خصیصه منحصر می‌شوند و مجموع همه اصول را دارا نیستند. چوبک برای بیان افکار ناتورالیستی، گاه به صراحت سخن می‌گوید و گاه به ظرافت او زمانی است که به جای تشریح مستقیم فضا و شخصیت‌ها، به عناصر موجود در داستان روحی تازه می‌دمد و به یاری آنیمیسیم، به لایه‌های پنهان روح شخصیت‌ها رخنه می‌کند و فضای داستان را در ذهن خواننده مجسم می‌سازد.

«آنیمیسیم»^۱ برگرفته از واژه لاتین «animus» به معنای «روح» و «زندگی» است. جان بخشی به اشیا، پدیده‌های طبیعت، و مفاهیم انتزاعی، آنیمیسیم نامیده می‌شود. آنیمیسیم از طریق اعطای ویژگی‌های فیزیکی یا روان‌شناختی حاصل می‌شود. برای نخستین بار انسان‌شناس انگلیسی ادوارد برنت تایلر^۲ (۱۹۱۷-۱۸۳۲) در سال ۱۹۷۱ این واژه را برای تبیین نظریه خود در باب خاستگاه دین به کار برد (برد دیوید،^۳ ۱۹۹۹: ۶۷).

انسان بدوی خود را از تبار گیاهان و حیوانات می‌دانست. نام آنان را بر خود می‌نهاد و به آنان تشبیه می‌کرد. با این حال، قدرت طبیعت را بسیار فراتر از اندیشه بشری می‌دانست؛ قدرتی غالباً ویرانگر که برای تسکین آن باید موجبات خشنودی‌اش را فراهم آورد. جیمز جرج فریزر که در زمینه مردم‌شناسی اقوام بدوی پژوهش‌های ارزشمندی انجام داده‌است، شواهد فراوانی از حاکمیت طبیعت بر انسان که حتی در این عصر نیز

1. Animism

2. Edward Burnett Taylor

3. Bird- David

منجر به قربانی‌های انسانی می‌شود، ارائه می‌دهد (فریزر، ۱۳۹۲: ۱۵۵). اعتقاد به روح حاکم بر طبیعت یا اشیای مرموز و مقدس که توتم^۱ خوانده می‌شدند، باور قدرتمندی بود که به رفتار بدویان شکل می‌داد.^(۱) آنان روح و ماده را دو پدیده جدا از هم نمی‌دانستند. بنابراین هرچیز را دارای روح و بعضاً معرفت انسانی می‌پنداشتند. انسان‌دیی طبیعت و اشیاء، گام نخست در جانمندانگاری بود. اما آدمی حتی از حد پدیده‌های ملموس نیز فراتر رفت و به مفاهیم انتزاعی، رنگ‌وبوی انسانی بخشید. با سنگ و چوب خدایانی به شکل خود ساخت و گاه با تخیل قدرتمند خود به ایجاد شکلواره‌های ترکیبی^۲ نیز پرداخت.^(۲) (صابری، ۱۳۹۲: ۱۷). برای مثال گاو و «انسان-گاو» در آشور مظهر قدرت و سلطنت بود، گاو با سر انسان که گاهی بالدار هم بود (قرشی، ۱۳۸۹: ۱۲۹).

با پیشرفت تمدن و پی‌بردن به اهمیت عقلانیت و قوه ناطقه، به‌عنوان ابزارهای متمایزکننده انسان از سایر موجودات، به تدریج شکافی میان انسان با جهان ایجاد شد؛ به طوری که حس برتری جویی در او بیدار شد و خدایان را به عرصه خرافه‌ها راند. بدین ترتیب، در اوایل قرن بیستم، انسان‌محوری و عقل‌گرایی صرف در فلسفه اومانیستی مطرح گشت. در اومانیسم^۳ وجود هرگونه موجود ماورای طبیعی، ادعایی اثبات‌ناپذیر پنداشته شد. برآیند چنین تفکری، علم‌پرستی یا علم‌زدگی بود (نک. حسنی، ۱۳۹۲: ۱۳۴)^(۴) اما هم‌نوع خود تلقی کردن و دارای نیازهای مشابه خود دانستن تمامی پدیده‌ها اندیشه‌ای بود که هرگز از ذهن بشر پاک نشد. همان‌گونه که مکتب ادبی رمانتیسم، واکنشی بود علیه قواعد خشک کلاسیسم (نک. هارلند، ۱۳۹۳: ۱۳۸-۱۰۹)، شکستن قواعد عقل‌گرایانه در ادبیات نیز نهضتی بود علیه فلسفه اومانیستی. شخصیت‌های غریب، راوی‌های شگفت و تجربه‌های جدید فرمی، ارمغان‌هایی بودند که شکل‌گرایان روس، خصوصاً ویکتور شکوفسکی (۱۸۹۳-۱۹۸۴)، جهت جذابیت و غنای بیشتر به ادبیات پیشنهاد کردند. به این بهانه یک بار دیگر آنیمیسم وارد عرصه ادبیات شد.

در ادبیات فارسی اغلب پژوهشگرانی که به تحقیق در مقوله آنیمیسم پرداخته‌اند، ناظر به عنصر فرم بوده‌اند و آنیمیسم را در دو قالب قرار داده‌اند: استعاره مکنیه و اسناد

-
1. totem
 2. therianthropism
 3. Humanism

مجازی.^(۴) حال آنکه آنیمیسیم می‌تواند در اشکال دیگر، از جمله تشبیه نیز ظاهر شود. در این میان، شفيعی کدکني به جنبه مفهومی آنیمیسیم می‌پردازد و می‌گوید: یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیا و در عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش به آنها حرکت و جنبش می‌بخشد و در نتیجه هنگامی که از دریچه چشم او به طبیعت و اشیا می‌نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است. ناقدان اروپایی در تعریف آن می‌گویند: بخشیدن خصایص انسانی است به چیزی که انسان نیست و یا بخشیدن صفات انسان و به‌ویژه احساس انسانی به چیزهای انتزاعی، اصطلاحات عام و موضوعات غیر انسان یا چیزهای زنده دیگر و از آن در ادبیات اروپایی با عنوان «personification»^(۵) و «vividness» تعبیر می‌کنند. توضیحات عبدالقاهر و شریف رضی، صاحب تلخیص و همه علمای بلاغت به طوری است که از قانون کلی سخن می‌گویند، اما اگر به شواهدی که می‌آورند دقت کنیم، به خوبی درمی‌یابیم که همه‌جا منظور از استعاره مکنیه یا بالکنایه، همین مسأله «تشخیص» است، با این تفاوت که حوزه تشخیص از انسان به حیوان وسعت یافته است (شفيعی کدکني، ۱۳۷۵: ۱۵۳-۱۴۹).

در این مقاله به جای تعابیر گوناگون، از اصطلاح آنیمیسیم (و نه تشخیص که تعبیر رایجی است) استفاده شد؛ زیرا هیچ‌یک از توضیحات فوق برای تعریف جان‌بخشی، جامع و مانع تشخیص داده نشد. علمای بلاغت سنتی، به صورت‌های وهمی و غالباً حیوانوار نظر دارند، و محققان اروپایی به انسان‌دیی. حال آنکه آنیمیسیم بیانگر هرگونه حرکت، جنبش، زندگی و روح است که می‌تواند ماندگی شیء بی‌جان یا مفهوم انتزاعی به گیاه، حیوان و انسان را شامل شود.

ساده‌ترین شیوه بیان آنیمیسیم این است که گوینده، مورد الف (بی‌جان) را به مورد ب (جاندار) مانند کند؛ گاه با ادات تشبیه و گاه بدون آن یا با حذف یکی از ارکان اصلی تشبیه (استعاره)؛ اما برخی نویسندگان روش‌های پیچیده‌تری را اعمال می‌کنند که نیازمند بررسی و تحلیل است. به‌طور مثال، نگاه شخصیت‌ها یا راوی به اشیا اطراف، طرز تلقی آنها از امور انتزاعی (نظیر روح، خدا، شیطان) و نوع تجسّدی که به آنها می‌بخشند، یا به‌کارگیری فابل و تمثیل در بستر و هیأتی تازه.

آثار چوبک حاوی این شگردهای تازه و ضمنی است. شخصیت‌ها در داستان‌های چوبک، غالباً اشیا را چنان می‌بینند که می‌خواهند، و جهان را چنان می‌یابند که با خواسته‌های درونی‌شان همسو باشد. حتی حیوانات نیز برخی خصیصه‌های انسانی (اغلب منفی) را حمل می‌کنند تا نویسنده را در به تصویر کشیدن فضای ناتورالیستی یاری کنند.

۲- پیشینه تحقیق

از آثاری که به‌طور خاص درباره چوبک نوشته‌اند، می‌توان به این موارد اشاره کرد: «میراث داستان نویسی چوبک» از یعقوب آژند (۱۳۷۶)، «درون‌مایه‌های داستان‌های صادق چوبک با تکیه بر رمان سنگ صبور» از غلامرضا پیروز (۱۳۸۶)، «بررسی برخی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه چوبک و ادگار آلن‌پو» از افسانه صحتی و دیگران (۱۳۸۸)، و «مطالعه شکلی و ساختاری داستان‌های صادق چوبک» از رحمان مشتاق مهر (۱۳۹۰)؛ نقد آثار چوبک از عبدالعلی دستغیب (۱۳۵۳)، یاد صادق چوبک، گردآوردی علی دهباشی (۱۳۸۰)، و نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های صادق چوبک از حسن محمودی (۱۳۸۱). علاوه بر این، در کتب مربوط به نقد داستان، نظیر قصه‌نویسی از رضا براهنی (۱۳۶۲) جای‌جای از چوبک و سبک سیاق او سخن به میان آمده‌است. تمامی آثار فوق به برخی ویژگی‌های سبکی این نویسنده (از جمله عامیانه‌نویسی، توجه به فرهنگ بومی و گزینش شخصیت‌ها از میان طبقات فرودست جامعه) که جلوه بارزی در آثار وی یافته‌اند، پرداخته‌اند و سایر خصوصیات، از نظر ایشان مغفول مانده‌است. حال آنکه تازگی تصاویر آنیمیمستی، بسامد فراوان آنها و پیوندشان با ویژگی‌های ناتورالیستی می‌تواند نظر پژوهشندگان را به خود جلب کند. تنها محمدعلی آتش‌سودا در مقاله «شیوه داستان‌نویسی چوبک» (۱۳۸۴) بخشی را با عنوان «اسناد مجازی و تشبیه حیوان به انسان» به آنیمیمسم اختصاص داده‌است. البته محمود بشیری و نرگس کشانی در مقاله «مکتب ناتورالیسم و صادق چوبک» (۱۳۹۲) به طرح اختلاف نظرهای پژوهندگان درباره ناتورالیستی بودن آثار چوبک پرداخته‌اند و شهلا حائری و سعدی جعفری کردگار نیز در مقاله‌ای به زبان فرانسه، با عنوان «صادق چوبک، فراسوی ناتورالیسم»^۱ (۲۰۱۰) به مقایسه آثار امیل زولا (آسوموار،^۲ نانا،^۱ ژرمینال^۲) با آثار چوبک پرداخته‌اند.

1. Sadeq Tchubak au-delà du naturalisme
2. Assommoir

با وجود مقالات، کتاب‌ها و یادداشت‌هایی درباره سبک و سیاق فکری و نگارشی چوبک، هنوز جایی خالی برای بررسی این مقوله باقی است که ضرورت انجام این تحقیق را موجب شده است.

۳- ویژگی‌های ناتورالیستی آثار چوبک براساس آنیمیسم

۳-۱- جبرگرایی

ناتورالیست‌ها با نمایش انحطاط انسان به حالت دون انسانی، روند تکاملی را وارونه می‌کنند. طبق اندیشه آنها، انسان، خاصه در مواقع بحرانی، تحت یک فشار به تحریک غریزه جنسی یا تحت تأثیر الکل، به حیوانیت بدوی نهفته در وجودش بازمی‌گردد. نوشتار ناتورالیستی تصاویر فراوانی از دنیای حیوانات دارد (فورست و اسکرین، ۱۳۷۵: ۲۷). بنابراین عقیده، آدمی چیزی جز حیوانی گرفتار غرایز و اسیر در دست اجتماع و وراثت نیست. چوبک این اسارت روح را با تجسم آن به شکل حیواناتی سیه‌روز نشان می‌دهد. برای جبرگرایی چوبک در حوزه آنیمیسم، چند الگوی کلی می‌توان یافت.

۱- موضوع شمار فراوانی از داستان‌های چوبک «جانوری گرفتار در جایی» است. چوبک در این آثار، روح گرفتار آدمی را به شکل جانوری ضعیف و آسیب‌دیده نشان می‌دهد که به‌ظاهر، هم‌دردی جمع را برمی‌انگیزد. اما افرادِ گردآمده، در حقیقت تماشاچسانی هستند که یاری‌شان از حد اظهار نظرهای گوناگون فراتر نمی‌رود و دست‌مایه‌ای برای وقت‌گذرانی یافته‌اند. در «عدل» اسبی پای‌شکسته را می‌بینیم، در «بچه‌گره‌ای که چشمانش باز نشده بود»، بچه‌گره‌ای داخل لوله‌ای سیمانی افتاده، و در «پاچه‌خیزک» موشی درون تله گرفتار شده است. تمامی این داستان‌ها به شکل نمایشنامه‌ای یک‌صحنه‌ای هستند. حیوان تیره‌روز در مرکز واقعه، و شخصیت‌های انسانی که هریک نمودار تیپ‌های مختلف جامعه‌اند (مرد دهاتی، آقای کراواتی، شاگرد شوفر، سید عمامه‌به‌سر و غیره) در پیرامون واقعه دور می‌زنند. وجدان بیدار این حوادث فقط کودکانی هستند که روحشان هنوز آلوده جمع بزرگسالان نشده است. نظیره انسانی جانوران گرفتار را در داستان‌هایی چون «دزد قالیاق» و «عروسک فروشی» می‌بینیم. در این داستان‌ها کودکان سیه‌روز به جای حیوانات می‌نشینند و همان سرنوشت را می‌یابند.

۲- الگوی دیگری که چوبک برای تجسد روح‌های گرفتار خلق می‌کند، دوگانه‌سازی شخصیت‌ها به شکل انسان/ حیوان است. سنگ صبور با گفت و شنود احمدآقا با «آسید ملوچ»، (عنکبوت درون شیشه) آغاز می‌شود. این گفتگو را می‌توان نوعی حدیث نفس به شمار آورد؛ زیرا عنکبوت نمادی از احمدآقا است که در خانه‌ای سست که هر لحظه زلزله آن را می‌لرزاند، زندگی می‌کند. گاه احمدآقا نیز دچار دوگانگی شخصیت می‌شود و در اینکه آیا آسیدملوچ است یا خودش، تردید می‌کند (با اینکه آسیدملوچ عنکبوتی ماده است). احمدآقا نیز همانند عنکبوت، گرفتار تارهای تنیده‌ی خویش است و به خاطر همان عقاید موروثی حاضر نیست از شرم بدنای، با عشقش، گوهر، ازدواج کند. در «مردی در قفس» ارتباط مرد با راسو (سگی که او هم مانند آسیدملوچ ماده است)، یادآور دوگانگی شخصیت داستان است. بخش مادینه در هر دو داستان سرانجام خود را رهایی می‌بخشد: آسیدملوچ از شیشه، و راسو از باغی که در آن همه‌چیز جز عشق برایش فراهم است، می‌گریزد.

۳- شکل روشن‌تر جبرگرایی چوبک را در داستان «قفس» می‌بینیم. مرغ و خروس‌ها - تمثیلی از افراد جامعه - یکی‌یکی برای کشته‌شدن بیرون می‌روند، اما در قفس ماندگان، بی‌اعتنا به این امر، همچنان بر سر دانه‌ای در حال منازعه هستند.

نکته‌ی ظریف در داستان‌های فوق این است که چوبک، آزادی را به طور کامل نفی نمی‌کند و برای این روح‌های ستم‌دیده، قدرتی موهوم، مخوف و انقلابی تصور می‌کند که می‌تواند منجر به نابودی ستمگران شود. در «پاچه‌خیزک»، زمانی که مردم روی موش نفت می‌ریزند تا او را بسوزانند، موش به سمت تانکر نفت کش می‌دود و موجب انفجار و آتش‌سوزی می‌شود. در «بچه‌گره‌ای که چشمانش باز نشده بود»، مادر گربه با ظرافت جوچه‌ی یکی از افراد حاضر در جمع را بی‌آنکه کسی متوجه شود، می‌رباید و به بچه‌اش می‌رساند، و در «عدل»، اسب ناله‌ای نمی‌کند و قیافه‌ای آرام و بی‌التماس دارد.

سرگذشت این موجودات در آثار چوبک و همین‌طور هدایت (سگ ولگرد)، شاید برخلاف نظر برخی پژوهندگان (نک. مشتاق‌مهر، ۱۳۹۰: ۱۲۳) بیان روان‌شناسی حیوانات نیست؛ بلکه حکایت سرگذشتی بشر است. فروردین آنان در قالب‌های حیوانی، نوعی سمبولیسم، شاعرانگی و یا به تعبیری، تقیّه‌ی ادبی محسوب می‌شود.

۳-۲- بی‌پردگی‌های اخلاقی

پیروان مکتب ناتورالیسم کشف کردند رمانی که در آن مطالب وقیحی بیان شود، در خوانندگان طبقه متوسط، هم عدم تأیید و هم شیفتگی برمی‌انگیزد. از این طریق، مکتب ناتورالیسم نوع تازه‌ای از جذب خواننده را بنا نهاد که از آن زمان تا امروز قدرت دارد (هارلند، ۱۳۹۳: ۱۶۸). اما آنان برای بیان این مطالب غیراخلاقی نیاز به وسیله‌ای برای توجیه داشتند و بالاخره آن را در علم که بی‌طرف و بی‌غرض است، یافتند. از نظر ایشان، مسؤولیت علمی رمان‌نویس هنگامی تحقق می‌یابد که از دخالت خودداری کند. به همین ترتیب اگر نتیجه یک رمان برخلاف اصول اخلاقی جامعه از آب درآید، نمی‌توان رمان‌نویس را مقصر دانست (همان، ۱۷۰-۱۶۹). امیل زولا (۱۹۰۲-۱۸۴۰) در دفاع از این اندیشه می‌گوید: «همان‌طور که نمی‌توان تصور کرد شیمی‌دان نسبت به نیتروژن به خاطر خطری که برای زندگی در بردارد، عصبانی شود، و یا با اکسیژن به خاطر فوایدش مهربانانه همدلی کند؛ رمان‌نویسی هم که احساس می‌کند لازم است در مقابل بدی‌ها برآشفته و عصبانی شود و فضایل و نیکی‌ها را بستاید، مدارکی را که عرضه می‌دارد، ضایع می‌کند.» (همان: ۱۷۱).

در آثار چوبک بی‌پردگی‌های اخلاقی و تأکید بر مسائل جنسی آشکارا دیده می‌شود. او در سنگ صبور در توجیه طرز تفکر شخصیت‌ها که غالباً از فرودست‌ترین افراد جامعه هستند، می‌گوید: «تو منتظری جهان سلطون از فلسفه ملاصدرا حرف بزنه؟ تو یادت رفته که حقایقی هم هس؟» (چوبک، ۱۳۵۲: ۷۶).

شخصیت‌ها در این داستان‌ها با جان‌بخشی به پدیده‌ها یا اشیائی خاص، به اظهار و افشای منویاتشان می‌پردازند و وضعیت روحی خود را عینی می‌کنند. در این آثار شخصیت‌ها غالباً کمبودها، گره‌ها و محرومیت‌های جنسی خود را با نگاه آنیمیستی به اشیای اطراف جبران می‌کنند و احساسات خود را با مکانیسم دفاعی برون‌افکنی،^(۶) به آنها نیز نسبت می‌دهند. دو داستان «گل‌های گوشتی» و «نفتی» نمونه‌های خوبی برای این‌گونه هستند. در نفتی، عذرا - دختر پابه‌سن گذاشته‌ای که آرزوی ازدواج دارد - اشیای را به شکل موجودات مذکر می‌بیند. او نه در آرزوی سروسامان یافتن، که در عطش ارضای مسائل جنسی است:

به دخیل دبیت سرب‌ی‌رنگ که خشن و مردانه کنار گره شله گلی خودش بسته شده بود، خیره شد. از دیدن آن دلش تو ریخت و حس کرد که محبت سرشاری از آن گره در دلش پیدا شد. گره دبیت برایش مظهر یک مرد قوی و دلخواه شده بود (چوبک، ۱۳۳۴: ۱۱).

چوبک حتی قبر داخل ضریح را نیز به چشم خریدار می‌نگرد و دربارهٔ قد رشید مُرده می‌اندیشد (همان). در گل‌های گوشتی نیز مراد که لاتی آسمان جل است، هنگامی که طرح گل‌های خشخاش را بر پیراهن زنی زیبا می‌بیند، گل‌ها را زنده و بخشی از جسم زن تصور می‌کند (همان: ۲۳-۲۲).

۳-۲- مذهب‌ستیزی

مدافعان کلیسا عقیده داشتند: «لازم است که در جامعه اشخاصی وجود داشته باشند که زیاد کار کنند و زندگی محقری داشته باشند. فقر، قانون قسمتی از جامعه است. این قانون خداوندی است و باید از آن اطاعت کرد» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۴۰۲/۱). پس برای ناتورالیست‌ها که با محافظه‌کاری و سکون‌پرستی مخالف بودند، ناتورالیسم در درجهٔ اول یک روش ضدکلیسایی و پایانی بود بر تابوهای کهنه (همان). آنان به اصالت ماده معتقد بودند و دخالت خدا در امور جهان را غیرلازم می‌شمردند.

ستیز با مذهب، به‌عنوان یکی از مظاهر جهل و خرافه، یکی از درون‌مایه‌های داستانی هم‌عصران چوبک است. حتی نویسندگانی باورمندتر چون آل‌احمد نیز گاه با احتیاط و دست‌به‌عصا، در این مسیر گام برمی‌دارند. مخالفت چوبک با مذهب (خصوصاً اسلام) در جای‌جای آثارش مشهود است، اما اوج این تفکر در نگاه آنیمیستی او زمانی بیشتر آشکار می‌گردد که مفاهیم انتزاعی را به شیوهٔ خود تجسد می‌بخشد. با اعطای ویژگی‌های فیزیکی به این امور، او به عرصهٔ انسانوارگی خدایان^۱ وارد می‌شود و این مفاهیم را به شکل شخصیت‌های شگفت و افسانه‌ای درمی‌آورد. در سنگ صبور، اهریمن چنین شمایی دارد: پری‌ای است سخت خوبرو با موهای زربین دراز که بر شانه‌هایش افتاده و تاجی از گوهرهای گوناگون بر تارک دارد. دو بال سفید ژاله‌نشان از دو سو بر کتف دارد. ظریف، زیبا، چالاک و هوشمند است (چوبک، ۱۳۵۲: ۳۲۷).

پیش از او جمال‌زاده نیز این شیوه را که در ادبیات کهن نیز بی‌سابقه نیست، به نحوی طنزآمیز در *صحرائی محشر* آزموده بود:

بال و پرش سرتاسر آنبوسی بود و لباسش برخلاف فرشتگان دیگر که جمله جامه‌های رنگارنگ بر تن داشتند، از پارچه‌ای بود به سیاهی پر کلاغ که مانند بلور مشکی‌رنگی می‌درخشید و چشم

را خیره می‌کرد. تاجی از زمرد یکدست بر سر داشت و از حیث قدوقامت و کت و کوپال نیز مبلغی از فرشتگان معمولی بزرگ‌تر به نظر می‌آمد ... گفتیم ... خیلی جسارت است ولی چه خوب می‌شد حضرت‌عالی نیز خودتان را معرفی می‌فرمودید. زهرخندی در گوشه لبانش نقش بست و در کمال سادگی گفت: «اسم من شیطان است» (جمال‌زاده، بی‌تا، ۱۹۰-۱۸۶)

ولی چوبک از این نیز فراتر رفته و خدا/ زروان را در تقابل با شیطان، موجودی عین و کریمه‌المنظر نشان می‌دهد:

دیو درشت‌اندام ترسناکی است با تن خال‌خالی با دو شاخ منحنی چرک زنگ‌خورده و چشمان آتش‌بار. دو بال چرکین سیاه از کتف‌هایش آویزان است و دمی چون دم گاو دارد (چوبک، ۱۳۵۲: ۳۲۷).

۳-۴- بدبینی و سیاه‌اندیشی

با اینکه زولا معتقد به اصالت ماده و تشریح‌کننده مسائل جسمانی بود، روحیه‌ای انقلابی و مبارز داشت. برخلاف او، پیروانش از میان انواع مؤلفه‌های ناتورالیسم، به نشان دادن زشتی‌ها اصرار ورزیدند. از نگاه ایشان «زندگی روزمره همه کس از غرایز ناچیز یا پست و یا از زشتی‌ها تشکیل شده‌است. زیبایی و خصال نیکو، یا خیال و تصویری بیش نیست، و یا اگر هم واقعیتی داشته باشد، استثنایی و نادر است و نمی‌تواند موضوع رمان قرار گیرد. رمان باید پستی‌ها و دورویی‌های مزورانه زندگی اجتماعی را که براساس معایب و خودخواهی‌ها بنا شده‌است، نشان دهد» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۱ / ۴۲۲-۴۲۱).

چوبک برخلاف نظر برخی منتقدان (نک. آژند، ۱۳۷۶: ۹۰) راوی خونسرد و بی‌طرفی نیست. نگاه او هنگام جان‌بخشی نیز جبرگرایانه و تلخ است. در فضایی که از منظر چشم او می‌بینیم، پدیده‌ها یا خفته‌اند یا نشسته یا در حال خمیازه کشیدن و ناله کردن هستند. خطوط اصلی افکار نویسنده که نگاهی عمیق به پلشتی و تیرگی جامعه است، با استفاده از آنیمیسیم پررنگ می‌شوند.

آنیمیسیم‌ها می‌توانند موجب سریع یا کند جلوه کردن رخداد‌های داستان شوند. چوبک گاه با افعالی چون دویدن، پریدن، و "دنبال کردن، عناصر بی‌جان را به حرکت و جنبش وامی‌دارد:

نگاهش به پیراهنش افتاد و دید مثل یک ورق کاغذ روزنامه، دنبال اتومبیل تو جاده می‌دود (چوبک، ۱۳۸۲: ۲۲).

یک وقت صبح از خواب پا می‌شدی می‌دید می‌ماسه تپه‌ای که دیروز آن سوی صحرا بوده، راه افتاده خودش را کشانده و رفته (همان: ۳۹).

اما غالباً این افعال حرکتی، بیش از آنکه بیانگر پویایی باشند، نوعی کاربرد زبانی هستند. مثلاً به جای «ظاهر شدن» فعل «دویدن» می‌آید که دلالت بر حرکت ندارد:

خنده شل و ول لوسی تو صورتش دوید (چوبک، ۱۳۵۵ الف: ۴۴).

شادی تو چهره‌اش دوید (چوبک، ۱۳۵۵ ب: ۷۱).

در کنار این فعل‌ها، افعال یا صفاتی که کاملاً دلالت بر رخوت و سکون می‌کنند، در آثار چوبک بسامد فراوانی دارند و میزان آنها از افعال پویا و حرکتی بیشتر است. علت آن را دیدگاه‌های ناتورالیستی نویسنده می‌توان دانست که زندگی را سراسر یکنواخت و عاری از شادی می‌داند. او مدام از افعال و صفت‌هایی بهره می‌گیرد که حالت ایستایی و سکون دارند، مثل خوابیدن، نشستن، خمیازه کشیدن، آبستنی. در عبارات زیر نمونه‌هایی از این افعال دیده می‌شوند:

صدای دندان‌گرچه جرتقیل‌ها که مدتی پیش از کار افتاده بودند تو گوش جواد زرزق می‌کرد (چوبک، ۱۳۵۵ ب: ۹).

پرده تو جعبه استوانه‌ای خود، بغل سید دراز کشیده بود (همان: ۶۹).

زیر چشم‌هایش خورجین‌های بادکرده چین و چروک دهن‌واز کرده بود (همان: ۷۹).

خورشید داشت تو رختخوابش یله می‌شد (همان: ۹۴).

یک دیوان کهنه چرم قهوه‌ای و دوتا چمدان روه گرفته که بغل هم نشسته و منتظر سفر بودند (همان: ۱۱۳).

برخی تصاویر آنیمیستی که از این دست هستند، غالباً تکرار می‌شوند و به صورت تکیه‌کلام یا سبک فردی نویسنده درمی‌آیند: خانه‌های توسری‌خورده سنگی (چوبک، ۱۳۸۲: ۲۸)؛ مرده‌شور خانه توسری‌خورده گورستان (همان: ۳۱)؛ کومه‌های کوچک توسری خورده (همان: ۱۰۲).^(۷)

۳-۵- تشریح جزئیات

اطناب یکی دیگر از ویژگی‌های آثار ناتورالیستی است. شخصیت‌ها، خصوصاً فضاهای داستان (در تئاتر، صحنه‌ها) به تفصیل توضیح داده می‌شوند. مثلاً زولا «آسوموار» را با این توصیفات (که به شیوه ناتورالیست‌ها سرشار از نکبت و تیرگی است) آغاز می‌کند:

... ژرور روی لبه تخت نشست، بالای سرش لباس‌های چیت رنگ‌ورو رفته، از سیمی که به کمک نخ به سقف وصل کرده بودند، آویزان بود. چشمان اشک‌آلودش روی سرتاسر اتاق فلاکت‌بار تنگ

می‌لغزید. اثاثیهٔ اتاق یک اشکاف چوب گردو بود که جای یک کشویش خالی مانده بود و سه صندلی حصیری و یک میز کوچک چرک و چرب که تنگ آب ترک‌خورده‌ای رویش قرار داشت ... یک کلاه کهنهٔ مردانه در انتهای اتاق از زیر پیراهن‌ها و جوراب‌های کثیف بیرون می‌زد و کنار دیوارها، روی پشتی مبل‌ها، یک شال سوراخ‌سوراخ و یک شلوار مندرس و گل‌آلود آویزان بود. آخرین لباس کهنه‌هایی که حتی کت‌وشلوارهای‌ها دست رد به سینه‌شان می‌زدند (زولا، ۱۳۶۱: ۱۸-۱۷).

با وجود مقایسه‌هایی که میان چوبک با نویسندگانی چون صادق هدایت (۱۳۳۰-۱۲۸۱ش) و ادگار آلن پو (۱۸۴۹-۱۸۰۹م)، به‌عنوان نویسندگانی که آثار وهم‌آلود و سوررئالیستی پدید می‌آورند، صورت گرفته‌است (نک. صحتی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۲۲)، فضای داستان‌های چوبک، با وجود تیرگی واقعی است. او متناسب با فضای حاکم بر داستان به آنیمیسم‌ها شکل می‌دهد و همانند ناتورالیست‌ها با اطناب به شرح جزئیات می‌پردازد. او در تنگسیر که آن را به تأسی از *شلوارهای وصله‌دار* رسول پرویزی (۱۳۵۶-۱۲۹۸ش) نگاشته‌است، به شیوهٔ نثر فنی - که در آن توصیف بر خبر رجحان می‌یابد - مجالی برای پیرایه‌بندی به اثری ساده و مختصر یافته‌است.^(۸) این پیرایه‌ها غالباً از جنس آنیمیسم هستند. از این نظر، چوبک گامی فراتر از ناتورالیسم برمی‌دارد و به عرصهٔ سمبولیسم و خیال‌پردازی‌های شاعرانه که از قضا هم‌زمان با ناتورالیسم در حال رشد و شکوفایی است، وارد می‌شود (دربارهٔ هم‌زمانی این دو مکتب و تأثیر آنها بر یکدیگر نک. هارلند، ۱۳۹۳: ۱۶۵-۱۶۱).

پرویزی تنها به دو تشبیه مفصل اکتفا می‌کند و از آنیمیسم بهره‌ای نمی‌گیرد؛ اما چوبک به کمک شبکهٔ درهم‌تنیده‌ای از صناعات و آنیمیسم‌ها فضاسازی می‌کند. این توصیف‌های آنیمیستی غالباً با رخدادها و روحيات اشخاص تناسب موضوعی دارند. بهترین نمونه از این دست را در تنگسیر می‌توان یافت. داستان که در بوشهر و روستاهای اطراف آن در جریان است، سرشار از تصاویر آنیمیستی خورشید، نخل و دریاست: آفتاب سوزان مانند ورقهٔ جیوهٔ گداخته‌ای خودش را رو زمین انداخته بود (چوبک، ۱۳۸۲: ۳۷)؛ نخل‌ها شق و رق و لاغر و سیاه‌سوخته، پشت سر هم سرک می‌کشیدند (همان: ۳۹)؛ نرمه موج‌ها اخم کردند. (همان: ۱۸۳)، در «گورکن‌ها» نیز تصاویر، به تلویح، گویای رنج، ترس و پنهان‌کاری دخترکی هستند که فرزند نامشروع خود را در دل خاک مدفون می‌کند: لپ‌های دخترک از نان آبستن شد (چوبک، ۱۳۵۵ج: ۱۰)؛ آفتاب توی جنگل قایم شد (همان: ۱۴)؛ جنگل او را بلعید (همان: ۲۳).

در شیوه‌ای دیگر، همخوانی آنیمیسم‌ها با رخدادها از حد توصیف فراتر می‌رود و جلوه‌های بصری و سینمایی را تقویت می‌کند. نمونه این شیوه را می‌توان در داستان «چرا دریا توفانی شده بود» یافت. چهار شوfer کامیون به خاطر گل و لجن باتلاق (نمادی از وضع اسف‌بار زندگی‌شان)، در جاده متوقف شده‌اند. آنها که در حال تریاک کشیدن هستند و حرفی برای گفتن ندارند، به حدیث نفس مشغول‌اند. فضای داستان حالت ایستایی و سکون دارد. آنیمیسم‌هایی هم که در این قسمت آورده شده، بر سکون دلالت دارند: «یک خال آبی گوشه مردمک بی‌نور چشمش خوابیده بود» (چوبک، ۱۳۵۵ الف: ۱۱). «چهار تا کامیون خاموش توی باتلاق خوابیده بودند» (همان: ۱۱). برخلاف این قسمت، در بخشی که کهزاد (یکی از شوferها) چمدانش را برمی‌دارد و به عشق بچه‌ای که می‌پندارد از آن خودش است، با پای پیاده از لجن و باران می‌گذرد، تصاویر به سمت حرکت و تحریک‌پذیری و خشم میل می‌کنند. در این مسیر کهزاد با خود می‌اندیشد که بچه را با زیور و مرجان (زنی که برای زیور مشتری پیدا می‌کند) به شیراز ببرد و در آنجا مرجان را سربه‌نیست کند. در این بخش، مظاهر طبیعت با احساسات و اندیشه‌های قهرمان داستان هم‌آوا می‌گردند. هر قدر کهزاد به خانه زیور نزدیک‌تر می‌شود، تلاطم دریا نیز شدت می‌گیرد. وقتی او به اتاق زیور می‌رود و به او می‌گوید که بچه را برداریم و به شیراز برویم، ناگهان صدای امواج و رعد مهیبی بلند می‌شود:

صدای دندان‌گرچه‌های رعد از تو هوا بیرون نمی‌رفت (چوبک، ۱۳۵۵ الف: ۳۱)؛ توفان، دل و روده دریا را زیور کرده بود (همان: ۳۱)؛ صدای رمیدن موج‌ها با غرش تندر یکی شده بود (همان: ۵۵). همیشه هم دریا اینجوری دیوونه نیس. گاهی وختی که قرآن یا بچیه حرومزاده توش میندازن دیوونه می‌شه (همان: ۵۷).^(۹)

۳-۶- عینیت‌گرایی

از نظر نویسندگان ناتورالیست، حقیقت‌نمایی شیوه روایت را تعیین می‌کند. برخی وجود راوی عینی را بهترین ضامن بازنمایی معتبر می‌شمارند و برخی اعتقاد دارند راوی باید نادیدنی باشد، و فقط شخصیت‌ها هستند که می‌توانند منظرهای متفاوتی از رخدادها به دست دهند (رایان و ون آلفن،^۱ ۱۳۹۰: ۱۵۰). چوبک از هر دو شیوه برای تحلیل و توصیف فضا و شخصیت‌ها بهره می‌گیرد و از طریق آنیمیسیم به تحلیل‌های روانی می‌پردازد.

بخش عمده آثار چوبک با زاویه دید سوم‌شخص نگاشته شده‌اند. در این داستان‌ها او اغلب در جایگاه دانای کل قرار می‌گیرد و به توصیف شخصیت‌ها می‌پردازد. توصیف‌ها یا به شیوه مستقیم هستند، یا جنبه نمادین و استعاری می‌یابند. مثلاً در «گل‌های گوستی» برای نشان‌دادن شخصیت مراد که فردی است بی‌هدف و سرگردان، از روش توصیف مستقیم استفاده می‌کند: این آدم وصله ناجوری بود که به خشتک گنبدیده اجتماع زده شده بود (چوبک، ۱۳۳۴: ۱۸).

شمار اندکی از آثار چوبک از زاویه دید اول‌شخص روایت می‌شوند. «آتما سگ من» که در میان داستان‌های چوبک یکی از مدرن‌ترین‌هاست، و رمان سنگ صبور از این جمله‌اند. در این دو اثر که مبنای اعتراف دارند، لایه‌های پنهان و تاریک شخصیت‌ها از طریق اشیا و حیوانات موجود در داستان، جلوه بیرونی می‌یابند. آنیمیسیم بهترین شیوه برای عینی و بیرونی کردن آن چیزی است که در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد.

در «مردی در قفس»، سیدحسن‌خان قلم‌تراشی را که سال‌ها پیش دزدیده، مانند گناهی شیرین در گوشه‌ای پنهان می‌کند و گاه تصمیم می‌گیرد آن را که گویا بخش تاریکی از روحش است، سربه‌نیست کند.

در «آتما سگ من»، با چندپاره شدن روح مرد و تجسم آن پاره‌ها در چند موجود (سگ، مهندس آلمانی، خدمتکار) آنیمیسیمی ظریف ارائه می‌شود. سگ که تجسمی از ناخودآگاه^(۱۰) مرد است، در پایان از رخدادهای داستان رمزگشایی می‌کند:

و آن تولد ناتوان که بر من زخم زد، فرزندم بود. او کیفر ستمی که به او روا داشته بودم، به من داد. و آن دزد که نیمه‌شب به خانه تو زد و من خاموش ماندم؛ فرزندت بود. ندانسته آمده بود برای ربودن مال خویش و بازداشت نتوانستم (چوبک، ۱۳۵۵: ۱۹۴).

سبک کهن سخن گفتن سگ که گویی ندایی است از دل اعصار، یادآور کهن‌الگوی «سایه» است؛ همان روحیه حیوانی و غریزی که مَصِر و مداوم است و به‌سادگی تن به سرکوب شدن نمی‌دهد (هال و نوردمی، ۱۳۹۳: ۵۷-۵۶). بنابراین، مرد در سگ‌گشی چندان موفق نیست.

نگاهی به تأثیر ناتورالیسم در کشورهای مختلف (نک. سیدحسینی، ۱/ ۴۲۶-۴۲۴) نشان می‌دهد اصول اولیه ناتورالیسم با فرهنگ برخی از ملت‌ها همخوانی ندارد و هنگام پدید آوردن آثاری به این سبک، عناصر دیگری را وارد متن می‌کنند. مثلاً ایتالیایی‌ها تغزل و

هزل را به آن افزودند. در داستان‌های چوبک نیز، آنچه با اصول ناتورالیسم همخوانی ندارد، وجود عناصر فراواقعی است. بیشتر داستان‌های چوبک به شیوه واقع‌گرایانه و بی هیچ عنصر سورئالیستی یا سحرآمیز نگاشته شده‌اند. اما نویسنده گاه در ایجاد شگفتی به کمک آنیمیسم طبع آزمایی کرده‌است. صحنه‌های پررنگ‌تر از نظر رئالیسم جادویی^(۱۱) در نمایش‌نامه‌هایی که در چند جای رمان سنگ صبور قرار داده شده‌اند، دیده می‌شود. مثلاً خر هنگامی که به حضور انوشیروان می‌رسد، می‌گوید: «شما منو نمی‌شناسین. من یک زرتشتی پاک‌دینم. بزرگ زرتشت فرموده از دروغ و بهتون دوری کنین که از گناهان بزرگه. اگه شاه‌رگ منو بزنین یه همچو گناهی نمی‌کنم» (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۵۹-۱۵۸). و به شیوه‌ای ساخت‌شکنانه که محتوای مألوف داستان را تغییر می‌دهد، با صاحب خود ابراز هم‌دردی می‌کند (همان: ۱۵۷). در جای دیگری از همین رمان، وقتی آژان، احمدآقا را می‌برد تا نعش گوهر را شناسایی کند، کرم‌ها ناگهان حرف می‌زنند: «ما هم اینجائیم، ما هم اینجائیم. ما هم میایم ... ما هم گوهر خانم رو می‌شناسیمش. همیشه او میومد ما را تروخشک می‌کرد. ما هم میایم» (همان: ۳۰۰-۲۹۹).

۴- نتیجه‌گیری

مکتب ناتورالیسم نوعی رئالیسم افراطی به شمار می‌آید. احساساتی‌گرایی که دامان رمانتیسم را گرفته بود، موجب شد ادبا از زیباسازی‌های تصنعی دست بردارند و به توصیف واقعیات رو کنند. ناتورالیست‌ها در نگارش واقعیت، طریق افراط در پیش گرفتند. آنان آدمی را به مانند مواد شیمیایی تحلیل‌پذیر فرض کردند و معتقد به اصالت جسم و به تبع آن بی‌پردگی‌های اخلاقی و مذهب‌ستیزی شدند. با وجود تلاشی که ناتورالیست‌ها برای تشبیه به علم و بی‌غرضی داشتند، جهت‌گیری‌های خاصی را در آثارشان می‌توان دید که نشان می‌دهد ادبیات نمی‌تواند بی‌طرف باشد.

در آثار چوبک، جای‌جای به این ویژگی‌ها بر می‌خوریم؛ گاه به‌صراحت و گاه با تصویرسازی‌های آنیمیستی. او اندیشه بشری را در قالب اشیا، حیوانات، یا موجودات برساخته افسانه‌ای عینیت می‌بخشد و بیرونی می‌کند. بخش عمده این اندیشه‌ها گره‌ها، کمبودها، و رذایل بشر هستند. بنابراین تعجبی ندارد اگر راوی یا شخصیت داستان، در اطراف خود جز موجودات خوابیده، حیوانات تریاکی، وسایل کز کرده و بادی که شلاق

می‌کشد و دریایی که دیوانه می‌شود، چیزی نمی‌بیند و جز هوس‌های جسمانی چیزی نمی‌جوید.

چوبک آن هنگام که در بیان زشتی‌ها طریق افراط در پیش می‌گیرد، بیشتر به شیوه ناتورالیست‌های متأخر، و آن‌هنگام که بارقه‌هایی از حرکت و شور و جنبش انقلابی را به نمایش می‌گذارد، به روش پیشگامان این مکتب نزدیک می‌شود.

اما آنچه تخطی از ناتورالیسم محسوب می‌شود، تغزلی شرقی و اثری است که گاه و بی‌گاه، بی‌هیچ میل جسمانی، و بی‌هیچ زشتی و پلشتی بروز می‌کند. در «کفترباز»، دایی که عمری به کبوترها دل خوش کرده‌است، مسحور چشمان زنی می‌شود که فقط یک لحظه در قاب پنجره‌ای پدیدار گشته‌اند. خیل کبوترها که نموداری از روح او هستند، در آسمان آواره می‌شوند.

پی‌نوشت

۱- توتم به حیوان، گیاه یا هر شیئی که جنبه تقدس داشته و مورد احترام خاص قبیله یا اجتماعی باشد، اطلاق می‌گردد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۹). امیل دورکیم معتقد است توتم مظهری از مذاهب اجتماعی جامعه‌های ابتدائی است که جامعه را - که موضوع پرستش و تقدیس است - در خود مجسم ساخته‌است (سامع، ۱۳۷۰: ۶۰).

۲- «therianthropy» مشتق از therion یونانی به معنای «حیوان وحشی» یا «چهارپای» است. پستاندار، و anthrōpos به معنای انسان بودن است. این اصطلاح در حدود سال ۱۹۰۱ در مورد استحاله حیوانات در فرهنگ عامه اروپا به کار می‌رفت (دگروت، ۱۹۰۱: ۱۷۱).

۳- در اینجا مقصود، اومانیسیم غیردینی است (درباره تاریخچه، اصول و نقدهایی که بر اومانیسیم شده‌است، نک. حسنی، ۱۳۹۲: ۱۱۵-۱۴۴).

۴- الف- استعاره مکنیه: «استعاره مکنیه یا بالکنایه آن است که تشبیه در دل گوینده مستور و مضمحل باشد و مشبه را ذکر کرده و مشبه‌به را در لفظ نیاورند، اما از لوازم مشبه‌به قرینه‌ای در لفظ بیاورند که دلیل بر مشبه‌به باشد» (همای، ۱۳۸۴: ۲۵۱-۲۵۰)؛ مانند «دست روزگار» که «روزگار»، مشبه است و «دست» به عنوان یکی از ملائمت‌های مشبه‌به (انسان)، آمده‌است. آن قسمت که روزگار را در ضمیر خود به انسان تشبیه کرده است، استعاره مکنیه و به آن قسمت که برای روزگار، دستی را فرض کرده‌است، استعاره تخیلیه می‌گویند. و از آنجا که مکنیه و تخیلیه از هم جدا نیستند، این نوع استعاره را استعاره

مکنیه تخیلیه نیز می‌گویند» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۷۱). سکاکی استعاره مکنیه را با کیفیتی دیگر بیان می‌کند و می‌گوید وقتی ما «چنگال مرگ» می‌گوییم، «مرگ را به درنده‌ای مانند کرده‌ایم». یعنی مرگ، مشبه و درنده، مشبه‌به است، حال ادعا می‌کنیم که این مشبه (مرگ)، داخل در جنس مشبه به (درنده) و عین آن است و از همین روی «مرگ» می‌گوییم و آن «درنده» را اراده می‌کنیم. به عبارت دیگر، برای مرگ صورت وهمی از یک درنده خارجی در نظر می‌گیریم و وقتی «چنگال مرگ» می‌گوییم، منظور ما از مرگ، همان صورت وهمی مخترع ذهنی است که در واقع صورت وهمی مرگ است که صددرصد شبیه صورت خارجی درنده است و بدین سبب است که اسناد چنگال به آن می‌دهیم. چون مرگ تنها بدون آن تصویر ذهنی، چنگالی ندارد. پس مراد از مرگ، درنده است، ولی نه درنده حقیقی خارجی؛ بلکه درنده مجازی وهمی ذهنی که صورتی شبیه به درنده خارجی دارد (فشارکی، ۱۳۷۰: ۵۶).

در مقاله‌ای از اصغر شهبازی به نام «استعاره مکنیه ملکه تشبیهات مجازی» در قسمت انواع استعاره مکنیه ذکر شده است که اگر مشبه‌به محذوف، حیوان باشد، آن را آنیمیسیم می‌نامیم؛ ولی اگر مشبه به محذوف، انسان باشد جزء تشخیص به حساب می‌آید (شهبازی، ۱۳۹۲: ۴۵-۴۶).

ب- اسناد مجازی (مجاز عقلی):

اسناد مجازی، اغتشاش در محور هم‌نشینی زبان است که در علم بیان ابواب مجاز و استعاره را در بر می‌گیرد. به زبان سنتی می‌توان گفت اسناد مجازی، اسناد فعل به فاعل غیر یا اسناد صفتی غیر متعارف به موصوف و به طور کلی اسناد غیرطبیعی و غیرمتعارف مسند به مسندالیه است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۹۴).

۵- پرسونا به معنی ماسکی بود که بازیگران برای ایفای نقش خاص در بازی تئاتر بر چهره می‌زدند. شخص^۱ و نیز شخصیت^۲ از همین واژه ریشه گرفته‌اند» (هال و نوردی، ۱۳۹۳: ۵۱).

۶- برون‌افکنی یا فرافکنی، مکانیسم دفاعی ناخودآگاهی است که فرد از طریق آن، اندیشه‌ها، افکار، احساسات و تکنه‌های معمولاً ناخودآگاهی را که برای او ناخوشایند یا غیر قابل قبول است، به شخص دیگری نسبت می‌دهد. مکانیسم فرافکنی از فرد در مقابل اضطراب ناشی از یک منازعه یا تعارض درونی محافظت می‌نماید. شخص از راه به خارج انداختن آنچه غیر قابل قبول است، موفق می‌شود با آن مانند موقعیتی که مربوط به او نبوده و جدا از اوست، کنار بیاید (بهرامی و معنوی، ۱۳۷۰: ۲۸۹).

1. Person
2. Personality

۷- جیمز جوئیس نیز در *دوبلینی‌ها* عیناً همین آنیمیسیم را به کار می‌برد:

«نگاهی به رودخانه، به باراندازهای زیرین، انداخت و دلش به حال خانه‌های توسری خورده سوخت. این خانه‌ها به نظرش همچون دسته‌ای گدا آمد که در امتداد ساحل رودخانه کنار هم چپیده بودند. پوشش‌های کهنه‌شان پوشیده از گرد و غبار، بهت‌زده از منظره غروب آفتاب، در انتظار نخستین یورش سرمای شب که فرمانشان دهد برخیزند، خود را بتکانند و روانه شوند» (جوئیس، ۱۳۸۸: ۹۴).

۸- بند اول هر دو اثر، از این نظر مقایسه می‌شوند:

روزهای آخر تابستان بود. هوای دشت، گرم و مه‌آلود و خفه بود. زمین، تفتیده بود و می‌جوشید. هرم گرما مثل آتش دوزخ، بدن را می‌جزاند. بدتر آنکه باغ‌های خرما را آب داده بودند، مه گرم و نفس‌بری از وسط درختان نخل برمی‌خاست و گرداگرد ده را می‌گرفت. هنوز هوا روشن بود و اشعه خورشید مثل سوزن طلایی، به چشم می‌نشست (پرویزی، ۱۳۵۷: ۵۲).

هوای آبکی بندر همچون اسفنج آبستنی، هرم نمناک گرما را چگه‌چگه از تو هوای سوزان ور می‌چید و دوزخ شعله‌ور خورشید، تو آسمان غرب یله شده بود و گردی از نم بر چهره داشت. جاده سنگی، کشیده و آفتاب تو مغز سر خورده و سفید و ماریچ از بوشهر به بهمنی، دراز رو زمین خوابیده بود ... ایستاد و به نیزه‌های مویین خورشید که از خلال شاخ و برگ‌ها تو چشمش فرومی‌رفت، نگاهی کرد (چوبک، ۱۳۸۲: ۱۵).

۹- نام داستان نیز برگرفته از همین باور عامیانه آنیمستی است.

۱۰- تجربه‌هایی که توسط من (خودآگاهی) مورد شناسایی و پذیرش قرار نمی‌گیرند، از دیدگاه کارل یونگ (۱۸۷۵-۱۹۶۱) در جایی به نام ناخودآگاه شخصی انبار می‌شوند. این سطح از ذهن در مجاورت من قرار دارد و مخزنی است که تمامی فعالیت‌ها و محتویات روان را که با تفرّد یا کارکرد خودآگاه ناهمخوان هستند، یا تجربیاتی را که زمانی خودآگاه بوده‌اند ولی به دلایل گوناگونی سرکوب یا نادیده گرفته شده‌اند، در بر می‌گیرد؛ از جمله افکار پریشان‌کننده، مشکل حل‌ناشده، تعارض شخصی یا اخلاقی (هال و نوردی، ۱۳۹۳: ۴۲).

۱۱- رئالیسم جادویی در قصه بدین معناست که همه عناصر داستان طبیعی است و تنها یک عنصر جادویی و غیرطبیعی در بافت قصه وجود دارد» (فرزاد، ۱۳۸۱: ۲۴۰).

منابع

- آتش سودا، محمدعلی (۱۳۸۴)، «شیوه داستان‌نویسی چوبک»، *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، شماره ۴۲، صص ۲۰۲-۱۸۷.
- آزند، یعقوب (۱۳۷۶)، «میراث داستان‌نویسی چوبک»، *ادبیات داستانی*، شماره ۴۲، صص ۹۶-۸۸. براهنی، رضا (۱۳۶۲)، *قصه‌نویسی*، تهران: نشر نو.
- بشیری، محمود و کشانی، نرگس (۱۳۹۲)، «مکتب ناتورالیسم و صادق چوبک»، *کتاب ماه ادبیات*، شماره ۱۸۹، صص ۵۵-۴۷.
- بهرامی، غلامرضا و معنوی، عزالدین (۱۳۷۰)، *فرهنگ لغات و اصطلاحات چهارزبانۀ روان‌پزشکی، (آنسیکلوپدی روان‌پزشکی)*، تهران: دانشگاه تهران.
- پرویزی، رسول (۱۳۵۷)، *شلواری‌های وصله‌دار*، بی‌جا: جاویدان.
- پیروز، غلامرضا (۱۳۸۶)، «درونمایه‌های داستان‌های صادق چوبک با تکیه بر رمان سنگ صبور»، *پژوهش‌نامه علوم انسانی*، شماره ۵۴، صص ۱۷۶-۱۵۵.
- جمالزاده، سید محمدعلی (بی‌تا)، *صحرائی محشر*، تهران: چاپ خرمی.
- جویس، جیمز (۱۳۸۸)، *دوبلینی‌ها و نقد دوبلینی‌ها*، ترجمۀ محمدعلی صفریان و صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
- چوبک، صادق (۱۳۳۴)، *خیمه‌شب‌بازی*، تهران: گوتمبرگ.
- _____ (۱۳۵۲)، *سنگ صبور*، تهران: جاویدان.
- _____ (۱۳۸۲)، *تنگسیر*، تهران: نگاه.
- _____ (۱۳۵۵الف)، *انتری که لوطیش مرده بود*، تهران: جاویدان.
- _____ (۱۳۵۵ب)، *چراغ آخر*، تهران: جاویدان.
- _____ (۱۳۵۵ج)، *روز اول قبر*، تهران: جاویدان.
- حسینی، سیدعلی (۱۳۹۲)، «نقد و بررسی اومانیزم جدید»، *معرفت فلسفی*، سال دهم، شماره ۳۹، صص ۱۴۴-۱۱۵.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۶)، *نقد آثار چوبک*، تهران: پاژند.
- دهباشی، علی (گردآورنده) (۱۳۸۰)، *یاد صادق چوبک (مجموعه مقالات)*، تهران: ثالث.
- رایان، مری وون الف، ارنست (۱۳۹۰) «روایت شناسی»، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ایران‌ریما مکاریک، ترجمۀ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، صص ۱۵۵-۱۴۹.
- زولا، امیل (۱۳۶۱)، *آسوموار*، ترجمۀ فرهاد غبرائی، تهران: نیلوفر.
- سامع، محمد (۱۳۷۰)، «توتم و توتمیسم»، *رشد آموزش علوم اجتماعی*، شماره ۹، صص ۶۳-۶۰.

- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۱)، *مکتب‌های ادبی*، ج ۱ و ۲، تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، *بیان*، تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۸۳)، *انواع ادبی*، تهران: فردوس.
- شهبازی، اصغر (۱۳۹۲)، «استعارهٔ مکنیه ملکهٔ تشبیهات مجازی»، *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، شماره ۱۰۶، صص ۴۴-۴۶.
- صابری، حسین (۱۳۹۲)، «انسانوار انگاری خدا»، *داستان‌نامه*، سال دوم، شماره ۴، صص ۱۸-۱۶.
- صحتی، افسانه؛ شکروی، شادمان؛ نوروزیان، مسعود (۱۳۸۸)، «بررسی برخی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه چوبک و ادگار آلن پو»، *ادبیات تطبیقی*، سال سوم، شماره ۱۰، صص ۱۸۳-۱۵۷.
- فرزاد، عبدالحسین (۱۳۸۱)، *دربارۀ نقد ادبی*، تهران: قطره.
- فریزر، جیمز جرج (۱۳۹۲)، *شاخهٔ زرین (پژوهشی در جادو و دین)*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.
- فشارکی، محمد (۱۳۷۰)، «استعارهٔ مکنیه از نظر سکاکی»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، شماره ۳، صص ۶۴-۵۳.
- فورست، لیلیان و اسکرین، پیت (۱۳۷۵)، *ناتورالیسم*، ترجمهٔ محسن افشار، تهران: مرکز.
- قرشی، امان‌الله (۱۳۸۹)، *آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی*، تهران: هرمس.
- کامیابی مسک، احمد (۱۳۸۴)، «ناتورالیسم در تئاتر ایبسن»، *صحنه (ماهنامهٔ تخصصی تئاتر)*، شماره ۴۳، صص ۱۳-۸.
- محمودی، حسن (۱۳۸۱)، *نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستان‌های صادق چوبک*، تهران: روزگار.
- مشتاق‌مهر، رحمان (۱۳۹۰)، «مطالعهٔ شکلی و ساختاری داستان‌های کوتاه صادق چوبک»، *ادبیات پارسی معاصر*، سال اول، شماره ۱، صص ۱۳۱-۱۱۷.
- هارلند، ریچارد (۱۳۹۳)، *درآمدی بر نظریهٔ ادبی از افلاتون تا بارت*، ترجمهٔ علی معصومی و دیگران، زیر نظر شاپور جورکش، تهران: چشمه.
- هال، کالوین اس و نوردبی، ورنون جی (۱۳۹۳)، *نظریه‌های تحلیل روان ۲: مقدمات روان‌شناسی یونگ*، ترجمهٔ شهریار شهیدی، تهران: آینده.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۴)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: هما.
- Bird-David, Nurit (1999), "Animis" Revisited: Personhood, Environment, and Relational Epistemology". *Current Anthropology*, Vol. 40, No. S1, 67-91.

- De Groot, J.J.M (1901), **the Religious System of China**: Volume IV. Leiden: Brill.
- Haeri, Shahla & Jafari Kardgar, Sadi (2010),” Sadeq Tchubak au-delà du naturalism”. *Cinquième année*, Numéro 11, 73-87.



شماره سی و سوم

پاییز ۱۳۹۴

صفحات ۱۶۱-۱۲۷

رستم، شخصیتی اسطوره‌ای یا حماسی؟

سعید شهروئی *

دانشجوی دکتری زبان و ادب فارسی دانشگاه بیرجند

چکیده

درباره جهان‌پهلوان شاهنامه، رستم، پژوهش‌های بسیاری انجام گرفته‌است. برخی او را شخصیتی تاریخی، و گروهی شخصیتی اسطوره‌ای به حساب آورده‌اند. پژوهشگران دیگری خاستگاه راستین رستم را حماسه می‌دانند. بهمن سرکاراتی در جستاری با نام «رستم یک شخصیت تاریخی یا اسطوره‌ای؟» پس از آوردن دیدگاه کسانی که تهمتن را شخصیتی تاریخی یا اسطوره‌ای تصور کرده و او را با گندفر و گرشاسپ یکی می‌پندارند، انگاره هر دو گروه را ناپذیرفتنی می‌داند و چنین نتیجه می‌گیرد که رستم نه شخصیتی تاریخی است، و نه اسطوره‌ای، بلکه خاستگاهی حماسی دارد. نگارنده در این جستار می‌کوشد به دو روش یا دلیل، احتمال اسطوره‌ای بودن رستم را نشان دهد: نخست براساس شواهد و اسناد گوناگون، به نقد و تحلیل دیدگاه سرکاراتی و نارسایی دیدگاه او درباره بی‌پیوندی رستم با گرشاسپ می‌پردازد، سپس با آوردن انگاره بی‌پیوند ایندرا و رستم، آن را به‌عنوان دلیل دیگری برای اسطوره‌ای بودن تهمتن مطرح می‌کند.

واژگان کلیدی: رستم، گرشاسپ، ایندرا، اسطوره، حماسه، تاریخ

۱- مقدمه

در چند دهه گذشته، محققان ادبی ایرانی و خارجی درباره رستم پژوهش‌های بسیاری انجام داده و هرکدام، بخشی از شخصیت تهمتن و نام‌آورانِ خاندان وی را بررسی کرده‌اند؛ به‌ویژه درباره تاریخی یا اسطوره‌ای بودن رستم، دیدگاه‌های بسیار و گاه ناساز با اندیشه‌های همدیگر به پیش کشیده‌اند. برای نمونه، بهمن سرکاراتی در جستاری با نام «رستم یک شخصیت تاریخی یا اسطوره‌ای؟» از یک‌سو دیدگاه آن دسته از پژوهشگران را که تهمتن را با نام‌آوران تاریخی همچون گندفر یا برخی امیران گمنام زابلستان یکی دانسته‌اند، نقد و بررسی کرده و با آوردن دلایلی آن دیدگاه را ناپذیرفتنی دانسته‌است، از دیگر سو، به نقد دیدگاه آن دسته از پژوهشگران پرداخته که رستم را همان گرشاسپ اساطیری دانسته‌اند و این دیدگاه را نیز ناپذیرفتنی دانسته‌است (سرکاراتی، ۱۳۸۵ الف: ۳۹-۲۷). آنگاه در پایان سخن، خاستگاه راستین و اصلی رستم را «حماسه» دانسته و بر این باور است که اعتقاد به اسطوره‌ای بودن یا تاریخی بودن شخصیت تهمتن ناپذیرفتنی است (همان: ۵۰).

نگارنده همچون سرکاراتی بر این باور است که رستم شخصیتی «تاریخی» نیست. همچنین موافق با ایشان، دلایلی را که برخی پژوهشگران براساس آنها تهمتن و گرشاسپ را یکی شمرده‌اند، ناپذیرفتنی می‌داند؛ اما دیدگاه وی را نیز درباره بی‌پیوندی رستم با گرشاسپ نمی‌پذیرد و بر این باور است که اگرچه دلایلی که برخی پژوهشگران برای نشان دادن پیوند رستم و گرشاسپ آورده‌اند، ناستوار است؛ اما باز هم نمی‌توان یکسره رستم و گرشاسپ را بی‌پیوند دانست. از دیگر سو، برخی اسناد نشان می‌دهند که تهمتن حتی اگر با گرشاسپ بی‌پیوند هم باشد، باز شخصیتی «اسطوره‌ای» است که در جریان سیر اسطوره به حماسه، شخصیتی حماسی یافته‌است، اما همچنان بخش اسطوره‌ای وی از میان نرفته‌است. از آنجا که نگارنده با بخش نخست سخن سرکاراتی درباره یکی نبودن رستم و گندفر هم‌دیدگاه است، در اینجا تنها بخش دوم داوری بررسی می‌شود تا با نقد آن، نشان داده شود که نباید یکسره احتمال اسطوره‌ای بودن تهمتن را نادیده گرفت.

۲- پیشینه پژوهش

سرکاراتی در جستار نام برده، پژوهش‌هایی را که نویسندگان آنها رستم و گرشاسپ را یکی دانسته‌اند بر شمرده‌است. براساس سخن ایشان، افزون بر مارکوارت^۱، «فون اشتاکل

برگ^۱ در مقاله «ملاحظات تاریخی حماسی ایران»، هوسینگ^۲ در کتاب‌های خود به نام *سنت ایرانی و نظام آریایی و مقالاتی درباره افسانه رستم* (سید بطل) و در زمان ما، ویکندر^۳ در کتابش به نام *وای، متون و تحقیقات درباره تاریخ دین هندوایرانی*، موله^۴ در مقاله خود تحت عنوان «گرشاسپ و سگساران» و دوشن‌گیمن^۵ و غیره رستم را جایگزین حماسی گرشاسپ اسطوره‌ای فرض کرده‌اند» (همان: ۲۹-۲۸). همچنین براساس نوشته‌های وی هرتسفلد^۶ در رساله‌ای به نام «اسطوره و تاریخ»، که آن را در جلد ششم *گزارش‌های باستان‌شناسی ایران* منتشر کرده‌است، درباره یکسانی رستم و گرشاسپ بحث کرده‌است (همان: ۲۹). او نیز همچون مارکوارت رستم را افزون بر آنکه برگردان حماسی گندفر تاریخی می‌داند، گونه دگرگون‌شده گرشاسپ نیز می‌انگارد و افسانه رستم را در بنیان، روایت تازه و بازگویی نوپرداخته اسطوره کهن گرشاسپ می‌داند (همان: ۴۰).

افزون بر این، میرجلال‌الدین کرآزی می‌نویسد: «گرشاسپ پاره‌ای از ویژگی‌ها و کارهای نمایان پهلوانیش را در *شاهنامه* به رستم داده‌است» (کرآزی، ۱۳۸۸: ۴۷). همچنین جلال خالقی مطلق الگوی نخستین پاره‌ای از کردارهای پهلوانی رستم را دلآوری‌های گرشاسپ می‌داند (خالقی مطلق، ۱۹۸۷: ۴۱۶-۳۸۲). مهرداد بهار در نگرشی دیگرسان، بر این باور است که تهمتن، گونه داستانی ایندراى ودایی است (بهار، ۱۳۷۶: ۴۷۱ و بهار، ۱۳۷۴: ۳۷). البته در جایی دیگر می‌نویسد: «بسیاری از افسانه‌های مربوط به گرشاسپ و عظمت شخصیتش، جذب رستم شده‌است» (بهار، ۱۳۷۶: ۲۳۹). رضایی دشت‌ارژنه معتقد است که داستان «درواقع صفت و کنیه رستم بوده که در نتیجه شکست و جابه‌جایی اسطوره، در متون حماسی در هیأت پدر رستم جلوه گر شده‌است» (رضایی دشت‌ارژنه، ۱۳۸۸: ۸۹).

۳- گرشاسپ و رستم

۳-۱- گرشاسپ

براساس *اوستا* «یکی از خاندان‌های بزرگ، خاندان سام است که ثریت و کِرساسپ از افراد آن‌اند. نام این خاندان در یسنای نهم (فقره ۱۰) و فروردین یشت (فقره ۶۲) و چند مورد

1. Von Stachelberg
2. Husing
3. Wikander
4. Mole
5. Duchon Gimem
6. Hertzfeld

دیگر آمده‌است و ثریت پدر گرشاسپ از آحاد آن دانسته شده» (صفا، ۱۳۸۳: ۵۳۶). سرکاراتی گرشاسپ را با نریمان و سام در پیوند می‌داند و در این باره می‌نویسد: «گرشاسپ یا سام نریمان پیش از رستم دستان، بلندآوازه‌ترین پهلوان ایران بود که کارنامه‌اش در حماسه ملی ایران به تفصیل بازگو نشده‌است ... تثلیث حماسی گرشاسپ و نریمان و سام، که در منابع دوره اسلامی اغلب از آنان به صورت سه شخصیت مستقل یاد شده، از اصل اساطیری واحدی به وجود آمده‌است. بدین معنی که پهلوانی یگانه که در *اوستا* نام او گرشاسپ^۱ و لقب دائمی‌اش *naire-manah* یعنی «نرمنش، دلیر» و نام خاندانش سام ذکر شده در جریان تکوین و تطور تدریجی سنت‌های حماسی ایران، کسر و پراکندگی هویت یافته، به صورت سه پهلوان جداگانه و مستقل؛ یعنی گرشاسپ و نریمان و سام که خویشاوند یکدیگرند (گرشاسپ پدر نریمان و نریمان پدر سام) درآمده‌اند. این نکته را برخی مورخان ایرانی متوجه بوده‌اند، چنان‌که بیرونی در *آثارالباقیه* ضمن ذکر سلسله دوم از ملوک فرس (که آنها را ایلان می‌نامد) بعد از زاب بن تهماسب از گرشاسپ یاد کرده تصریح می‌کند: «و هو سام بن نریمان» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۵۷-۲۵۶). ذبیح‌الله صفا (۱۳۸۳: ۵۳۹-۵۳۸)، و میرجلال‌الدین کرآزی (۱۳۸۶: ۱/۳۶۴) نیز همین دیدگاه را دارند.^(۱)

نگارنده حماسه‌سرایی در *ایران* می‌نویسد: «خلاصه داستان گرشاسپ گیسودارِ گرزورِ نریمان از خاندان سام، در موارد مذکور از *اوستا* چنین است: گرشاسپ اژدهای سُرُووَر؛ یعنی شاخدار را که اسبان و آدمیان را می‌آوارید، کشت. این اژدها زهردار و زردرنگ بود و بر پشتش جویی از زهر زردرنگ به ضخامت یک بند انگشت جریان داشت. گرشاسپ نیم‌روز در دیگی آهنین بر پشت این اژدها طعام می‌پخت و چون اژدها گرم شد ناگهان از جای جست و آب جوشان را پراگند چنان‌که گرشاسپ نریمان از بیم خود را واپس کشید اما سرانجام او را کشت. این پهلوان بر کنار دریای وُورُوکَش، گُندَرُو زَرین پاشنه‌دیو را کشت و به انتقام برادر خود، اُورواخشیه، هیتاسب زرین تاج را به قتل آورد و نه فرزند پَئَنیّه و پسران نیویک و دانتیانی و دانی‌ن و ورشَو و پیت‌آن و آرزوشمن و سناویذک شاخدار سنگین دست را کشت اما آخر کار به خُن نثیتی پری که اهریمن او را در سرزمین وَاکَرِت؛ یعنی کابلستان آفریده بود دل باخت و مطرود و مبعض گشت. گرشاسپ بنابه اشارت یشت‌ها جاویدان و نامردنی است و ۹۹۹۹۹ فروهر جسد او را

نگاهبانی می‌کند. در سوتگرنسک شرح مفصلی راجع به گرشاسپ آمده و توضیحاتی نیز دربارهٔ او در آثار پهلوی داده شده‌است و او در این روایات نیز از جملهٔ جاویدانان است منتهی چون به آیین مزدایی بی‌اعتنایی کرده بود، نیهاک، پهلوان تورانی، او را به تیر زد و اکنون بوشاسب (خواب غیرعادی) بر او عارض شده و در درهٔ پیشین واقع در سرزمین کابل افتاده‌است و فرّاز فرّاز سر او و همچنین فروهران پاک جسدش را نگاهبانی می‌کند و چون ضحاک در آخرالزمان زنجیر بگسلد و جهان را به ویرانی آرد گرشاسپ از خواب برانگیخته می‌شود و ضحاک را هلاک می‌کند» (صفا، ۱۳۸۳: ۵۴۰-۵۳۹).

۳-۲- رستم

رستم پور زال پور سام پور نریمان پور گرشاسپ است و بزرگ‌ترین پهلوان شاهنامه و پدر سهراب و فرامرز است. کارهای پهلوانی او در شاهنامه بسیارند؛ آنچنان که شورانگیزترین بخش شاهنامه را به خود اختصاص داده‌است. این پهلوان ستودنی سرانجام در سرزمین کابل در چاه شغاد، برادر خود، جان می‌سپارد.

۴- زال و رستم: نمود جاودانگی و جهان‌پهلوانی گرشاسپ

نکتهٔ مهم این است که چگونه ممکن است گزارندگان داستان گرشاسپ که همواره داستان‌ها و اسطوره‌های کهن را پاسداری می‌کردند و بزرگ می‌داشتند، بخش «جاودانگی» آن پهلوان را در بازگفت‌های سپسین یکسو نهاده باشند؟ آیا می‌توان پنداشت که بخش «پهلوانی» گرشاسپ در شاهنامهٔ فردوسی راه یافته باشد و سام نمود آن بخش شده باشد - آن‌گونه که سرکاراتی اندیشیده‌اند و در دنبالهٔ سخن آورده خواهد شد - ولی پردازندگان شاهنامه و داستان‌های کهن به‌ویژه خود فردوسی، بخش «جاودانگی» آن پهلوان را که بسیار مهم بوده، در شاهنامهٔ خود نیآورده باشند؟ آیا همان‌گونه که می‌توانیم بر این باور باشیم که سام بخشی از گرشاسپ و نمود پهلوانی اوست، نمی‌توانیم بر این باور باشیم که زال نیز که پسر گرشاسپ است، بخشی از گرشاسپ و نمود جاودانگی اوست؟ به‌راستی چگونه ممکن است جاودانگی گرشاسپ با آن‌همه اهمیت اساطیری‌اش و نقش بوختاری آن پهلوان، در متون ملی ما راه نیافته باشد؟ از همین‌روست که نگارنده، زال را نمایندهٔ بخش جاودانگی پدرش، گرشاسپ، می‌داند و چون رستم ادامهٔ منطقی زال است و این دو با گرشاسپ پیوند دارند، بنابراین،

بخش جدا افتاده نریمان و سام نیز هستند و بدین گونه همه این یلان با هم پیوندی بنیادین می‌توانند داشت.

البته این نکته باید مشخص شود که رستم، در حماسه ملی ایران نقش پهلوانی گرشاسپ را به عهده گرفته‌است و همچنان که در ادامه مفصلاً گفته خواهد شد، رستم با به نمایش گذاشتن جهان‌پهلوانی گرشاسپ، پاره‌ای از شخصیت گسترده آن پهلوان اساطیری است و هنگامی که در کنار زال قرار می‌گیرد، در واقع بیان‌کننده «جاودانگی» و «جهان‌پهلوانی» گرشاسپ‌اند. در واقع، «از صفت نرمش گرشاسپ و القاب او در شاهنامه شخصیت‌هایی با نام‌های نریمان، سام و کریمان به وجود می‌آیند و به این ترتیب از سام، زال و از زال، رستم به ظهور می‌رسند و گرشاسپ گرز خود را به رستم می‌سپارد» (آموزگار، ۱۳۸۸: ۶۳). به ارث بردن گرز گرشاسپ به نوعی به ارث بردن تمام بُعد پهلوانی اوست.

نکته جالب در زندگی رستم این است که پیش از آنکه به دنیا بیاید، سیمرغ به زال نوید می‌دهد که از رودابه پسری متولد می‌شود که نمونه و بازتابی از سام است. با در نظر گرفتن اینکه سام همان گرشاسپ است، پیوند رستم و گرشاسپ بیشتر آشکار می‌گردد. سیمرغ به زال می‌گوید:

کزین سرو سیمین بر ماه‌روی	یکی نره شیر آید و نامجوی ...
بجای خرد سام سنگی بود	بخشم اندرون شیر جنگی بود
	(فردوسی، ۱۳۸۷: ۹۵)

مهم‌تر اینکه رستم در نخستین دیدارش با سام (گرشاسپ) آشکارا خود را بازتاب و نمونه‌ای دیگر از آن پهلوان می‌داند. رستم به گرشاسپ می‌گوید:

که ای پهلوان جهان شاد باش	ز شاخ توام من، تو بنیاد باش...
بچهر تو ماند همی چهره‌ام	چو آن تو باشد مگر زهره‌ام
	(همان: ۹۷)

بدین گونه اگر با نگاهی دقیق‌تر بنگریم، شگفت نیست اگر چنین نتیجه بگیریم که گرشاسپ در جریان سیر اسطوره به حماسه، پراکندگی هویت یافته و به گرشاسپ، نریمان (نرمشی او)، سام (نام خاندانش)، زال (جاودانگی‌اش) و رستم (ادامه شخصیت زال و بخش بزرگ پهلوانی گرشاسپ) تبدیل شده باشد. در واقع با حذف هر کدام از این شخصیت‌ها، بخش مهمی از «صفات» و «خویشکاری‌های» گرشاسپ در حماسه ملی

حذف می‌شود که این موضوع به هیچ‌روی با سنت کوشش داستان‌پردازان برای انتقال دقیق بن‌مایه‌های داستانی به ادوار بعد سازگاری ندارد.

از دید روان‌شناسانه نیز رستم نماد پاکی و بی‌آلایشی و نماد «ایرانِ نمیرنده» و «جانِ جاوید» است (کزازی، ۱۳۶۶: ۴۶۶-۴۶۷) که این نیز به‌گونه‌ای دیگر پیوند رستم را با زال، یعنی همان گرشاسپ در موضوع «جاودانگی» به یاد می‌آورد.

۵- سپیدمویی و گیسوداری زال: بازتاب گیسوداری گرشاسپ

از ویژگی‌های گرشاسپ یکی نرم‌نشی و دیگری گیسوداری بوده، و سام نیز نام خاندان وی بوده‌است. ویژگی نرم‌نشی و نام خانوادگی گرشاسپ، در پیکرهٔ نریمان، پسر وی، و سام، پسر نریمان، پدیدار گردیده‌اند. در این میان «گیسوداری» گرشاسپ، ناشناخته مانده‌است. صفا در این باره می‌نویسد: از صفت گیسوداری یا صاحب موی مجعد در حماسه‌های ملی ما اثری نیست (صفا، ۱۳۸۳: ۵۳۸). این دیدگاه صفا را برخی دیگر از محققان اخیر نیز بیان کرده‌اند. (پورخالقی چترودی و دیگران، ۱۳۸۹: ۴۵). نگارنده برخلاف دیدگاه این محققان بر این باور است که نباید یکسره احتمال بازتاب این صفت گرشاسپ را در شاهنامه نادیده گرفت.

براساس شاهنامه، زال به هنگام زاده‌شدن سپیدموی است و این ویژگی، بارزترین وجه شخصیت وی در میان انسان‌های شاهنامه به‌ویژه در میان پهلوانان خاندان خود است. همچنین پس از اینکه از کنام سیمرغ به سوی خانواده بازمی‌گردد، مویی بسیار دراز دارد (فردوسی، ۱۳۸۷: ۵۹). نیز هنگامی که کنیزان رودابه ویژگی‌های زال را برای رودابه برمی‌شمرند، می‌گویند:

سر جعد آن پهلوان جهان	چو سیمین‌زره بر گل ارغوان
که گویی همی خود چنان بایدی	وگر نیستی مهر نفزایدی
	(همان: ۷۰)

این ابیات به‌روشنی مجعدبودن گیسوان زال را نشان می‌دهد؛ چراکه زره از «حلقه‌های» ریز فولادی ساخته می‌شود (معین، زره). از این‌رو، زال مویی دراز و مجعد دارد که خود افزایندهٔ زیبایی وی است.

به نظر می‌رسد که گیسوداری گرشاسپ در واقع به صورت گیسوداری زال بازتاب یافته‌است. در نتیجه همان گونه که ویژگی نرم‌نشی گرشاسپ در پیکر پسرش، نریمان، پدیدار شده، گیسوداری او نیز در پیکره پسر دیگرش، زال، بازتاب یافته‌است؛ بازتابی که از صافی اندیشه و خرد ایرانیان در درازنای سده‌ها و هزاره‌ها گذشته و سرانجام این گونه به فردوسی و فردوسی‌ها رسیده‌است.

نکته قابل ذکر این است که در برخی متون ارمنی، صفت «راست‌گیسو موی‌جنبان» به تهمتن داده شده‌است که می‌تواند برگرفته از صفت گیسوداری گرشاسپ باشد (خالقی مطلق، ۱۳۶۲: ۴۰۸). بر این اساس می‌توان چنین انگاشت: زال که هم بخش جاودانگی گرشاسپ را با خود دارد و هم سپیدمویی او، می‌تواند با ویژگی گیسوداری گرشاسپ پیوند داشته باشد. گفتنی است که زال افزون بر این دو کارکرد، نقش نخستین پزشک را در شاهنامه به عهده دارد و از آنجا که پدر گرشاسپ نیز به عنوان نخستین پزشک در متون اساطیری مطرح است، زال، نشانه دیگری است که فرضیه یکی‌بودن رستم و گرشاسپ را تقویت می‌کند.

۶- بررسی و نقد جستار «رستم یک شخصیت تاریخی یا اسطوره‌ای؟»

مارکوارت و هرتسفلد هم‌زمان که رستم را برگردان حماسی گندفر تاریخی می‌دانند، او را یکی از ویژگی‌های گرشاسپ نیز می‌دانند. سرکاراتی درباره این دیدگاه می‌نویسد: «ادعای هرتسفلد و دیگران مبنی بر اینکه رستم در اصل یکی از القاب و صفات گرشاسپ بوده که بعدها به گندفر اطلاق شده مبتنی بر هیچ سندی نیست» (سرکاراتی، ۱۳۸۵ الف: ۳۸).

هرچند رستم یکسره با گندفر بی‌پیوند است؛ اما شخصیت رستم می‌تواند گونه دیگری از شخصیت گرشاسپ باشد. اینکه مارکوارت و هرتسفلد رستم را کدام ویژگی گرشاسپ به شمار آورده‌اند بر نگارنده پوشیده است؛ اما نکته مهم در اینجا این است که به راستی چگونه می‌توان پیوند خویشاوندی پهلوانان سیستانی را سندی برای پیوند بنیادین آنان ندانست؟ اگر زال، پور سام است یعنی وی پور گرشاسپ است، زیرا سام همان گرشاسپ است. چون رستم پور زال است، بنابراین تهمتن پور گرشاسپ است؛ زیرا در بنیان، زال همان گرشاسپ است.

با رسیدن به این نتیجه که رستم بخشی از زال و زال بخشی از گرشاسپ است، این گمان مطرح می‌شود که پیوند میان رستم و گرشاسپ می‌تواند ساختگی و رویه‌ای باشد. به‌ویژه با در نظر گرفتن این نکته که گرشاسپ در اساس پدر رستم است نه جد او. آیا به‌راستی می‌توان تنها براساس این دلیل که رستم، نام خانوادگی گرشاسپ نیست، یا در ظاهر صفتی از صفات او نیست، پیوند احتمالی فراپدری-پسری آنان را ناپذیرفتنی دانست؟ البته شواهد نشان می‌دهد که درحقیقت، زال همان گرشاسپ است، یعنی همان سام و نریمان است که بعدها به شکل فرزند سام در حماسه ملی ظهور می‌کند. این نکته که زال نمودار صفت گیسوداری و جاودانگی گرشاسپ است، و بدین‌گونه در اساس، همان گرشاسپ است، نکته‌ای مهم در بازشناسی شخصیت گرشاسپ و زال و رستم به شمار می‌رود که همواره از نظر محققان دور مانده‌است.

سرکاراتی برای نشان دادن بی‌پیوندی گرشاسپ و رستم، نخست دو همسانی را که پژوهشگران میان آن دو پهلوان بازگو کرده‌اند، ناپذیرفتنی می‌داند و آنگاه برای استوار کردن دیدگاه خود، پنج ناهم‌داستانی میان شخصیت و داستان رستم با شخصیت و داستان گرشاسپ برمی‌شمارد. ایشان در آغاز سخن می‌نویسد:

و اما درباره اصل مطلب، یعنی پندار محققانی که رستم را صورت حماسی و داستانی گرشاسپ تلقی کرده‌اند، باید گفت که متأسفانه این عقیده نیز نادرست می‌نماید. هم‌داستانی‌هایی که مارکوارت و هرتسفلد و دیگران میان گرشاسپ و رستم تشخیص داده‌اند، شباهت‌های کلی و موهوم‌اند. اولین وجه اشتراک گرشاسپ و رستم که روی آن تکیه شده این است که خاستگاه هر دو پهلوان آراخوزیا و زرنگ قدیم بوده‌است، ولی باید خاطر نشان کرد که این وجه اشتراک برپایه استنباطات نادرست به وجود آمده‌است و اگر درست هم می‌بود باز هیچ‌چیزی را اثبات نمی‌کرد. گرشاسپ پهلوان آراخوزیایی یا سیستانی نیست، بلکه یک شخصیت اسطوره‌ای هندوایرانی است. اشارات جغرافیایی مذکور در روایات گرشاسپی در *اوستا* ارتباطی میان گرشاسپ و زرنگ و سیستان برقرار نمی‌کند. گرشاسپ سهمگین‌ترین دشمن خود، یعنی گندرو را در کنار دریای فراخکرت می‌کشد و دریای فراخکرت مطابق معتقدات اساطیری ایرانی، اقیانوسی بوده که دور جهان مسکون گسترده بوده‌است. محل اوژدن اژدهای شاخدار در روایات بعدی، ساحل کشف‌رود تعیین شده‌است. مطابق فرگرد دوم *وندیداد* گرشاسپ در سرزمینی به نام «*Vaēkərəta*» دچار اغوای پری می‌شود و این سرزمین که نام اصلیش به احتمال زیاد «*Vayukrta*» بوده. پیش از آنکه با کابل (مطابق تفسیر پهلوی *وندیداد*) ارتباط داشته باشد، جایی بس دور در نزدیکی رود رنگه در ایران شرقی بوده‌است و تنها در اواخر دوره ساسانی است که پندارهای افسانه‌ای مربوط به جغرافیای تاریخی *اوستا* میان گرشاسپ و سیستان ارتباط‌گونه‌ای پدید می‌آورد و این زمانی است

که افسانه‌های رستم شکل نهایی خود را گرفته‌اند و ارتباط رستم با سیستان از پیش در سنت‌های داستانی مستقر شده‌است (سرکاراتی، ۱۳۸۵ الف: ۴۵).

درست است که گرشاسپ یک پهلوان اسطوره‌ای هندوایرانی است و وی گندرو را در کنار دریای فراخکرت می‌کشد و نبردگاه وی با اژدهای شاختار در کرانه کشف‌رود است؛ اما اینها هیچ‌کدام نمی‌توانند پیوند رستم را با گرشاسپ ناپذیرفتنی کنند. اگر خاستگاه راستین گرشاسپ، سرزمینی میان سیردریا و آمویه‌دریا بوده باشد - آن‌گونه که بسیاری از پژوهشگران گفته‌اند - نمی‌توان پنداشت که داستان گرشاسپ در روزگار سپسین به مردمان جنوبی یا جنوب غربی آن سرزمین؛ همچون کابلیان یا ایرانیان رسیده باشد و آنان با پدیدآوردن دگرگونی‌هایی در آن داستان - چه در نام پهلوان و چه در رویه پاره‌ای از کارکیایی‌های وی - آن را هم‌خوان با باورهای خود و با نامی رازآمیز چونان «رستم» گزارش کرده باشند.

اشتباه مارکوارت و هرتسفلد و دیگران این است که کوشیده‌اند برای نشان‌دادن پیوند گرشاسپ و رستم، خاستگاه هر دو پهلوان را «یکجا» معرفی کنند و دلیل ناستوار سرکاراتی نیز این است که تنها کوشیده‌است اشتباه دیدگاه مارکوارت و دیگران را نشان دهد. دریافتن خاستگاه راستین گرشاسپ و رستم نمی‌تواند سندی استوار برای داوری درباره یکی‌بودن یا یکی‌نبودن تهمتن و گرشاسپ باشد. رستم و گرشاسپ از هرجایی که آمده باشند، مهم آن است که هر دو در محدوده اساطیر ایرانی-سکایی قرار دارند و اگر بتوان میان آن دو، همسانی‌های بنیادین تشخیص داد، همواره می‌توان پیوند آن دو را چه به صورت مستقیم و چه به صورت غیرمستقیم محتمل دانست.

فراخکرت اسطوره‌ای هر جایی می‌تواند باشد، همچنین کشف‌رود و دیگر جاها. مهم آن است که «جنس» آنها در نظر گرفته شود نه جایگاه جغرافیایی آنها؛ زیرا غالباً جنس جای یا هسته بنیادین یک داستان اسطوره‌ای است که در جریان داستان سپسین که از روی روایت نخستین ساخته شده‌است، پدیدار می‌گردد و در بنیان، همچنان هسته اصلی داستان جدیدتر نیز به شمار می‌آید. فراخکرت هرکجا که باشد چه دور جهان مسکون باشد، چه بخشی از ایران‌ویج، مهم آن است که «دریا است و با آب در پیوند» و گرشاسپ اژدها را در کنار آن آب یا دریا می‌کشد. کشف‌رود در اسطوره یا در حماسه، هرکجا که باشد «رود است و با آب در پیوند» و گرشاسپ اژدها را در کنار آن رود یا آب می‌کشد.

مهم آن نیست که گرشاسپ کجا فریب خورده باشد، بلکه «فریفته شدن او» اهمیت دارد و این فریفتگی برای وی به گونه‌ای ناگوار است. بر این اساس، برای نمونه هنگامی که داستان «اژدهاکشی گرشاسپ را در کنار کشف‌رود» برای پی‌بردن به ژرف‌ساخت آن بررسی کنیم، می‌توانیم در انگاره‌ای که بسیاری از پژوهشگران بزرگ به پیش کشیده‌اند، این اژدهاکشی گرشاسپ را نماد نبرد با اژدهای خشک‌سالی بدانیم؛ بدین‌گونه که با کشتن اژدها، آب و دریا از زندان آن پتیاره آزاد می‌شود. در این بررسی، اژدها نماد خشک‌سالی است که «آب» را در زندان خویش گرفتار می‌کند و پهلوان با کشتن اژدهای نمادین، در فرجام، آب را به مردمان و سرزمین‌ها ارزانی می‌دارد. این کردار گرشاسپ می‌تواند الگوی نخستین و بسیار کهن اژدهاکشی رستم در کنار «چشمه آب» در خوان سوم باشد. روشن است که در هر دو داستان، هسته اصلی و تکیه سخن بر «آزادشدن آب» است بدون آنکه جایگاه «کشف رود» یا «چشمه خوان سوم تهمتن» یکی باشد.^(۲) سرکاراتی در دنباله سخن می‌نویسد:

درباره مشابهت دیگر گرشاسپ و رستم؛ یعنی گمراهی و گناهکاری مذهبی این دو پهلوان باید گفت که این نیز گمانی موهوم است. دژدینی گرشاسپ - اگر بتوان آن را دژدینی نام نهاد - مسأله بغرنجی است که سرشت و ماهیت خاص دارد و مجال بحث درباره آن در این مقاله نیست، فقط به یادآوری یکی دو نکته باید اکتفا بکنیم: نخست اینکه اشارات و گواهی‌هایی در *اوستا* و روایات پهلوی یافت می‌شود حاکی از اینکه گرشاسپ یکی از نخستین نمونه‌های سوشیانت و بوختارهای پیش از زردشتی بوده‌است؛ به سخن دیگر، در پندارهای بسیار کهن ایرانی راجع به رستاخیز و احوال قیامت گرشاسپ نقش خاصی داشته‌است که پس از دین‌آوری زردشت و تکوین باورهای ویژه زردشتی درباره سوشیانت‌های سه‌گانه، کوششی آگاهانه برای بی‌اعتبار کردن معتقدات دیرین درباره گرشاسپ به‌عنوان سوشیانت واقعی آخرین هزاره سال گیهمانی و آغازکننده فرسگرد و رستاخیز به عمل آمده و منجر به تناقضاتی درباره اخبار قیامت زردشتی شده‌است و از این رهگذر برای دژ آوازه کردن گرشاسپ اتهاماتی بدو بسته‌اند. ثانیاً باید توجه داشت که در سنت مزدیسنا گرشاسپ هرگز دشمن علنی کیش و آیین معرفی نشده و گناهان او از قبیل بی‌حرمتی به آذر، پسر اهرمزد، و فریفتگی به پری همه از نوع اتهاماتی است که طبقه موبدان و روحانیون بنابه دشمنیابی طبقاتی خود نسبت به طبقه جنگجویان و ارتشتاران به نمایندگان این رسته بسته‌اند و غیر از گرشاسپ، شاهان و پهلوانان دیگر ایرانی چون جمشید و تهمورث و کیکائوس و طوس و نوذر و بالاخره خود رستم نیز از این بی‌التفات بی‌بهره نمانده‌اند، با این‌همه نباید فراموش کرد که حتی در روایات متأخر زردشتی نیز از گرشاسپ - که پیش از زردشت بوده - به‌عنوان پهلوانی ضد زردشتی سخن نرفته‌است، بلکه در دینکرت و روایات پهلوی آمده که این خود زردشت بوده که برای رهایی روان گرشاسپ از دوزخ، از او در پیش اهورامزدا شفاعت کرده‌است.

اما دژدینی رستم و دشمنی او با آیین زردشتی نیز گمانی است ساخته و پرداخته ذهن محققان، هرگاه از گزارش غیرمستند یکی دو تن از مورخین اسلامی که در کوشش راسیونالیستی خود برای توجیه افسانه رستم و اسفندیار، بر مبنای جنگ‌های دیگر اسفندیار و به‌ویژه داستان ارجاسب و گشتاسب، دلیل مذهبی تراشیده‌اند، بگذریم، تهمت بددینی را نخست بار اشپیکل^۱ به رستم زده‌است و محققان دیگر از او پیروی کرده‌اند. ولی نه در کتاب‌های پهلوی زردشتیان و نه در سرتاسر حماسه ملی ایران به دژدینی رستم و مخالفت او با دین زردشتی کوچک‌ترین اشاره‌ای نشده‌است. هرگاه جنگ رستم و اسفندیار علت مذهبی می‌داشت و رستم دشمن آیین مزدیسنا می‌بود چگونه ممکن است تصور کرد که موبدان متعصب زردشتی در نوشته‌های خود بدان اشاره نکرده و رستم را دشنام نداده و نفرین نکرده باشند، در حالی که برعکس هر جا که در آثار زردشتی نام رستم آمده از او به نیکی یاد کرده و ناجی و یاری‌دهنده ایرانیان معرفی‌اش کرده‌اند، چنان‌که موله با توجه به این قراین در مقابل افراط طرفداران مکتب اشپیکل و مارکوارت راه تفریط رفته و رستم را گونه زردشتی‌شده گرشاسپ معرفی کرده‌است (همان: ۴۷-۴۵).

این دیدگاه می‌تواند به دو بخش دسته‌بندی شود: بخش نخست، بررسی دژدینی گرشاسپ و بخش دوم، بررسی دژدینی رستم. نکته بسیار مهمی که در بخش نخست سخن سرکاراتی آمده و به‌گونه‌ای برجسته نشان داده شده‌است این است که موبدان و روحانیان - چه به‌حق، چه به‌ناحق - گرشاسپ را نکوهش کردند و وی را به بی‌حرمتی به آتش (آذر) و فریفته‌شدن به پری متهم کردند. چکیده داوری سرکاراتی درباره این اتهامات بسته‌شده به گرشاسپ این است که در سرگذشت رستم نمونه این اتهامات دیده نمی‌شود و نبرد تهمتن با اسفندیار نمی‌تواند دیگرگونه نمودار بی‌حرمتی گرشاسپ به آتش مقدس زردشتی باشد. اما برخلاف دیدگاه وی باید گفت که این اتهامات بسته‌شده به گرشاسپ - چه اصیل باشد چه غیراصیل - در آبخورهای شاهنامه راه یافته‌است و در دوران سپسین به تهمتن نیز بسته شده‌است.

اگرچه سخنان سرکاراتی درباره اشتباه پژوهشگران در یکسان‌شماری «بی‌حرمتی گرشاسپ به آتش» و «نبرد تهمتن با اسفندیار» پذیرفتنی است، اما این دیدگاه نمی‌تواند مانع همسانی گرشاسپ و رستم در یک «گمراهی» یا «گمراهی‌گونه» باشد. البته مراد از این گمراهی به‌هیچ‌روی «دژدینی» نیست. اسنادی در دست است که نشان می‌دهد اتهامات بسته‌شده به گرشاسپ پهلوان، به‌ویژه اتهام بی‌حرمتی وی به آتش، در شاهنامه فردوسی راه یافته‌است و به رستم نیز بسته شده‌است. درست است که رستم شخصاً

هیچ‌گاه دشمن دین زردشتی نبوده‌است و موضوع بی‌حرمتی گرشاسپ به آتش مقدس، اتهامی غیراصیل است؛ اما این اتهام به گرشاسپ نسبت داده شده‌است و حتی درباره آن داستانی مطرح است، به همین دلیل باید همواره این احتمال را بپذیریم که ممکن است آن اتهام بسته‌شده به گرشاسپ به رستم نیز بسته شده باشد. اما نکته بسیار مهم این است که اگر بخواهیم ایستادگی رستم را در برابر اسفندیار، نشانه بی‌حرمتی تهمتن به دین زردشتی بدانیم و آن را نمود همان اتهامی بدانیم که به گرشاسپ نسبت داده بودند، دچار لغزش می‌شویم. این همان خطایی است که پیروان دیدگاه اشپیگل به آن دچار شدند. اشپیگل و پیروانش در اینکه رستم نمونه‌ای دیگر از گرشاسپ پهلوان است، درست اندیشیده بودند؛ اما زمانی که می‌خواستند نمونه‌های اتهامات - به گمان بسیار غیراصیل - بسته‌شده به گرشاسپ را در سرگذشت رستم پیدا کنند، بدون اندک درنگی یکسره به سراغ نبرد رستم و اسفندیار رفتند و کشته‌شدن اسفندیار را به دست رستم، خطای بزرگ تهمتن نام نهادند و آن را همان بی‌حرمتی گرشاسپ به آتش و دین زردشتی پنداشتند. از دیگر سو، سرکاراتی به‌درستی اشتباه اشپیگل را درباره تشخیص خطاهای مشترک گرشاسپ و رستم دریافته بود و توانست ناپذیرفتنی بودن دیدگاه اشپیگل و پیروانش را نشان دهد؛ اما نکته این است که پذیرفته‌نشدن انگاره گروه اشپیگل نمی‌تواند به معنای ناهمسازی رستم و گرشاسپ در یک «خطا» - همان اتهام غیراصیل - باشد؛ زیرا نمونه‌هایی در دست است که نشان می‌دهند دو اتهام بسته‌شده به گرشاسپ (فریفته‌شدن وی و بی‌حرمتی او به آتش) به‌گونه‌ای بسیار نغز و باریک و نمادین به رستم نیز بسته شده‌است.

همچنان که سرکاراتی نوشته‌است، اتهامات بسته‌شده به گرشاسپ یکی بی‌حرمتی به آذر (آتش) و دیگری فریفته‌شدن به پری بوده‌است. نام این پری براساس *وندیداد* (فرگرد ۱، فقره ۱۰) *خنتی تی بود که اهریمن او را در هفتمین سرزمین و کشور نیکی؛ یعنی سرزمین وئِه کَرْتَه بدسایه، آفریده بود* (اوستا، ۱۳۸۵: ۲/ ۶۶۱). دوستخواه این سرزمین را کابل دانسته‌است و کریستن سن آن را با قندهار مرتبط دانسته (همان: ۱۰۲۷) که البته جایی نزدیک به کابل است. صفا نیز آن سرزمین را کابل دانسته‌است (صفا، ۱۳۸۳: ۵۳۹). حتی در تفسیر پهلوی *وندیداد* نیز محل فریفته‌شدن گرشاسپ، کابل دانسته شده‌است (سرکاراتی، ۱۳۸۵ الف: ۴۵).

براساس سخن سرکاراتی به سه نکته بازمی‌خوریم: الف- در چارچوب یک اتهام، گرشاسپ به پری فریفته شده‌است؛ ب- نمی‌توان با اطمینان گفت سرزمینی که گرشاسپ در آن فریفته شد، حتماً کابل بوده‌است؛ پ- در چارچوب یک اتهام دیگر، گرشاسپ به آتش مقدس بی‌حرمتی کرده‌است.

دربارهٔ نکتهٔ الف و ب باید گفت براساس *شاهنامه* رستم دوبار فریب خورد: یک بار در خوان چهارم به پری فریفته شد و دیگر بار در سرزمین کابل با فریفته‌شدن به نقشهٔ شوم شغاد و مهتر کابل، در چاه آنان کشته شد. البته این دوبار فریفته شدن رستم، در بنیان، باز نمود همان یکبار فریفته‌شدن گرشاسپ است؛ اما هم‌خوان با روزگار پس از گرشاسپ، داستان فریب‌خوردن گرشاسپ پهلوان، رنگ دیگری می‌گیرد، ولی همچنان پیکرهٔ نخستین داستان از بین نمی‌رود؛ بدین‌گونه که فریفته‌شدن گرشاسپ به پری در سرزمینی که شاید کابل بوده باشد، دو بخش می‌شود: در یک بخش «پری» همچنان هست و در دیگری تکیه بر «کابل» یا جنس جایگاه فریفته‌شدن است. در بخش نخستین، رستم در خوان چهارم با «پری» روبه‌رو می‌شود و در آغاز از آن فریب می‌خورد؛ اما سرانجام جادو بودنش را درمی‌یابد و آن را می‌کشد. بخش دوم فریفته‌شدن رستم همان داستان چاه شغاد، در سرزمین «کابل» است که البته این بار رستم خود گرفتار می‌شود. بدین‌گونه اگر با نگاه دقیق بنگریم بدین نتیجه می‌رسیم که گرشاسپ در سرزمینی که شاید کابل است به پری فریفته می‌شود، سپس به پاسخ یا بادافره این فریب، در دره‌ای گرفتار می‌شود. در همین حال سرگذشت رستم دقیقاً به همین‌گونه است؛ بدین شکل که تهمتن در یکی از خوان‌های خود به پری فریفته می‌شود، سپس در سیر طبیعی زندگی او، این فریفته‌شدن به همراه فریفته‌شدن در سرزمین کابل به یک نتیجهٔ یگانه می‌رسد و آن، افتادن وی در چاه شغاد است. بسیار درخور درنگ است که براساس *اوستا*، گرشاسپ در دره‌ای آرمیده‌است، رستم نیز در «چاه» افتاده‌است. رستم در بنیان، نمرده است و نباید وی را از مردگان دانست؛ زیرا بخش دیگر وجود او؛ یعنی زال زنده مانده‌است. بنابراین رستم همچون گرشاسپ، در جایی «گود» خفته‌است.

فردوسی و آنان که پیش از فردوسی در کار *شاهنامه* بودند، بر آن بودند که اسطوره را به حماسه نزدیک سازند از این‌رو، برای طبیعی نشان دادن رستم چونان بزرگ‌ترین پهلوان و انسانی‌ترین انسان *شاهنامه*، و برای به پایان رساندن بخش اسطوره‌ای - حماسی

شاهنامه و آغاز بخش تاریخی آن، با دلگرمی به جاودانه‌بودن زال، تهمتن را انسان و پهلوانی میرا باز نمودند؛ هر چند که عمر درازش خود می‌تواند یادآور جاودانگی گرشاسپ نیز باشد. همچنین همین کوشش آگاهانه آنان برای دیگرگون کردن اسطوره به حماسه آنان را بر آن داشت که «شخص فریب‌دهنده رستم را در بار دوم» به شغاد و مهتر کابل بدل سازند و صرفاً افتادن رستم را در «چاه» نتیجه فریفته‌شدن به پری معرفی نکنند؛ زیرا پیشتر در خوان چهارم از پری سخن رفته بود و چون پری با اسطوره در پیوند است باید فریفته‌شدن تهمتن این بار به حماسه نزدیک می‌شد؛ از این رو برای این کار یکی از «آدمیان» یعنی شغاد برگزیده شد. بدین گونه نباید تفاوت ظاهری میان چگونگی گرفتار شدن گرشاسپ و رستم و دلیل این گرفتاری و نیز نباید پوشیده‌بودن موضوع جاودانگی رستم در قالب شخصیت زال، ما را به اشتباه بکشاند تا یکسره رستم را با گرشاسپ بی‌پیوند بدانیم. اگر گرشاسپ فریفته می‌شود، رستم هم فریفته می‌شود. اگر گرشاسپ در دره‌ای گرفتار می‌شود، رستم هم در «چاه» گرفتار می‌شود. اگر گرشاسپ جاودانه است، رستم هم نمرده‌است؛ زیرا بخش دیگر وی یعنی زال زنده‌است.

درباره نکتۀ سوم سخن سرکاراتی؛ یعنی اتهام بی‌حرمتی به آتش که به گرشاسپ پهلوان بسته بودند، این اتهام نیز به گونه‌ای دیگر و بسیار نغز تر در شاهنامه به رستم بسته شده‌است. پیش از هر چیز باید داستان بی‌حرمتی گرشاسپ به آتش گفته شود. «وقتی گرشاسپ [در حالی که نادانسته بر پشت اژدهایی بسیار پهن پیکر است] برای پختن خوراک قصد افروختن آتش می‌کند، نخست آتش مقدس از آمیزش با آن موجود ناپاک و اهریمنی سر بازمی‌زند و این خود به منزله هشدار آتش مقدس است به گرشاسپ تا از موقعیت خود آگاه گردد. ولی گرشاسپ در غرور و بی‌تابی پهلوانی هشدار آتش را در نمی‌یابد و با گرز خود بر آتش می‌کوبد و آتش ناچار سر به فرمان می‌نهد» (خالقی‌مطلق، ۱۹۸۷: ۴۰۴). اگر گرشاسپ چندگاهی پس از آن رفتار ناروا با آتش، به تیر پهلوانی به بوشاسب گرفتار می‌آید، رستم نیز بی‌کم‌وکاست پس از آنکه با «آتش» رفتاری ناشایست در پیش می‌گیرد، به خواب - البته در رویه، به مرگ - دچار می‌شود. دریافت این نکتۀ مهم به بررسی ژرف ساخت «رخش» برمی‌گردد. کزازی در یکی از پژوهش‌های خود با نام «رخش و آذرگشسپ» به بررسی پیوند رخس با آتش پرداخته‌است. در آن جستار آمده‌است: «رخش بنواژه‌ای است که واژه‌هایی چون رخسیدن و درخشیدن و رخشان و

درخشان، رخشنده و درخشنده از آن برآمده‌اند. این واژه در اوستایی، رثوخشنه، به معنی درخشش و تابش و پرتو است، نیز به معنی آذرخش ... آتش، به‌ویژه آتش سپند و آیینی آذرگشسپ که آتش پهلوانان و جنگاوران بوده‌است، در رخش، اسب تیزپای و گرم‌پوی رستم، به نمود آمده‌است و نمادینه شده‌است. راستی را، اگر نمادشناسانه بنگریم، مایه شگفتی نخواهد بود که جهان‌پهلوان بزرگ شاهنامه، آن یل یگانه و نیو نیم ... آذرگشسپ را که تیزترین و تپنده‌ترین و توسن‌ترین آتش است، به زیر ران آورده باشد و در فرمان «(کزآزی، ۱۳۸۸: ۴۶-۴۷). بر پایه همین دیدگاه «رخش آتش است. آتش، در رخش، پیکر پذیرفته‌است و در نمودی ستورانه پدیدار شده‌است» (همان: ۴۵).

براساس این نمادشناسی باید نمونه یا نمونه‌هایی از بی‌حرمتی رستم را به رخش (آتش) در شاهنامه بازجوییم. براساس شاهنامه رستم سه‌بار به آشکارگی به رخش بی‌احترامی می‌کند و حتی آن جانور را به «کشتن» - یکی از معانی کشتن، خاموش کردن است - تهدید می‌کند. بار نخست در خوان اول است که رخش به تنهایی به نبرد با شیر می‌پردازد و آن را از پای درمی‌آورد. رستم پس از بیدارشدن از خواب وقتی شیری را مرده نزدیک خوابگاه خود می‌بیند از اینکه رخش بی‌فرمان وی به نبرد با درندگان می‌پردازد سخت گلایه‌مند می‌شود (فردوسی، ۱۳۸۷: ۱۳۷). بار دوم در خوان سوم؛ یعنی نبرد با اژدها، هنگامی که تهمتن خفته‌است، اژدها پدیدار می‌شود و رخش رستم را بیدار می‌کند، اما اژدها پنهان می‌شود و این کار دوبار انجام می‌گیرد. تهمتن که تکاپوی رخش را بی‌هوده می‌پندارد او را تهدید می‌کند که اگر بار دیگر خواب را بر وی ناخوش سازد، او را خواهد کشت (همان: ۱۴۰-۱۳۹).

اما سومین و مهم‌ترین جایی که رستم به رخش (آتش) بی‌حرمتی می‌کند، در داستان چاه شغاد است. رخش که بر اساس سرشت پاکش - در فرهنگ ایرانی آتش نماد پاکی است - بوی خاک تازه کنده‌شده را درمی‌یابد و می‌داند بر راه رستم، خطری هست، خود را از پویه باز می‌دارد و با فروکوفتن سم بر زمین و خراشیدن خاک، در پی آگاه‌کردن تهمتن برمی‌آید اما رستم که سخت در غرور و بی‌تابی پهلوانی خود است و تنها به شکارکردن می‌اندیشد، به رخش هیچ‌وقعی نمی‌نهد و با زخمه زدن بر تن اسب او را به تگ و دو مجبور می‌کند و بدین‌سان در چاه شغاد می‌افتد.

رخش در اینجا همان آتشی است که در پی آگاه کردن گرشاسپ است. همان‌گونه که آتش از ناپاکی و اهریمنی بودن مکان گرشاسپ آگاهی دارد، رخس آتشین گهر نیز از ناپاکی و اهریمنی بودن جای رستم آگاه است. اگر آتش در داستان گرشاسپ نخست درنگ می‌کند و وظیفه خود را انجام نمی‌دهد، رخس (آتش) نیز نخست از پویه بازمی‌ایستد و وظیفه خود را انجام نمی‌دهد. اگر گرشاسپ آتش را با گرز مجبور به پیروی از دستور خود می‌کند، رستم نیز با زخمه زدن بر تن رخس او را مجبور به تاختن می‌کند. اگر در داستان گرشاسپ، پهلوان آتش را برای پختن خوراک به کار می‌گیرد و انتظارش از آتش آن است که برای او خوراکی آماده سازد، در داستان رستم نیز تهمتن رخس (آتش) را برای به دست آوردن شکار می‌تازاند. اگر گرشاسپ چندگاهی پس از بی‌حرمتی به آتش، به بادافره یا پاسخ این رفتار خود، به تیر پهلوانی تورانی، در «دره‌ای» به بوشاسب فرومی‌رود، رستم نیز پس از بی‌حرمتی به آتش (رخس) در «چاه» می‌افتد و به خوابی مرگ‌سان دچار می‌شود. این‌همه همسانی شگفت و بنیادین نباید نادیده گرفته شوند و به گمان، این دو داستان با هم پیوندی دارند. به‌راستی اگر رستم به آتش بی‌حرمتی نمی‌کرد هیچ‌گاه در «چاه» شغاد نمی‌افتاد.

فریفته‌شدن رستم به مهرورزی‌های شغاد و فرماندار کابل، و بی‌احترامی او به آتش (رخس)، به «خوابِ مرگ‌سان» در «چاه» شغاد در سرزمین «کابل» پایان می‌یابد. این به‌گونه‌ای است که بادافره یا پاسخ فریفته‌شدن گرشاسپ و بی‌احترامی او به آتش نیز «با هم» به «بوشاسب» در «دره‌ای» در سرزمینی که گویا «کابل» است، ختم می‌شود.

بر پایه آنچه بیان شد، خطای گروه اسپگل در اینکه کوشیدند نبرد رستم با اسفندیار را به جنگ آیینی تفسیر کنند و آن را به‌عنوان دژدینی رستم برابر با بی‌حرمتی گرشاسپ به آتش چونان دژدینی آن پهلوان قرار دهند، دریافته می‌شود و داوری سرکاراتی نیز که رستم و گرشاسپ را در ارتکاب یک خطای کاملاً همگون همانند نمی‌داند، ناپذیرفتنی می‌شود.

سرکاراتی پنج نشانه را برای بازگویی ناهم‌داستانی میان گرشاسپ و رستم برشمرده‌است و بر اساس آن نشانه‌ها، پیوند رستم را با گرشاسپ ناپذیرفتنی دانسته‌است. در اینجا با آوردن سخنان وی، به بررسی و نقد آنها می‌پردازیم:

شگفت اینجاست که هیچ‌یک از محققانی که نام بردیم به ناهم‌داستانی‌های افسانه‌های رستم و گرشاسپ توجه نکرده‌اند. مهم‌ترین این ناهم‌داستانی‌ها عبارت‌اند از:

الف - مهم‌ترین کارکرد پهلوانی گرشاسپ اژدهاکشی اوست. گرشاسپ در گذشته مار شاخدار زهرآگین اوبارنده اسبان و مردان را کشته‌است و در پایان جهان نیز اژدهایی دیگر یعنی ضحاک را خواهد کشت. اژدرکشی گرشاسپ بسان یک واقعه تکرارشونده بندهشنی و رستاخیزی رنگی خاص دارد. در مقابل اژدهاکشی رستم یک ماجرای ضمنی و به اصطلاح یک episode جانبی در یک سلسله از اعمال پهلوانی است و بس (سرکاراتی، ۱۳۸۵ الف: ۴۷).

سخن سرکاراتی دو بخش دارد: الف- گرشاسپ کشنده اژدهایی است که اوبارنده «آدمیان» و «اسبان» است؛ ب- گرشاسپ در پایان جهان، دیگر بار اژدهایی را خواهد کشت ولی اژدهاکشی رستم تنها یک کردار پهلوانی در زنجیره کردارهای پهلوانی اوست و رنگ رستاخیزی ندارد.

درباره بخش نخست باید گفت همچنان که خالقی مطلق گفته‌است اژدهاکشی رستم با اژدهاکشی گرشاسپ پیوندی اساسی دارد: «این کردار پهلوانی او [گرشاسپ] الگویی برای تکرار صورت‌های مختلف اژدهاکشی در میان یلان سیستان بوده‌است» (مشتاق‌مهر و آیدنلو، ۱۳۸۶: ۱۵۷ به نقل از خالقی مطلق). اگر گرشاسپ در آغاز اژدهای اوبارنده اسبان و مردان را کشته‌است، رستم نیز در خوان سوم اژدهایی را می‌کشد که بر آن است وی و اسبش را بکشد. نیک روشن است که اژدهای خوان سوم رستم نیز، اوبارنده مردان و اسبان است. رستم نماینده تمام مردان و برترین آنان است و رخس نیز نماینده تمام اسبان و برترین آنهاست. دلیل روشن دیگر که نشان می‌دهد اژدهای خوان سوم اوبارنده مردان و اسبان است، این است که رستم آن اژدها را با یاری رخس می‌کشد (فردوسی، ۱۳۸۷: ۱۴۰-۱۳۹) و شگفت آنکه فردوسی در این یاری‌رسانی رخس به رستم تأکیدی سخت معنادار کرده‌است. شگفت‌زدگی رستم از اینکه رخس کتف اژدها را به دندان می‌گیرد نباید تنها یک موتیف گذرا و ناچیز داستانی به شمار آید. تأکید ویژه فردوسی بر یاری‌رسانی رخس به رستم در کشتن اژدها و شگفت‌زدگی رازآمیز رستم از آن کار رخس، پیام و رمزی ویژه می‌تواند داشته باشد.

دیدگاه سرکاراتی که در بند «ب»، یکسره پذیرفتنی نمی‌نماید؛ زیرا رستم بخشی از زال و در اساس بخشی از پهلوانی‌های گرشاسپ است و زال نیز نمود جاودانگی گرشاسپ

است. از این‌رو، رستم نیز اگرچه چونان بخشی از شخصیت گرشاسپ در چاه شغاد کشته شده‌است؛ اما نمود و پارهٔ دیگر او؛ یعنی زال زنده مانده‌است و زندگی جاودانه دارد. بدین‌گونه گرشاسپ که در *اوستا* جاودانه مانده، در *شاهنامه* نیز در پیکر زال جاودانه مانده‌است. به سخن دیگر، فردوسی و پیشروان او در *شاهنامه‌نویسی*، یکی از اهدافشان از پدیدآوردن و گزارش داستان زال آن بوده‌است که بخش جاودانگی گرشاسپ را پاسداری کنند و با پدیدآوردن و گزارش داستان گرشاسپ *شاهنامه*، نریمان، سام و به‌ویژه رستم می‌خواستند بخش پهلوانی گرشاسپ/*اوستا* را پاس دارند. بر این اساس یکی از پاره‌های گرشاسپ باید زنده می‌ماند؛ تا نمایندهٔ بخش جاودانگی او باشد - که این بخش از اسطورهٔ وی به زال داده شد - و دیگر بخش‌های شخصیت گرشاسپ باید کشته می‌شدند یا از مرگ آنان سخن گفته می‌شد؛ زیرا جاودانه‌کردن همهٔ بخش‌های گرشاسپ برای مردمان روزگار سپسین که در پی دگرگون کردن اسطوره به حماسه بودند، چندان پذیرفتنی نمی‌نمود. جالب است که حتی در *شاهنامه* با وجود آنکه از مرگ زال هیچ‌گاه سخنی گفته نشده‌است، اما بر موضوع جاودانگی وی نیز تأکید نشده‌است و پردازندگان داستان زال، به‌گونه‌ای عادی و ماهرانه زال را از صحنهٔ حماسهٔ ملی بیرون برده‌اند. گویی برای مردمان آن دوره، حماسه‌سازی و سخن از کارهای پهلوانی گفتن، بیشتر از اسطوره و موضوعات اساطیری اهمیت داشت. از این‌رو، زندگی آنان که نمایندهٔ بخش پهلوانی گرشاسپ بودند، در ظاهر با آزمون مرگ به‌سر آمد.

درست است که گرشاسپ اژدهایی را در آغاز کشته و در پایان جهان نیز چنین کارکردی دارد و کار مهم گرشاسپ بیشتر همین اژدهاکشی اوست و اژدهاکشی رستم هم‌رنگ دیگر کردارهای پهلوانی اوست و از اژدهاکشی وی در پایان جهان هیچ سخنی نیست، اما این ناهم‌سانی‌های ظاهری نباید به معنای بی‌پیوندی رستم با گرشاسپ دانسته شوند. باید به این نکته به‌خوبی توجه کرد که به‌طور کلی روزگار پدیدآمدن داستان‌های گرشاسپ و رستم با هم بسیار متفاوت است و ناقلان آن داستان‌ها نیز تغییر کردند و حتی آرمان‌های آنان نیز تغییر کرد. مردمان کهن دشمنان سهمگین را که بنابه گفتهٔ برخی محققان، برخی حوادث ناگوار طبیعی بودند، به شکل اژدها متصور می‌شدند و در این زمینه دست به اسطوره‌سازی می‌زدند. روشن است که برای مردمان روزگار سپسین به دلیل آشنایی نسبی با مسائل طبیعی، دیگر آن موارد مطرح نبوده یا به آن اندازه قابل توجه

نبوده‌است و دشمنان، بیشتر مردمان ممالک هم‌جوار بوده‌اند. اگر این روند را درست بدانیم به‌آسانی بدین نتیجه می‌رسیم که گزارندگان داستان‌های رستم دیگر نباید از اژدهاکشی‌های آن چنانی که گرشاسپ با آن مواجه بود، سخن می‌گفتند و باید متناسب با اقتضاعات، به طور کلی دشمنان سهمگین را در عرصه نبرد انسانی در میدان‌های جنگ، به نمایش می‌گذاشتند؛ همچنان که این کار را نیز انجام دادند. بدین‌گونه اگر مهم‌ترین کارکرد گرشاسپ کشتن اژدهایان مرموز است، رستم نیز با بسیاری از اژدهایان انسانی سهمگین همچون افراسیاب و هم‌رستگان او نبرد می‌کند و این، نتیجه کاملاً منطقی تبدیل اسطوره به حماسه است. از دیگر سو، اگر گرشاسپ نقش رستاخیزی دارد، رستم یعنی همان زال نیز نقش رستاخیزی دارد.

بر پایه مطالب گذشته، گرشاسپ شاهنامه، نریمان، سام و رستم، نماینده «جهان‌پهلوانی‌های» گرشاسپ/وستا هستند و زال نیز نماینده «جاودانگی» آن پهلوان اساطیری است. همان‌گونه که خواب گرشاسپ به معنای توقف موقتی جهان‌پهلوانی‌های وی و هم‌زمان به معنای جاودانگی اوست، افتادن رستم در چاه شغاد و کشته‌شدن نریمان و سام در حماسه نیز نمود همان توقف موقتی پهلوانی گرشاسپ در اسطوره است، و زنده‌ماندن زال نمود همان جاودانگی آن پهلوان اساطیری است. پس اگر رستم در چاه افتاده‌است، نریمان در پای دژی کشته شده‌است و سام نیز به مرگ طبیعی مرده‌است، بدین معنی است که برای زمانی کوتاه، پهلوانی آنان به‌سر آمده‌است و همچنان در خواب به‌سر می‌برند و آنگاه که دهاک در پایان جهان پدیدار می‌گردد، تهمتن یا همان سام یا همان نریمان یا همان زال یا همان گرشاسپ، برانگیخته می‌شود و دهاک را از پای درمی‌آورد. بر اساس این نگرش می‌توان بندهشنی و هم رستاخیزی بودن اسطوره اژدهاکشی رستم یا دیگر پاره‌های شخصیت وی را دریافت.

از دیگر سو، بسیار شگفت است که سرکاراتی، اسطوره اژدهاکشی رستم را تا این اندازه فرود آورده‌است. درست است که داستان اژدهاکشی رستم در رویه یکی از کارهای پهلوانی او در هفت‌خوان است؛ اما ژرف‌ساخت و بن‌مایه‌ای بس کهن و بنیادین دارد که هم‌خوان با شیوه‌های داستان‌پردازی کهن، چونان خوانی از خوان‌های تهمتن در آمده‌است که جهان‌پهلوان «باید» آن را می‌گذرانید و به خوان دیگر می‌رفت. سرکاراتی خود در جستاری با نام «پهلوان اژدرکش در اساطیر و حماسه ایران» می‌نویسد: اژدهاکشی در اساطیر نماد

نبرد با خشک‌سالی است (سرکاراتی، ۱۳۸۵ج: ۲۳۸). همچنین ایشان در همان جستار می‌نویسد: «اسطوره‌ی رویارویی پهلوان و اژدها می‌تواند تعبیری از تقابل و رویارویی هزاران واقعیت متضاد و دوگانه‌ی زندگی و گیتی و ذهن آدمی باشد: تقابل روشنی و تاریکی، سیری و گرسنگی، جوانی و پیری، داد و بیداد، مردمی و ددمنشی، آزادگی و بندگی و بالاخره، شکوه‌مندترین پهلوان پهلوان‌ها و مخوف‌ترین اژدهای اژدهایان؛ یعنی زندگی و مرگ» (همان: ۲۴۹). از این‌رو، این پرسش پدید می‌آید که چگونه می‌شود اژدهاکشی را از یک‌سو به نمادهای گوناگون تفسیر کنیم و از دیگرسو آن را تنها، یک داستان عادی در یک زنجیره از کارهای پهلوانی بدانیم؟ اژدهاکشی تهمتن بن‌مایه‌ای اساطیری دارد و نماد نبرد با خشک‌سالی است که در شاهنامه برخی نشانه‌ها این دیدگاه را تأیید می‌کنند. نخستین و مهم‌ترین دلیلی که نشان می‌دهد نبرد رستم نبرد با اژدهای خشک‌سالی است این است که وی اژدها را در کنار «چشمه‌ی آب» می‌کشد؛ چشمه‌ای که اژدها هنگام سخن گفتن با رستم، آن را از آن خود می‌داند و به سخن بهتر، اژدها آن چشمه را زندانی می‌کند. گرشاسپ نیز اژدهایی را در کنار «آب» می‌کشد. این همانندی، در اساس، بازگوکننده‌ی بن‌مایه‌ی نبرد با خشک‌سالی است؛ چراکه اژدها با زندانی کردن آب، نمادی از خشک‌سالی و بی‌آبی است. بنابراین همان‌گونه که اژدهاکشی گرشاسپ در کنار آب نماد نبرد با خشک‌سالی است اژدهاکشی رستم نیز چنین است و در بنیان، اژدهاکشی رستم نمود نوتر همان اژدهاکشی گرشاسپ است (خالقی‌مطلق، ۱۹۸۷: ۴۰۵).

سرکاراتی، در بازگویی دومین ناهم‌داستانی میان گرشاسپ و رستم می‌نویسد: «گرشاسپ در / *اوستا* و آیین مزدیسنا نقش مهم رستاخیزی دارد و یکی از جاودانان محسوب می‌شود که نمرده و هم‌اکنون در دشت پوشیده از برف پشین به خواب رفته‌است و ۹۹۹۹ [۹] فروهر تن او را می‌پایند تا پایان هزاره فرارسد و او برخاسته اژدهاک را، که پیش از رستاخیز از بند دماوندیش زنجیر خواهد گسست، بکشد و فرسگرد شود. رستم چنین نقشی ندارد» (سرکاراتی، ۱۳۸۵الف: ۴۷).

آنچه پیش از این درباره‌ی پیوند ظریف زال و رستم و گرشاسپ گفته شد، این دیدگاه سرکاراتی را نیز ناپذیرفتنی می‌کند. اگر گرشاسپ نمرده‌است و اکنون در دشت پوشیده از برف پشین به خواب رفته، زال نیز که نمود دیگر گرشاسپ است، جاودان مانده‌است و چون

زال در اساس با تهمتن و نریمان و سام بی پیوند نیست، جاودانگی زال به معنای جاودانگی نریمان و سام و رستم است. بنابراین آنکه در دشت پشین به خواب رفته، رستم یا نریمان یا زال یا سام است و آنکه در چاه شغاد افتاده، گرشاسپ پهلوان یا نریمان یا سام یا زال است. پس اگر گرشاسپ نقش رستاخیزی دارد، رستم، زال، نریمان، سام و گرشاسپ شاهنامه نیز که همه یک تن اند، در قالب شخصیت زال، نقش رستاخیزی دارند.

سرکاراتی سومین ناهم‌داستانی میان رستم و گرشاسپ را این‌گونه برمی‌شمارد: «هیچ‌یک از اعمال شگرف و افسانه‌ای گرشاسپ از کشتن مار شاخدار گرفته تا ستیزه با گندرو زرین‌باشنه که در میان دریای فراخکرت می‌زیست، و جنگ با هیولای آهنین پنجمی^۱ که پیش از کشته شدنش به دست گرشاسپ بر آن بود که سپندمینو و اهریمن را چون دو اسب به گردونه خود ببندد، به هیچ‌یک از پهلوانی‌های رستم شبیه نیست. هیچ‌یک از همیمالان و دشمنان عجیب و غریب گرشاسپ از هیتاسب زرین‌تاج تا Pitaona پری‌خوان و مرغ کلان و ترسناک Kamak که همگی در واقع رمز و نمادهای گوناگون مرگ‌اند، همانند هیچ‌یک از دشمنان و هم‌وردان رستم نیستند. چگونه می‌توان پذیرفت که رستم همان گرشاسپ است ولی هیچ‌یک از اعمال پهلوانی او عیناً شبیه گرشاسپ نیست؟» (همان: ۴۸).

در پاسخ به این دیدگاه باید گفت که برخی اسطوره‌ها در گذر زمان، راه حماسه را در پیش گرفتند و آنان که داستان‌های اساطیری را بازگو می‌کردند، در گذر زمان برای سازگارتر کردن آنها با خرد مردمان هم‌دوره خود، می‌کوشیدند اسطوره را به گونه دیگری درآورند. روشن است که اسطوره گرشاسپ نیز در گذر زمان می‌توانست دیگرگون شود. اگر مردمانی که اسطوره گرشاسپ را گزارش می‌کردند در گذر روزگار از بین نمی‌رفتند، باور به دگرگونی در آن اسطوره، ناپذیرفتنی می‌شد؛ اما نکته این است از آنجا که گزارندگان آن اسطوره در گذر زمان یک یا چند نفر ویژه نبودند، اسطوره نیز دگرگون شد و به گونه دیگری درآمد. اینکه میان دشمنان گرشاسپ و رستم همسانی دیده نمی‌شود به دلیل دگرگونی در اسطوره گرشاسپ است. اگر می‌بایست دشمنان رستم «عیناً» همان دشمنان گرشاسپ می‌بودند، هیچ‌گاه داستان اسطوره‌ای گرشاسپ به داستان نیمه‌اسطوره‌ای تهمتن تبدیل نمی‌شد و اسطوره وی برای همیشه به همان گونه نخستین می‌ماند.

پردازندگان اساطیر بسیار کوشیدند داستان گرشاسپ را به گونه‌ای بخش و گزارش کنند که نه به پیکره نخستین داستان، خدشه‌ای وارد شود و نه آن شگفتی خیره‌کننده را داشته باشد. بنابراین بر آن شدند تا آن را به گونه‌ای پذیرفتنی‌تر کنند و از شگرفی آن بکاهند. فردوسی و پیشروان وی هر اندازه هم که می‌کوشیدند با بهترین روش، داستان گرشاسپ را به همان گونه نخستین در شاهنامه خود بیاورند باز هم بی‌گمان برای خواننده این ارج و جایگاه را پیدا نمی‌کرد. آنان با شکستن اسطوره گرشاسپ و بخش کردن شخصیت پهلوان به چند پهلوان ستودنی (گرشاسپ، نریمان، سام، زال و رستم)، یک داستان اساطیری اصیل را به چند داستان حماسی اصیل تبدیل کردند. بی‌گمان اگر فردوسی و پیشروان وی، آن اسطوره را بخش نمی‌کردند، یا باید آن را عیناً گزارش می‌کردند که این چندان ارجی نداشت، و یا برای دلپذیر کردن اسطوره پهلوان، آن را بسیار شاخ‌وبرگ می‌دادند؛ آنگاه بی‌گمان بر سر شاهنامه همان بلایی می‌رفت که بر سر گرشاسپنامه اسدی رفته‌است.

بر پایه دیدگاه خالق مطلق و کزازی، فردوسی و پیشروان وی داستان گرشاسپ را به‌عنوان الگوی نخستین برخی پهلوانی‌های یلان سیستان در دست داشته‌اند و از روی آن داستان، برخی داستان‌های نریمان، سام، زال و رستم را با تفاوت‌هایی در رویه، پدید آورده‌اند؛ یعنی آنان این چند داستان را از روی یک داستان پدید آورده‌اند با همسانی‌های بسیار در ژرف‌ساخت و با ناهم‌سانی‌های فراوان در رویه. بدین‌گونه نباید ناهم‌سانی‌های ظاهری را یکسره سندی برای بی‌پیوندی رستم با گرشاسپ دانست. سرکاراتی در باب چهارمین ناهم‌داستانی میان رستم و گرشاسپ می‌نویسد:

برخلاف تصور موله، داستان هفت‌خوان رستم روایت دگرگون‌شده ماجراهای شگفت گرشاسپ نیست. دو روایت هفت‌خوان که در شاهنامه درباره رستم و اسفندیار آمده، به عقیده من هر دو اصیل است. به سخن دیگر، هیچ‌یک از آن دو ساختگی نیست که از روی دیگری ساخته و پرداخته شده باشد. رستم و اسفندیار هر دو هفت‌خوان داشته‌اند و مطابق سنت‌های حماسی بسیار کهن رایج در میان مردمان هندواروپایی هر پهلوان ناگزیر بوده‌است که بعد از برنا شدن هفت‌خوان داشته باشد، آن‌هم بر مبنای الگوی از پیش پرداخته دیرین. بدین ترتیب هفت‌خوان رستم بازگویی دوباره داستان کارزارهای گرشاسپ نیست، بلکه ماجراهای گرشاسپ خود روایت دیگری است از یک سنت حماسی و پهلوانی کهن. در تحلیل نهایی، هفت‌خوان اسطوره رفتن مرد است به کام مرگ و زایش دوباره او. گونه دیگری است از داستان رفتن به جهان مردگان و فیروزی بر مرگ و

نجات جان خود که گاه به صورت زن و یار، و گاه به صورت شاه و شاهزاده‌ای نمادینه شده‌است و در حماسه این مسأله با مراسم تشریف پهلوان به راز آیین‌های نیمه‌حماسی و نیمه‌عرفانی ارتباط پیدا کرده‌است و در نهایت امر در حماسه ملی ایران به صورت قصه گذشتن پهلوان از هفت‌خوان پرخطر و رسیدن به مقصد مرموز نهایی و نجات شاه یا خواهران پهلوان از بند دیو یا دشمن بازگو شده‌است (همان: ۴۸).

این سخن سرکاراتی به دو بخش می‌تواند دسته‌بندی شود: او از یک‌سو هفت‌خوان رستم را با داستان‌های گرشاسپ بی‌پیوند می‌داند و از دیگرسو، آن را همان اسطوره رفتن به جهان مردگان و پیروزی بر مرگ می‌داند. با اندکی درنگ می‌توان نارسایی این دیدگاه سرکاراتی را دریافت؛ چراکه وی می‌نویسد دو روایت هفت‌خوان که در شاهنامه درباره رستم و اسفندیار آمده، هر دو اصیل است. رستم و اسفندیار هر دو هفت‌خوان داشته‌اند و مطابق سنت‌های حماسی بسیار کهن رایج در میان مردمان هندواروپایی هر پهلوان ناگزیر بوده‌است که بعد از برنا شدن هفت‌خوان داشته باشد، آن‌هم بر مبنای الگوی ازپیش‌پرداخته دیرین. حال پرسش این است که «الگوی ازپیش‌پرداخته دیرین هفت‌خوان تهمتن» کدام است؟ ساخته‌شدن روایت هفت‌خوان تهمتن و اسفندیار از روی هم نمی‌تواند برهان و گواه روشنی برای این موضوع باشد که داستان هفت‌خوان رستم هیچ پیوندی با روایت‌های گرشاسپ ندارد. روایت هفت‌خوان تهمتن چه با داستان هفت‌خوان اسفندیار پیوندی داشته باشد چه هیچ پیوندی نداشته باشد، مهم این است که این هفت‌خوان، یک الگوی بسیار کهن دارد و به‌راستی در پهنه اسطوره و حماسه ایرانی- هندی، داستان‌ها و روایات مربوط به کدام شخصیت به اندازه داستان‌های گرشاسپ زنده‌تر و عام‌تر بوده‌است که بتواند الگوی هفت‌خوان رستم گردد؟

البته این را نیز باید در نظر گرفت که هیچ ضرورتی ندارد در پی یافتن هفت‌خوان در سرگذشت گرشاسپ باشیم تا آن هفت‌خوان را الگوی هفت‌خوان تهمتن بدانیم؛ زیرا اولاً همه داستان‌های گرشاسپ به دست ما نرسیده‌است. به قول خود سرکاراتی، گرشاسپ «پیش از رستم داستان، بلندآوازه‌ترین پهلوان ایران بوده که کارنامه‌اش در حماسه ملی ایران به تفصیل بازگو نشده‌است، بلکه اخباری پراکنده را درباره کارکیایی‌های او در شاهنامه و مشت‌ی روایات نیمه‌حماسی مغشوش و جابه‌جا شده درباره ماجراهای شگفت او که با عناصر ناهم‌آهنگ افسانه‌های عامیانه درآمیخته، در منظومه‌های پهلوانی و

کتاب‌های حاوی تاریخ سنتی ایران باستان بازمی‌یابیم» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ب: ۲۵۶). از این‌رو، چه‌بسا فردوسی منابع دیگری به‌جز منابع شناخته‌شدهٔ امروزی در دست داشته‌است که در آنها کارهای دیگری نیز به‌گرشاسپ نسبت داده شده باشد، و چه‌بسا داستان‌های گرشاسپ و شورانگیزی پهلوانی‌های او، در اساس از داستان‌های رستم بیشتر بوده باشند و داستان‌های رستم تنها بخشی از داستان گرشاسپ باشد؛ همچنان‌که یکی از پژوهشگران می‌گوید: «اسطوره‌های بسیاری دربارهٔ این پهلوان ماجراجوی بزرگ وجود داشته‌است که اکنون فقط بخش‌هایی از آنها را در دست داریم» (هینلز، ۱۳۸۷: ۶۱).

اگر گرشاسپ هفت‌خوان منظم نداشته باشد، بدین معنی نیست که هیچ‌کدام از داستان‌های هفت‌خوان رستم با داستان‌های گرشاسپ پیوندی ندارد؛ چراکه باید همواره این احتمال را در نظر بگیریم که ممکن است الگوی هر کدام از خوان‌های هفت‌خوان تهمتن یکی از کردارهای پهلوانی مجزای گرشاسپ اسطوره‌ای و اصلاً هر شخصیت اسطوره‌ای دیگر باشد.

تناقض دیگری که در دیدگاه سرکاراتی آمده‌است و با سخنان وی در سطور پیشین نیز پیوند دارد این است که ایشان بر این باورند چون دشمنان رستم هیچ شباهتی به دشمنان گرشاسپ ندارند، این خود سندی است بر یکی‌نبودن رستم و گرشاسپ. از دیگر سو برای نمونه در جملات اخیر، داستان هفت‌خوان تهمتن را همان اسطورهٔ رفتن به جهان مردگان می‌داند که به مرور زمان به شکل رفتن رستم به مازندران درآمده‌است. روشن است که هیچ شباهت ظاهری میان رفتن رستم به مازندران و رفتن شخصیت‌های اساطیری کهن به جهان مردگان نیست، اما هر دو یک مفهوم و نتیجه دارند. اگر رفتن رستم به مازندران را همان رفتن به جهان مردگان بدانیم نمی‌توان دیگر کردارهای پهلوانی تهمتن را نیز با دیگر اعمال یا باورهای اساطیری کهن در پیوند دانست.

از دیگر سو، سرکاراتی خاستگاه راستین رستم را «حماسه» می‌داند و بر این باور است که داستان‌های وی هیچ ارتباطی با بن‌مایه‌های اساطیری ندارد، در صورتی که ایشان در همین جملات اخیر، برای نمونه، داستان هفت‌خوان تهمتن را صورت دگرگون‌شدهٔ رفتن به جهان مردگان می‌داند که یک بن‌مایهٔ بسیار کهن اساطیری هندواروپایی است.

نکته دیگری که در پاسخ به دیدگاه سرکاراتی باید گفت این است که هرکدام از خوان‌های رستم خود ژرف‌ساختی جداگانه دارند. سرکاراتی خود معتقد است که نباید نبرد پهلوان و اژدها را در نمادشناسی محدود کرد؛ چراکه می‌تواند نماد نبرد هزاران نیروی ناساز و ناهمگون باشد. بر این اساس، پرسش بنیادین این است که چگونه می‌شود تنها یکی از خوان‌های هفت‌خوان رستم را این اندازه پیچیده و دیرپاب دانست و بر این باور بود که راز راستین آن را نمی‌توان دریافت، آنگاه همه هفت‌خوان پهلوان را تنها به اسطوره رفتن به جهان مردگان و نبرد با مرگ گزارش کرد؟

سرکاراتی در پنجمین دلیل خود برای نشان‌دادن ناهم‌داستانی میان گرشاسپ و رستم می‌نویسد: «آنچه بیش از هر قرینه دیگر فرضیه یکسان‌انگاری گرشاسپ و رستم را از اعتبار می‌اندازد و بدان توجه نشده، این واقعیت است که جانشین گرشاسپ در شاهنامه سام است نه رستم. نام خاندان گرشاسپ در *اوستا* Sāma است که بعدها لقب او شده‌است. در روایات قدیم ایرانی، گرشاسپ گاه با نام اصلی خود؛ یعنی گرشاسپ و گاه با نام خانوادگی و یا لقب خود؛ یعنی سام یاد شده‌است و در دوره‌های بعدی پراکندگی شخصیت پیدا کرده، لقب دیرین او؛ یعنی *naire manah* به صورت نریمان و نام خاندانش، Sāma، به صورت سام در حماسه ملی ایران تجسم پذیرفته و به صورت شخصیت‌های جداگانه و مستقل خودنمایی کرده‌اند و در این میان بیشترین ویژگی‌های گرشاسپ پهلوان را در شاهنامه، سام به خود تخصیص داده‌است» (سرکاراتی، ۱۳۸۵ الف: ۴۹-۴۸).

درست است که در شاهنامه دو داستان اژدهاکشی گرشاسپ پهلوان به «سام» رسیده‌است و در ظاهر جانشین واقعی گرشاسپ، سام است؛ اما موضوع مهم این است هنگامی که گرشاسپ را به چند شخصیت بخش کنیم به این معنا نیست که هرکدام که کردارهایش در رویه، با پهلوانی‌های گرشاسپ همسانی بیشتری داشت، جانشین اوست بلکه این را باید در نظر گرفت که هرکدام از پهلوانان خاندان گرشاسپ بدون آنکه کردارهایش در رویه همسان با پهلوانی‌های گرشاسپ باشد، می‌تواند جانشین راستین وی باشد. اگر سام در شاهنامه جانشین واقعی گرشاسپ است، با اندکی ژرف‌کاوی می‌توان بدین نتیجه رسید که رستم نیز جانشین حقیقی گرشاسپ است. زیرا همچنان که در دنباله سخن گفته خواهد شد، همسانی‌های رستم با گرشاسپ بسیار بیشتر از همسانی‌های سام با آن پهلوان است.

نکته بسیار مهم دیگری که باید همواره بدان توجه کرد این است که اگر ما نریمان و سام را شخصیتی اساطیری می‌دانیم تنها به این دلیل است که می‌دانیم آنان همان گرشاسپ‌اند؛ درحالی که همه کردارهای نریمان و سام در شاهنامه دقیقاً از نوع کردارهای رستم هستند و حتی اگر بخواهیم با رویکردی اساطیری به مقایسه اعمال نریمان و سام و رستم بپردازیم، بی‌گمان بدین نتیجه می‌رسیم که کردارهای رستم به اسطوره نزدیک‌تر است تا کردارهای نریمان یا سام. بر این اساس این پرسش مهم مطرح می‌شود که چه تفاوت شاخصی میان ظاهر کردارهای رستم و نریمان و سام وجود دارد که سرکاراتی نریمان و سام را اساطیری می‌داند ولی رستم را شخصیتی حماسی می‌پندارد؟

۷- نگاهی به برخی همانندی‌های بنیادین میان رستم و گرشاسپ

۱- تهمتن در خوان سوم در کنار چشمه آب، اژدهایی را می‌کشد که به گمان، این اژدها نمود همان اژدهای اوبارنده مردان و اسبان است که گرشاسپ یا همان سام آن را در کنار کشف‌رود اوزنید.

۲- فریفته‌شدن گرشاسپ به پری، با فریفته‌شدن رستم به پری در خوان چهارم و فریفته‌شدن به شغاد و فرماندار کابل پیوندی استوار دارد.

۳- در چارچوب یک اتهام، گرشاسپ پس از بی‌حرمتی به آتش به پاسخ این رفتار خود، به تیر پهلوانی تورانی به بوشاسب فرومی‌رود. جایگاه خفتن او دره‌ای است که احتمالاً در سرزمین کابل است. تهمتن نیز پس از بی‌حرمتی به آتش (رخش) در کابل به چاهی می‌افتد و در ظاهر می‌میرد. این موضوع یکی از شباهت‌های مهم آن دو پهلوان است.

۴- سام یا همان گرشاسپ در یکی از کردارهای پهلوانی خود به «مازندران» می‌رود و آنجا دشمنانی شگفت را از پای درمی‌آورد، رستم نیز برای رهایی کاووس از بند دیو سپید به «مازندران» می‌رود و دیوان بسیاری را می‌کشد و پیروزمندانه بازمی‌گردد.

۵- «در منظومه گرشاسپ‌نامه اسدی، نخستین کردار پهلوانی گرشاسپ به هنگام چهارده‌سالگی اش کشتن اژدهاست» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ب: ۲۶۷). در برخی نسخه‌های شاهنامه، نخستین کار پهلوانی رستم، کشتن پیل سپید در نوجوانی است (کزازی، ۱۳۸۶: ۱/ ۱۶۱). گرشاسپ اژدها را با گرز می‌کشد (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ب: ۲۶۸) و رستم نیز با گرز، پیل سپید را از پای درمی‌آورد (کزازی، ۱۳۸۶: ۱/ ۱۶۱). در داستان اژدهاکشی گرشاسپ، پهلوان پس از کشتن اژدها بی‌هوش می‌شود (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ب: ۲۶۸)، در داستان کشتن

پیل سپید نیز رستم پس از کشتن پیل، به خوابگاه خود می‌رود و به خواب می‌رود (کزازی، ۱۳۸۶: ۱۶۱/۱). خواب رستم می‌تواند نمود همان بی‌هوشی گرشاسپ پس از کشتن اژدها باشد. گرشاسپ پیش از نبرد با اژدها برای نگه‌داشتن خود از زهرآب آن جانور، لختی تریاک می‌خورد (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۶۸). رستم نیز چندی پیش از نبرد با پیل سپید، با دوستان خود باده می‌نوشد (کزازی، ۱۳۸۶: ۱۶۰/۱). این مستی رستم نیز می‌تواند نمود همان تریاک‌خوری گرشاسپ باشد که در گذر زمان و در جریان تغییر و نوسازی داستان‌های کهن، بدین‌گونه درآمد.

۶- یکی از کارهای پهلوانی گرشاسپ نبرد با گرگ کبود است. سرکاراتی درباره‌ی این جانور می‌نویسد: احتمالاً در روایات متأخر جایگزین اسامی خاص اوستایی پشن، نیای گروهی از دشمنان گرشاسپ و دیو یسنی به نام پشن شده و بعداً به صورت پشنگ، پدر افراسیاب، درآمده است (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۵۴). با توجه به این سخن، از آنجا که نریمان، سام، زال و رستم همه نمود گرشاسپ‌اند و در اساس، یک تن‌اند، می‌توان چنین پنداشت که گرگ کبود در داستان‌های در پیوند با نمودهای گرشاسپ به‌ویژه رستم، همان پشنگ است که شخصیت او نیز همچون شخصیت گرشاسپ در جریان نوسازی داستان‌ها به شخصیت‌های پشنگ، افراسیاب، اغریث و... بخش شده است که از میان آنان افراسیاب بیشترین نمود را یافته است. از این‌رو، نبرد خاندان رستم با خاندان افراسیاب می‌تواند در پنداشتی دیگر همان نبرد گرشاسپ با گرگ کبود باشد.^(۳)

۷- چگونگی زاده‌شدن گرشاسپ و رستم نیز مانند هم است. سام همان گرشاسپ است. «در گرشاسپ‌نامه ضمن روایتی جالب درباره‌ی زادن سام از دختر شاه بلخ که زن نریمان بود، آمده است که تولد آن کودک درشت و سترگ، سخت مشکل بوده، پزشکی چیره‌دست که گرشاسپ از هند آورده بود، با یاره و دارو موفق شد که سام را بزایاند و پس از زادنش به دستور نریمان پیکره‌ی سام نوزاد را از پرنده به شکل کودک ساخته نزد نیایش گرشاسپ فرستادند» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۵۸). ماجرای تولد رستم نیز دقیقاً همین‌گونه است. وی به هنگام زاده‌شدن آنچنان بزرگ‌پیکر بود که پزشکان ناچار با شکافتن پهلوی مادرش، وی را از شکم مادر بیرون آوردند. (فردوسی، ۱۳۸۷: ۹۹-۹۶). همانندی رستم با گرشاسپ (سام) در چگونگی زاده‌شدن، تنها همین نیست بلکه کسی که در به‌دنیا آمدن گرشاسپ و رستم، به مادرانشان کمک می‌کند، نقطه‌ی دیگر پیوند دو داستان است. اگر در زاده‌شدن گرشاسپ، پزشک چیره‌دست هندی نقش دارد، در

داستان زاده‌شدن رستم نیز پزشکی چیره‌دست به نام سیمرغ حضور دارد. سیمرغ با پزشکی پیوندی بسیار استوار دارد (کزازی، ۱۳۸۶: ۱/ ۳۸۸-۳۸۷).

۸- از دیگر همانندی‌های جالب میان گرشاسپ و رستم این است که پس از تولد آنان، پیکره‌ای از ایشان ساختند و به نزد نیایشان فرستادند. در گرشاسپ‌نامه آمده‌است هنگامی که سام (گرشاسپ) متولد شده، «پیکره نوزاد را به شکل کودک ساخته، نزد نیایش فرستادند:

چو گردانش بر اسب بنشاختند	پرندین چنان کودکی ساختند
یکی گرز شاهان گرفته به بال	کمند و کمان درفکنده به یال
سپر بار پشت و کمر بسته تنگ	یکی نیزه بر دست و خنجر به چنگ
گرشاسب گردنکش گرد گیر	فرستاده با نامه‌ای بر حریر

(سرکاراتی، ۱۳۸۵: ب: ۲۵۸)

این به‌گونه‌ای است که در شاهنامه همین داستان برای تهمتن نیز مطرح شده‌است.

فردوسی پس از تولد رستم می‌گوید:

بیالای آن شیر ناخورده شیر	یکی کودکی دوختند از حریر
برخ بر نگاریده ناهید و هور	درون وی آگنده موی سمور
بچنگ اندرش داده چنگال شیر	ببازوش بر اژدهای دلیر
به یک دست کوپال و دیگر عنان	بزیر کش اندر گرفته سنان
بگرد اندرش چاکران نیز چند...	نشاندنش آنگه بر اسپ سمند
ببردند نزدیک سام سوار	پس آن صورت رستم گرزدار

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۹۵)

۹- نبرد گرشاسپ و رستم با دشمنان سیمرغ، همسانی دیگر آن دو پهلوان است. یکی از اژدهایانی که به دست سام (گرشاسپ) کشته می‌شود «ارقم نام دارد و دشمن سیمرغ است. آن پتیاره نابکار بچگان آن شاه مرغان را که پرورششان هزارسال می‌کشیده، سه‌بار ربوده و خورده بود ... به راهنمایی سیمرغ، سام نخست چشمان اژدها را کور می‌کند و در دو نوبت با او در آویخته سرانجام با زخم گرز گاوسار می‌اوژندش» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ب: ۲۷۱). به نظر می‌رسد پردازندگان داستان رستم و اسفندیار در پردازش این داستان به نبرد گرشاسپ با ارقم بسیار توجه داشته‌اند و نمود این کار گرشاسپ در داستان رستم و اسفندیار به تهمتن نیز رسیده‌است. اگر ارقم، دشمن سیمرغ است، اسفندیار نیز جفت

سیمرغ را می‌کشد (فردوسی، ۱۳۸۷: ۶۹۶). اگر سام نخست چشمان ارقم را کور می‌کند، رستم نیز چشمان اسفندیار را کور می‌کند. اگر راهنمای گرشاسپ در پیروزی بر دشمن سیمرغ، سیمرغ است، راهنمای رستم نیز در کشتن دشمن سیمرغ، سیمرغ است.

۱۰- نبرد گرشاسپ با منهراس دیو در بن غاری تاریک و کندن دندان آن جانور و بستن دست و پایش (سرکراتی، ۱۳۸۵: ب: ۲۷۵)، به خوبی یادآور نبرد رستم با دیو سپید در بن غاری تاریک است که یک ران و یک پای آن را می‌برد و جگر آن دیو را درمی‌آورد (فردوسی، ۱۳۸۷: ۱۴۶-۱۴۵).

۱۱- هم پدر گرشاسپ و هم پدر رستم، نخستین و برترین پزشکان هستند. «ثریت»، پدر گرشاسپ، یکی از پاکان و بزرگان اوستایی و در این کتاب حکم نخستین پزشک را دارد ... ثریت نخستین کسی است که ناخوشی و مرگ و زخم نیزه پُران و تب سوزان را از تنها برکنار کرد ... پزشکی را بنیاد نهاد و داروی بیماری‌ها و جراحات را پیدا کرد» (صفا، ۱۳۸۳: ۵۳۷). پدر رستم در *شاهنامه* زال است. او را سیمرغ می‌پروراند و پیوند وی با آن پرنده بسیار زیاد است. زال با در دست داشتن پری از پره‌های سیمرغ می‌تواند هر زمان که بخواهد آن پرنده را که راز همه درد‌ها را می‌داند فرابخواند. از این‌رو، زال به صورت غیرمستقیم راز همه بیماری‌ها را می‌داند. در *شاهنامه* زال نخستین پزشک است؛ زیرا او به صورت غیرمستقیم راز چگونگی به دنیا آمدن رستم را از پهلوی مادر به دیگر پزشکان نشان می‌دهد و این نخستین کار پزشکی است که در *شاهنامه* گزارش شده است. بار دیگر هموست که با فراخوان سیمرغ، رستم زخمی شده از تیرهای اسفندیار را از مرگ می‌رهاند. نکته جالب در داستان اسفندیار این است که دردهای رستم (بیمار) ناشی از زخم‌های تیر است؛ این در حالی است که بر توانایی ثریت در درمان زخم‌ها تأکید شده است. زال اگرچه نمود بخش جاودانگی گرشاسپ است، نمود پدر او، ثریت، نیز است و در واقع زال شخصیتی چندوجهی است همچنان که رخس افزون بر نماینده تمام اسبان بودن، نماد آتش نیز است. بنابراین پدر گرشاسپ که پزشک است در *شاهنامه* نیز در پیکر زال و سیمرغ نمود یافته است و این می‌تواند نشان‌دهنده پیوند بنیادین رستم و گرشاسپ باشد.

۱۲- گرشاسپ افزون بر ویژگی «جهان‌پهلوانی» هم ازدهاکش است و هم درفشی ازدهاپیکر دارد. رستم نیز افزون بر «جهان‌پهلوانی» هم درفشی ازدهاپیکر دارد و هم مانند گرشاسپ ازدهاکش است (شهرونی، ۱۳۹۲: ۱۱۹). هم بن‌مایه ازدهاکشی رستم و هم

بن‌مایه حک شدن نشان ازدها بر درفش تهمتن، با بن‌مایه ازدهاکشی و درفش ازدهاپیکر گرشاسپ یکی است (همان: ۱۴۱ و خالقی مطلق، ۱۹۸۷: ۴۰۰).

۱۳- بزرگ‌ترین و ستودنی‌ترین پهلوان، از مهم‌ترین همسانی‌های رستم و گرشاسپ است. گرشاسپ بنابر گزارش‌های متون کهن و *اوستا*، بزرگ‌ترین پهلوان کهن ایران‌زمین است. رستم نیز در *شاهنامه* بزرگ‌ترین پهلوان ایران و حتی انیران است. به‌راستی چگونه می‌توان پنداشت که پردازندگان داستان‌های کهن که یکی از کارهای ویژه خود را پاسداشت بن‌مایه‌ها می‌دانستند، داستان گرشاسپ را تنها به صورت داستان سام گزارش کنند؟ گزارش پهلوانی‌های سام در *شاهنامه* بسیار کم‌رنگ است. از دیگر سو، بخشی از پهلوانی‌های گرشاسپ مستقیماً به رستم رسیده‌است. گفتنی است که ویژگی *گُرزوروی* گرشاسپ افزون بر سام به رستم نیز رسیده‌است (آموزگار، ۱۳۸۸: ۶۳ و پورخالقی چترودی و همکاران، ۱۳۸۹: ۴۵). حتی جالب است که فردوسی همچنان که گفته شد، در توصیف پیکره‌ای که برای رستم ساختند، ویژگی مهم تهمتن را «گرزداری» وی برمی‌شمارد که به‌خوبی نمودار ویژگی «گرزداری» گرشاسپ است:

پس آن صورت رستم گرزدار
ببردند نزدیک سام سوار
(فردوسی، ۱۳۸۷: ۹۵)

همسانی رستم با گرشاسپ به‌گونه‌ای است که همانندی‌های سام با گرشاسپ دارای چنین بسامدی نیست. در *شاهنامه*، داستان سام بسیار کوتاه بازگو شده‌است. از این‌رو، چگونه می‌توان پنداشت که در *شاهنامه*، جانشین اصلی گرشاسپ، سام است، آنگاه این جانشین که می‌بایست از او به گستردگی سخن گفته می‌شد تا بتواند نمودار راستین ژرف‌ساخت خود (بزرگ‌ترین پهلوان اسطوره‌ای ایران‌زمین) به شمار آید، این‌گونه پنهان و گمنام و کم‌رنگ باشد؟ همانندی‌های رستم با گرشاسپ نشان می‌دهند که بخش پهلوانی گرشاسپ در *شاهنامه* به تهمتن رسیده‌است نه به پاره دیگر او یعنی سام.

۸- رستم، شخصیتی اسطوره‌ای - حماسی

سرکاراتی در پایان مقاله خود می‌نویسند: «مراد من از نوشتن این مقاله باز نمودن نارسایی آراء محققانی بود که رستم را نه در خاستگاه اصلی‌اش، حماسه، بلکه گاه در تاریخ و گاه در اسطوره جست‌وجو و فکر می‌کنم توانسته باشم با ارائه قراین و شواهدی

چند نشان بدهم که رستم نه برگردان افسانه‌ای گندفر تاریخی است و نه بدل و المثنای گرشاسپ اساطیری» (سرکاراتی، ۱۳۸۵ الف: ۵۰).

درست است که به گمان بسیار رستم با گندفر بی‌پیوند است؛ اما نمی‌توان بخش اسطوره‌ای شخصیت تهمتن را نادیده گرفت. مراد از بخش اسطوره‌ای شخصیت تهمتن، پیشینه او در اسطوره است. سرکاراتی در جملهٔ اخیر می‌نویسد: مراد از این پژوهش، نشان دادن «نارسایی آراء محققانی است که خاستگاه رستم را گاه تاریخ و گاه اسطوره می‌پندارند». درحالی‌که ایشان در پژوهش خود، دیدگاه‌های برخی دیگر از پژوهشگران بزرگ و بنام را دربارهٔ اسطوره‌ای بودن شخصیت تهمتن نیآورده‌است و بدان‌ها هیچ اشاره‌ای نکرده است. حتی اگر موقتاً بپذیریم که رستم هیچ پیوندی با گرشاسپ اسطوره‌ای ندارد، نمی‌توان تنها براساس همین یک دلیل، احتمال اسطوره‌ای بودن شخصیت رستم را یکسره انکار کرد.

مهرداد بهار براساس نشانه‌ها و قراین گوناگون رستم را نمودی از ایندرا و دایی می‌داند و در این‌باره اسنادی جالب به دست داده‌است (۱۳۷۶: ۴۷۱ و ۳۷۴: ۳۷). روشن است که ایندرا شخصیتی اساطیری و در پیوند با روزگار هندوایرانی است. از این‌رو، تا زمانی که نتوان دیدگاه بهار را براساس دلایل پذیرفتنی رد کرد، این احتمال وجود دارد که تهمتن شخصیتی اسطوره‌ای باشد که در جریان دگرگونی اسطوره به حماسه از شکل اسطوره‌ای خود که ایندراست، به شکل «حماسی - اسطوره‌ای» و با نامی رازآمیز چونان «رستم» درآمده باشد. این نمونه تنها یک شاهد است که ما را بر آن می‌دارد، همچنان احتمال اسطوره‌ای بودن تهمتن را فرادید داشته باشیم، حتی اگر او با گرشاسپ هیچ پیوندی نداشته باشد.

از سوی دیگر، حماسی بودن تهمتن خود گواه دیگری بر اسطوره‌ای بودن وی است؛ چراکه حماسه‌های طبیعی و اصیلی همچون داستان‌های رستم در اساس جدا از معانی و ژرف‌ساخت‌های اسطوره‌ای نیستند و همان‌گونه که برخی پژوهشگران گفته‌اند «انسان حماسی انسانی است کهن که سابقه‌اش از تاریخ هم فراتر می‌رود، به پیش از تاریخ می‌رسد و ریشه در اسطوره‌ها دارد» (واحددوست، ۱۳۷۹: ۲۵۷). کزازی نیز معتقد است که «رستم نمادی اسطوره‌ای است» (۱۳۷۰: ۶۳). بدین‌گونه چنین می‌نماید که کوشش برای محدود کردن شخصیتی حماسی و البته اصیل در یک چارچوب ویژه به نام «حماسه»

چندان نمی‌تواند پذیرفتنی باشد و برای توجیه بی‌پیوندی یک شخصیت اصیل حماسی با یک شخصیت اسطوره‌ای ضرورتی ندارد به طور کلی مفهومی چون «حماسه» را از ریشه و ژرف‌ساخت کهن آن جدا بدانیم.

۹- نتیجه‌گیری

هرچند دلایل سرکاراتی دربارهٔ یکی‌نبودن رستم با گندفر پذیرفتنی است، اما دلایلی که برخی پژوهشگران دربارهٔ یکی‌بودن رستم و گرشاسپ آورده‌اند و سرکاراتی آنها را رد کرده‌است، ناپذیرفتنی است و خلل در دیدگاه آن پژوهشگران و خطای تحقیقاتی آنها به‌هیچ‌روی نمی‌تواند به معنای بی‌پیوندی کامل رستم با گرشاسپ باشد.

بررسی همسانی‌های رستم با گرشاسپ نشان می‌دهد که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های گرشاسپ یعنی جهان‌پهلوانی وی، در حماسه ملی به رستم رسیده‌است. همانندی رستم با گرشاسپ در بی‌حرمی به آتش و گرفتارشدن آنان، همسانی تهمتن با گرشاسپ در داشتن درفش اژدهاپیکر و اژدهاکشی، همسانی شگفت با گرشاسپ در نحوه تولد، همسانی با گرشاسپ در صفت گرزداری و به ارث بردن ویژگی گرزداری گرشاسپ که فردوسی به آن اشاره می‌کند، همسانی با آن پهلوان در موضوع پادشاهی، همسانی گرشاسپ و رستم در نبرد با دشمنان سیمرخ، و همانندی تهمتن و گرشاسپ در این موضوع که پدر هر دو نخستین پزشک است، تنها بخشی از همانندی‌هایی است که به گونه‌ای شگفت، این دو پهلوان را به هم مربوط می‌سازد. در این تحقیق به این نتیجه نیز رسیده‌ایم که زال بخش دیگری از گرشاسپ و نمودار جاودانگی و صفت گیسوداری وی است. همان‌گونه که پیوند خویشاوندی میان گرشاسپ و نریمان و سام کاملاً ساختگی است، این فرضیه می‌تواند پیوند خویشاوندی رستم و زال با گرشاسپ را نیز ساختگی و ظاهری مطرح کند.

تنها براساس ارتباط یا عدم ارتباط رستم با گرشاسپ دربارهٔ اسطوره‌ای‌بودن یا اسطوره‌ای‌نبودن وی نمی‌توان نظری قاطع داد، زیرا از یک‌سو، همهٔ داستان‌های مربوط به گرشاسپ و رستم به دست ما نرسیده‌است و دیگر اینکه رستم با برخی دیگر از شخصیت‌های اساطیری همچون ایندرا نیز همانندی‌هایی قابل توجه دارد. بدین دلیل به نظر می‌رسد که نباید رستم را یکسره از اسطوره جدا دانست و صرفاً شخصیتی حماسی به شمار آورد و شاید بهتر آن باشد که برپایهٔ پیوند تهمتن با ایندرا یا گرشاسپ و

همسانی‌های او با آن دو شخصیت اسطوره‌ای، و برپایه پیوند وی با سنت‌های حماسی سکایی- ایرانی، و نیز براساس ارتباط حماسه‌های کهن با معانی اساطیری، رستم را شخصیتی اسطوره‌ای- حماسی بدانیم.

پی‌نوشت

- ۱- سعید حمیدیان نیز همین دیدگاه را دارند (نک. حمیدیان، ۱۳۸۷: ۲۲۲).
- ۲- گفتنی است که فریفته‌شدن گرشاسپ و رفتن وی به مازندران - با در نظر گرفتن اینکه سام همان گرشاسپ است - در داستان رستم نیز نمود یافته‌است که در دنباله جستار و در جای مناسب به آنها اشاره می‌شود.
- ۳- دربارهٔ افراسیاب و سرشت اساطیری او (نک. آیدنلو، ۱۳۸۲: ۲۴-۷).

منابع

- اوستا، (۱۳۸۵)، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، تهران: مروارید.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۸)، تاریخ اساطیری ایران، تهران: سمت.
- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۲)، «نشانه‌های سرشت اساطیری افراسیاب در شاهنامه»، پژوهش‌های ادبی، شماره ۲، صص ۳۶-۷.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۴)، جستاری چند در فرهنگ ایران، تهران: فکر روز.
- _____ (۱۳۷۶)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: آگاه.
- پورخالقی چترودی، مه‌دخت؛ راشد‌محصل، محمدرضا؛ نقوی، نقیب؛ طبسی، حمید (۱۳۸۹)، کردارشناسی گرشاسپ در گذر از اسطوره به حماسه و تاریخ، جستارهای ادبی، شماره ۱۷۱، صص ۶۶-۴۳.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۷)، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران: ناهید.
- خالقی مطلق، جلال (۱۹۸۷)، «ببریان، رویین تنی و گونه‌های آن ۲»، ایران‌نامه، سال ششم، صص ۴۱۶-۳۸۲.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۶۲)، «گردشی در گرشاسپ‌نامه»، ایران‌نامه، سال دوم، صص ۴۲۳-۳۸۸.
- رضایی‌دشت‌ارژنه، محمود (۱۳۸۸)، «جابه‌جایی و دگرگونی اسطوره رستم در شاهنامه»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، سال پنجم، شماره ۱۷، زمستان، صص ۹۱-۶۳.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵ الف) «رستم یک شخصیت تاریخی یا اسطوره‌ای؟»، سایه‌های شکارشده، تهران: طهوری، صص ۵۰-۲۷.

- _____ (۱۳۸۵ب) «بازشناسی بقایای افسانه گرشاسپ در منظومه‌های حماسی ایران»،
سایه‌های شکارشده، تهران: طهوری، صص ۲۸۶-۲۵۱.
- _____ (۱۳۸۵ج) «پهلوان اژدرکش در اساطیر و حماسه ایران»، سایه‌های شکارشده،
تهران: طهوری، صص ۲۴۹-۲۳۷.
- شهبویی، سعید (۱۳۹۲) «نگاهی دیگر به ناسازواری میان اژدهاکشی رستم و اژدهاپیکری درفش
وی»، شعرپژوهی (بوستان ادب)، سال پنجم، صص ۱۴۴-۱۱۹.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۳)، حماسه‌سرایی در ایران، تهران: فردوس.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷)، شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- کزآزی، میرجلال‌الدین (۱۳۶۶)، «سهراب و سیاوش: گومیچشن و ویچارشن»، چیستا، شماره
۴۵ و ۴۶، صص ۴۷۱-۴۶۳.
- _____ (۱۳۷۰)، مازهای راز، تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۸۶)، نامه باستان، جلد ۱، تهران: سمت.
- _____ (۱۳۸۸)، «رخش و آذرگشسپ»، زبان و ادب پارسی، شماره ۴۱، صص ۴۸-۴۱.
- _____ (۱۳۸۹)، «پهلوانی و جوانمردی در شاهنامه فردوسی»، ماهنامه اطلاعات حکمت و
معرفت، شماره ۶، صص ۷-۴.
- مشتاق‌مهر، رحمان و آیدنلو، سجاد (۱۳۸۶)، «که آن اژدها زشت پتیاره بود (ویژگی‌ها و اشارات
مهم اژدها و اژدهاکشی در سنت حماسی ایران)»، پژوهشنامه گوهرگویا، شماره ۲، تابستان،
صص ۱۶۹-۱۴۳.
- معین، محمد (۱۳۸۸)، فرهنگ فارسی، به اهتمام عزیزالله علیزاده، تهران: اشجع.
- واحددوست، مهوش (۱۳۷۹)، نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی، تهران: صدا و سیمای
جمهوری اسلامی ایران.



شماره سی و سوم

پاییز ۱۳۹۴

صفحات ۱۸۵-۱۶۳

نقد تصحیح شیرین و خسرو امیر خسرو دهلوی

آزاده پوده *

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

دکتر حسین آقاسینی

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

دکتر محسن محمدی فشارکی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

چکیده

لازمه تحقیق و نقد آثار ادبی، در ابتدا در دسترس داشتن متنی منقح با کمترین ایراد است. مهم‌ترین مرحله تصحیح، انتخاب آگاهانه نسخ معتبر، مقابله آنها با یکدیگر و درنهایت برگزیدن نسخه اساس است. آشنایی با سبک، زمان و زبان شاعر، تسلط همه‌جانبه بر متن و همچنین مراجعه به فرهنگ‌ها و تذکره‌ها و دقت موشکافانه در این منابع در تصحیح نسخه امری مسلم و روشن است. شیرین و خسرو امیر خسرو دهلوی - بزرگترین شاعر فارسی زبان هند - دوبار در خارج از ایران در سال‌های ۱۹۲۷ و ۱۹۶۱ (م) تصحیح شده‌است که علاوه بر به‌کارگیری شیوه کاملاً ذوقی و غیرعلمی در تصحیح، از هیچ‌یک از ۷۰ نسخه موجود در ایران نیز در این دو چاپ استفاده نشده‌است. در این نوشتار سعی شده‌است ضمن نشان دادن مراحل مختلف تصحیح علمی یک اثر، ضرورت و روش تصحیح مجدد شیرین و خسرو توسط نگارندگان و نقد تصحیح‌های قبلی این منظومه نیز بررسی شود.

واژگان کلیدی: امیر خسرو دهلوی، شیرین و خسرو، تصحیح، نسخه خطی

۱- مقدمه

اغلب تذکره‌نویسان و شارحان زندگی امیر خسرو دهلوی بر این عقیده‌اند^۱: زمانی که چنگیز در قرن هفتم مطابق با سدهٔ سیزدهم میلادی به ایران حمله کرد عده‌ای از بیم وداع با زندگی و حفظ جان خود دست به مهاجرت زدند. در این بین سیف‌الدین محمود، پدر امیر خسرو، که از امرای قبیلهٔ لاجین و ترکان نواحی بلخ بود به هند مهاجرت کرد و در آنجا با دختر یکی از امرا به نام عمادالملک ازدواج کرد و امیر خسرو به سال ۶۱۵ هـ در پتالی از بلاد دهلی به دنیا آمد؛ اما هنوز به هفت‌سالگی نرسیده بود که پدرش را در جنگ با کفار از دست داد و تحت کفالت نیای خود - عمادالملک - درآمد. او از دوران کودکی به امر پدرش به مکتب رفت و به یادگیری انواع علوم پرداخت و هم‌زمان با تحصیل مانند پدر و برادرانش از مریدان نظام اولیا - یکی از بزرگان طریقهٔ چشتیه^۲ - شد و ارادت او نسبت به شیخ تا پایان عمر ادامه یافت و آنچه از مال دنیوی داشت به خدمت شیخ پیشکش کرد و در نزد نظام اولیا هیچ فردی منزلت و قربت امیر خسرو را نداشت. می‌گویند امیر خسرو چهل سال صائم‌الدهر بود و ریاضت بسیاری متحمل شد. وی در عین اینکه از پیروان نظام اولیا بود و صاحب وجد و سماع و احوال عرفانی، از ابتدای نوجوانی در خدمت سلاطین مختلف و مباح آنان بوده‌است و «حتی عنوان امیر داشت. با این‌همه درویش و خاکی‌نهاد بود. مثل مردی عادی زیست، ساده و بی‌تکلف، و هنوز در هند قوالان و قصه‌سرایان دهکده‌ها از وی قصه‌های جالب به یاد دارند، قصه‌هایی که از شهرت و قبول او در بین عامهٔ مردم حکایت می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۲۶۳).

امیر خسرو از کودکی شعر می‌سرود «او خود در مقدمهٔ «تحفه‌الصغر» می‌نویسد: چون مرا استادی سرآمده بر سر نیامده بود که بر دقایق شعر پارسی دلیل شدی و آهوی مشکبار خامه را از سوی ختا باز آوردی، تا یک مدت از پیش خود شعری می‌گفتم و به جای استاد، دیوان اساتید باستان را پیش رو می‌گذاشتم و از آنها بدان‌گونه فایده می‌بردم که شاگردی از استادی زنده، شاعری و سخنوری می‌آموزد» (تویم‌الدوله، ۱۳۴۱: ۲۴۶).

آثار او شامل مثنوی‌هایی به شیوهٔ نظامی، غزلیات در شیوهٔ سعدی و قصاید به طرز خاقانی است و شهرت او به‌خصوص به سبب پنج‌گنج او به تقلید از نظامی و غزل‌هایی است که به اسلوب شیخ شیراز سروده‌است. در کل شیوهٔ او بر تتبع اسلوب قدما نهاده شده‌است (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۳۶۳).

امیرخسرو به سال ۷۲۵ هـ شش ماه پس از وفات مرادش نظام اولیا، دار دنیا را وداع گفت و در پای شیخ خود در آرامگاه «شکرگنج» دفن شد. در کرامات او آورده‌اند که بعد از وفات وی حضرت شیخ رکن‌الدین ابوالفتح سهروردی به یاران خود گفت: «که بیایید تا شریک تکفین امیرخسرو شویم و برای او که از مادحین سلاطین بوده، دعای آمرزش کنیم؛ چون به آنجا رسیدند، دیدند که امیرخسرو مرده بر روی زمین افتاده، فوراً برمی‌خیزد و می‌گوید: من از فضل خدا به دولت شیخ خود آمرزیده شدم و محتاج طلب آمرزش کسی برای خود نیستم و باز همچنان می‌افتمد» (گوپاموی، ۱۳۳۶: ۲۱۳).

این پژوهش سعی دارد علاوه بر توصیف چگونگی تصحیح شیرین و خسرو امیرخسرو، به شیوه‌ها و مراحل بپردازد که لازم است یک مصحح برای به‌دست‌آوردن یک تصحیح منقح و علمی مد نظر قرار دهد. زیرا بدون توجه به این نکات، هر تصحیحی باز به تصحیح مجدد احتیاج خواهد داشت. «نقد متون اساس هر نوع دیگر از انواع نقادی است و در واقع خشت اول و بزرگ‌ترین رکن نقد ادبی است، زیرا بدون آن، هیچ نکته‌ای را نمی‌توان از آثار گذشتگان استنباط کرد و هرگونه نقد تاریخی، ذوقی یا لغوی که در باب آثار قدما صورت گیرد تا بر متون صحیح معتبر متکی نباشد هیچ اعتبار و ارزشی نخواهد داشت» (زرین‌کوب، ۱۳۵۵: ۲۸).

در این نوشتار به نکاتی چون انتخاب آگاهانه نسخه اساس، چگونگی انتخاب دیگر نسخ، بررسی زمان و زبان شاعر، کمک‌گرفتن از قراین درون‌متنی و در پایان مراجعه به فرهنگ‌ها و تذکره‌ها اشاره کرده‌ایم که تصحیح مجدد شیرین و خسرو بر آنها بنا گشته‌است.

۲- انتخاب نسخه اساس

شیرین و خسرو امیرخسرو تاکنون دو بار تصحیح شده‌است. نخستین بار در علی‌گره به‌وسیله حاجی احمدخان به سال ۱۹۲۷ م. که از آن چاپ در کتابخانه‌های ایران نسخه‌ای یافت نشد؛ اما در مقدمه شیرین و خسرو چاپ مسکو به قلم غضنفر علی‌یف آمده‌است که در این تصحیح از دو نسخه سده ۱۰، موجود در هندوستان استفاده شده که قابل توجه نیست (امیرخسرو، ۱۹۶۱: مقدمه). این اثر دومین بار به دست غضنفر علی‌یف توسط آکادمی علوم جمهوری شوروی با مقدمه‌ای به زبان روسی منتشر شد. با ترجمه کامل این مقدمه مشخص شد که در این تصحیح هیچ‌یک از نسخه‌های موجود در ایران

دیده نشده و قدیمی‌ترین نسخه این تصحیح مربوط به سال ۷۵۶ هـ و چهار نسخه دیگر مربوط به سده‌های دهم و یازدهم هجری است. *خمسه* / *امیر خسرو* در ایران به سال ۱۳۶۲ توسط امیراحمد اشرفی با مقدمه هفت صفحه‌ای چاپ شده است که در صفحه آغازین این کتاب، تنها این عبارت به چشم می‌خورد: «از روی نسخه‌های چاپ انستیتوی خاورشناسی شوروی، مأخذ از قدیمی‌ترین نسخه‌های موجود» (*امیر خسرو*، ۱۳۶۲).

بر اساس فهرست نسخ خطی فنخا، حدود هفتاد نسخه از *خمسه* امیر خسرو در ایران وجود دارد که برای تصحیح مجدد این منظومه پس از بررسی آنها و با توجه به قدمت این نسخ - دوازده نسخه که تاریخ آنها از سال ۷۱۴ آغاز و به سده دهم ختم می‌شود - انتخاب، و پس از مقابله و مطابقت این نسخه‌ها، نسخه سال ۸۱۱ که در کتابخانه آیت‌الله مرعشی قم نگهداری می‌شود به عنوان نسخه اساس برگزیده شد. در این تصحیح نشان داده شد که همیشه اقدم نسخ، صحیح‌ترین و نزدیک‌ترین به نسخه مادر نیست. «آنان که بر مبنای قدمت تاریخی نسخه‌ها به تصحیح می‌پردازند و به دیگر زمینه‌ها و قرینه‌های نسخه‌شناسی اعتنا ندارند؛ نه تنها به تصحیح انتقادی و علمی کتاب‌های خطی نایل نمی‌شوند بلکه بسیاری از فواید زبان‌شناسی، ادبی، تاریخی آن کتاب‌ها را ضایع می‌کنند» (مایل هروی، ۱۳۶۹: ۱۸۸). «لیکن مفهوم «کهن‌ترین» یا «کهن‌ترین نسخه» که زبانزد بسیاری از داعیان تحقیق است، از نظر فقه‌اللغه اعتباری ندارد. چه بسا نسخه‌های جدیدی که یا به دلیل آنکه زاده خاندان اصیلی از نسخه‌هاست و یا آنکه از کهن‌ترین و نزدیک‌ترین نسخه به نسخه اصلی استنساخ شده؛ استوارتر و کم‌خطاتر از نسخ کهن است (شوقی بنین، ۱۳۷۳: ۶).

هر چند که نسخه ۷۱۴ طبق ترقیمه آن در زمان حیات امیر خسرو استنساخ گردیده است، اما علاوه بر برخی افتادگی‌ها، پس از مقابله در بسیاری از واژه‌ها و ترکیبات تحریفاتی نیز دارد که به هیچ وجه این اشکالات در نسخه ۸۱۱ وارد نشده بود. همان‌طور که در نسخه اساس مشهور *غضنفر علی‌یف* که به نسخه *تاشکند* معروف است، تصحیفات و تحریفات بسیاری وارد شده است. مشهور است که نسخه *تاشکند* در سال ۷۵۶ به خط حافظ شیرازی شاعر نگاشته شده و *سیمونوف*، *خاورشناس شوروی*، نیز در مقاله‌ای که در روزنامه دولت ایران نوشته، این منظومه را به خط *خواجه حافظ شیرازی* شاعر دانسته و بر این مطلب صحه نهاده است و برخی از بزرگان ادب فارسی نیز از این عقیده پیروی کرده‌اند. اما دکتر محمد معین این نظر را با دلایل محکمی مردود می‌داند: اول اینکه حافظ به

جمع‌آوری دیوان خود هم نپرداخته‌است؛ دوم اینکه با توجه به تعمق حافظ در زبان عرب و از برداشتن چهارده روایت قرآن، از او بعید است که این چنین ترقیمهٔ ضعیفی را به زبان عربی در پایان شیرین و خسرو بیاورد؛ سه‌دیگر آن است که نام پدر و جد کاتب شیرین و خسرو، هر دو محمد است؛ ولی هیچ‌یک از نویسندگان تراجم، نام پدر و جد حافظ شیرازی را بدین نام یاد نکرده‌اند (نیازکرمانی، ۱۳۷۰: ۱۱۹/۱۴-۱۱۷). همچنین دهخدا از نسخهٔ معروف تاشکند نام برده‌اند و به این مطلب اشاره کرده‌اند که در پایان منظومهٔ شیرین و خسرو در این نسخه چنین آورده شده‌است: «کتبه الفقیر اضعف خلق الله تعالی محمدبن محمد الملقب به شمس الحافظ الشیرازی احسن الله احواله فی الرابع و عشرين صفر ختم بالخیر و الظفر سنه ست و خمسين و سبعمائه و الحمد لله الذی هدانا لهذا و سلم تسليماً كثيراً». علامه دهخدا در ادامه می‌نویسد: با این‌همه نمی‌توان یقین داشت این کتاب به خط حافظ باشد» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل حافظ شیرازی).

در محدودهٔ سال استنساخ نسخهٔ تاشکند سه شمس‌الدین محمد حافظ روزگار می‌گذرانیده‌اند. دو تن از آنها اهل شیراز فارس، و دیگری از شیراز ماوراءالنهر بوده‌است. یکی از دو شیرازی اول، حافظ، شاعر معروف است و دیگری هنرمندی است خوشنویس که حدوداً باید نزدیک به درگذشت حافظ شاعر و یا چندسالی پس از او به دنیا آمده باشد... و حافظ سوم همان حافظی است که کاتب شیرین و خسرو امیر خسرو دهلوی به سال ۷۵۶ است. او اهل شهری به نام شیراز است که نزدیک به سمرقند بود و دستنوشتهٔ او نیز اکنون در همین منطقه نگهداری می‌شود (صدری، ۱۳۸۲: ۵۰-۴۹).

با بررسی نسخهٔ تاشکند (چاپ مسکو) و مقایسهٔ آن با نسخهٔ اساس و دیگر نسخ، و تطبیق این نسخه با ویژگی‌های زبانی زمان شاعر و سایر موارد، به طرز علمی و انتقادی بر دیدگاه‌های دکتر محمد معین و علامه دهخدا تأیید می‌شود که نه‌تنها کاتب این نسخه، حافظ شیرازی زبان‌دان و بلیغ و عالم به علوم ادبی و زبان عربی نیست بلکه شخصی است ناآگاه به ظرایف و علوم ادبی.^۳

۳- انتخاب دیگر نسخ

در تصحیح شیرین و خسرو دوازده نسخه مقابله و مقایسه گردید و شش نسخه از بین آنها به اضافهٔ متن چاپ مسکو برای تصحیح نهایی متن انتخاب شد که این‌گزینش براساس

اصح و در برخی موارد اقدم نسخ بود و باز در این بخش از کار نیز اثبات گردید که همیشه اقدم نسخ صحیح‌ترین و بی‌نقص‌ترین آنها نیست. به طور مثال نسخه‌ای نفیس مربوط به سده دهم در کتابخانه ملک وجود داشت که بسیار نزدیک به متن نسخه اساس ما بود که نسخه‌های قدیمی‌تر به هیچ عنوان با آن برابری نمی‌کرد. مطلب دیگری که در این تصحیح اثبات شد آن است که همیشه خوش خطی و زیبایی یک نسخه دلیل بر بی‌دقتی در کتابت و استنساخ یک نسخه نیست. البته برخی از ادبا و صاحب‌نظران بزرگ خلاف این نظر دارند: «نسخه‌های خوش خط که به دست کتاب خوشنویس نوشته شده‌است از لحاظ خوش‌نویسی و هنر خط ارزش زیادی دارد اما در عوض اغلب مغلوپ است. دلیلش هم این است که خوشنویس‌ها بیشتر به فکر زیبایی بوده‌اند و نه درستی، و ترجیح می‌داده‌اند که کلمات درست نباشد اما زیبا نوشته شود. در عوض نسخه‌های غلط و به قول اهل فن «مضبوط» بدخط است و کتاب فاضل برای علم زحمت می‌کشیده‌اند نه خط» (بینش، ۱۳۵۴: ۴۰۷). این در حالی است که بهترین نسخه‌های شیرین و خسرو یعنی نسخه سال ۸۱۱ و ۸۹۱ و قرن ۱۰ ملک، چه از نظر مضبوط بودن و مغلوپ نبودن، و چه از نظر زیبایی خط و صفحه‌بندی و عنوان‌بندی و بیت‌نویسی و سرلوح و ... کم‌نظیر است.

نمونه‌ای از تحریفات و تصحیفات منظومه شیرین و خسرو امیر خسرو چاپ مسکو:

شماره بیت	چاپ مسکو	ضبط نسخه اساس و دیگر نسخ
۹۶	که ناگنجیده جو هم در میانه	که ناگنجیده خود هم در میانه
۱۶۷	همش سهم سعادت شست در شست	همش سهم سعادت هست در شست
۳۲۹	اگر خاری خورد هم خوش کند کام	ز خرما هم به خاری خوش کند کام
۳۴۵	به مویی نگسلد تا خصم تارم	به مویی نگسلد با خصم تارم
۴۹۹	عنان گزدار دل را تا توانی	عنان گردآر دل را تا توانی
۸۰۴	بخیلان را از آن کسوت چه خیزد	بخیلان را از آن اکسون چه خیزد
۹۱۷	به خون آشامی از خود سیر می‌گشت	به خون آشامی از خون سیر می‌گشت
۱۰۳۸	چو در مجلس نوازش کردش از عود	چو در مجلس نوازش کرد بر عود
۱۰۴۸	دو هم‌پستان شمار انگور و انجیر	دو هم‌پستان شمار انگور و انجیر
۲۱۳۱	بگفت آید گهی خوابت از این باب	بگفت آید گهی خوابت از این تاب
۲۲۵۰	ز شاخ بر خورد پیش از رطب خار	ز شاخ تر خورد پیش از رطب خار
۲۳۷۶	ترا هر روز بادا نوجوانی	ترا هر روز نو بادا جوانی

ز جا برخاست آن همخوابه حور	ز جا برخاست آن همخوابه نور	۳۴۶۲
مبین بازگویم عقل ثانی	ببین تا بازگویم عقل ثانی	۳۵۸۷
کسانی کان سه را برهان نوشتند	کسانی کاین سه برهان را نوشتند	۳۶۶۱
برآوردند حالی گنبدی خوش	برآوردند عالی گنبدی خوش	۴۰۰۳
طرازش نقش چین را آب می‌برد ^۴	طراز نقش چین را آب می‌برد	۴۰۵۰

۴- بررسی زمان و زبان شاعر

به عقیده اکثر محققان و دانشمندان علوم ادبی، امیرخسرو در میان مقلدان نظامی، برترین و تواناترین آنان است؛ تا جایی که جامی در بهارستان علاوه بر اینکه امیرخسرو را جامع‌ترین شاعر فارسی‌زبان هند می‌داند، متذکر می‌شود که خمسه نظامی را کسی بهتر از امیرخسرو پاسخ نداده است (۱۳۶۷: ۱۰۶).

شبل‌نعمانی در شعر/العجم می‌گوید که پس از نظامی کسی در مثنوی‌سرایی به پایه امیرخسرو نرسیده است (۱۳۲۷: ۱۱۰/۲). حتی در زمان معاصر برخی امیرخسرو را «نظامی ثانی» دانسته‌اند و با مقایسه‌ای که بین امیرخسرو و نظامی کرده‌اند در اظهار نظر شگفتی امیرخسرو را بر نظامی برتر دانسته‌اند:

نظامی غیر از پنج‌گنج چیزی در دست ندارد؛ در صورتی که خسرو چندین گنج گرانمایه به صورت نظم و نثر به دست نسل‌های آینده سپرده‌است. نظامی کاری جز خمسه‌سرایی نداشت؛ در صورتی که خسرو پرکارترین مردان روزگار بوده‌است. با وجود آن اول‌الذکر بیست و هفت سال صرف خمسه نمود و ثانی‌الذکر فقط در ظرف سه سال خمسه را به پایان رسانید... نظامی در نثر فارسی یک سطر هم از خود به یادگار نگذاشته‌است در صورتی که خسرو در نثر هم پنج‌گنج به جای گذاشته‌است... (آفتاب، ۱۳۷۲: ۸۴/۱).

بدون هیچ تردیدی باید گفت که درست است که امیرخسرو جزء شعرایی است که آثار بسیار زیادی چه در زمینه نظم و چه در حوزه نثر از خود به جا گذاشته، ولی نباید فراموش کرد که امیرخسرو در بیشتر آثارش مقلد بوده‌است و سعی خود را در افزایش کمیت آثارش صرف کرده تا کیفیت آنها. اما هنر نظامی این است که در تمام دقایق شعری هنرمندانه و در عین حال هوشمندانه عمل کرده و با نگاهی همه‌جانبه و دقت در موازین شعری توانسته آثارش را جاویدان سازد.

غرض از طرح مطالب بالا این است که در تصحیح یک اثر، در ابتدا باید مشخص کرد که شاعر و یا نویسنده اثر مورد نظر، مقلد است و یا آفریننده و در ثانی میزان تقلید در این اثر تا چه حدی است. در اینکه امیر خسرو در پنج گنج خود از نظامی تقلید کرده هیچ تردیدی نیست ولی به حق باید گفت که امیر خسرو مقلد صرف نیست و به گونه بسیار زیرکانه‌ای چه در روایت داستان و نقل حوادث، و چه در صنایع شعری و غیره، سعی کرده است که مهر تقلید بر روی آثارش حک نشود. بررسی دقیق شیرین و خسرو و وقوف بر چگونگی کاربرد واژگان و اصطلاحات این شاعر و مقایسه آن با خسرو و شیرین نظامی، بسیار در تصحیح این اثر به ما کمک کرد؛ زیرا در بسیاری از موارد به غیر از اینکه امیر خسرو، اصطلاحات و لغات نظامی را وام گرفته، از مفاهیم و مضمون‌های نظامی نیز بهره کامل گرفته است.^۵ به طور مثال:

س- تو بر بسیار حلوا دست داری	زبان بر هر نمک پیوست داری
م- تو بر بسیار حلوا دست داری	زبان اندر شکر پیوسته داری

(امیر خسرو دهلوی، ۱۹۶۱: ۲۳۷)

به جای «شکر» در نسخه اساس و سایر نسخ «نمک» مضبوط است. به سه دلیل در این بیت واژه «نمک» بر «شکر» رجحان دارد:

- ۱- در تمام نسخ واژه نمک ضبط شده بود.
- ۲- در این بیت با توجه به سیر داستان، شیرین در گفتگو با خسرو، شکر اصفهانی را مورد طعن و طنز قرار می دهد و او را «نمک» می خواند.
- ۳- این بیت نظامی، مهر تأییدی بود برای انتخاب واژه «نمک»:

تو کاندل لب نمک پیوسته داری	به مهمان بر چرا در بسته داری؟
س- نه بر لب خنده شیرین مهیا	(نظامی، ۱۳۷۸: ۳۰۳)
م- به لب زان خنده شیرین مهیا	حیات افزای مردم چون ثریا
	حیات افزای مردم چون مسیحا

به جای «مسیحا» در نسخه اساس و دیگر نسخ «ثریا» مضبوط است. در چاپ مسکو به بسیاری از ابیات برمی خوریم که گویا کاتب و یا مصحح در آنها دست برده اند و طبق سلیقه خود، آنها را ساده تر و روان تر و گاهی به فهم نزدیک تر کرده اند. زمانی که در نسخه اساس با این بیت برخورد کردیم، ضبط نسخه تاشکند را با توجه به نماد بودن

حضرت مسیح در جان‌بخشی پذیرفتنی‌تر دیدیم. اما با مقابلهٔ دیگر نسخ و اینکه تمامی نسخ «ثریا» را به جای «مسیحا» ضبط کرده بودند دچار تردید شدیم. با بررسی کتب نجومی دریافتیم که به زعم اعراب، هنگام طلوع ثریا باران می‌بارد و به این علت ثریا نزد ایشان نشانه‌ای از فراخی بوده‌است (مصفا، ۱۳۸۸: ۱۰۲). به نظر می‌رسد منظور امیرخسرو از حیات‌افزایی ثریا همین خصوصیت آن است. دیگر اینکه در حین بررسی خسرو و تسیرین نظامی متوجه شدیم که نظامی در دو جا «مهیا و ثریا» را با هم قافیه کرده و امیرخسرو به تبعیت از او، صرف‌نظر از مفهوم ابیات نظامی، این دو واژه را در برابر هم دقیقاً در دو جای منظومه‌اش جای داده‌است:

سخن‌هایی ز رفعت تا ثریا	به اسباب مهیا شد مهیا
	(نظامی، ۱۳۷۸: ۱۴)
دو خرگه داشتن خسرو مهیا	برآموده به گوهر چون ثریا
	(همان: ۳۵۳)

و این بیت امیرخسرو:

م- شرف زان می‌کند مه از ثریا	که او جمعیتی دارد مهیا
	(۲۶۶/۳۰۵۴)
س- گناه و عذر باشد شرط یاری	خداوندی بود آرمزگاری
م- گناه و عذر باشد شرمساری	خداوندی بود آرمزگاری
	(۲۴۱/۲۷۵۹)

به جای «شرمساری» در نسخهٔ اساس و دیگر نسخ «شرط یاری» استنساخ شده‌است. علاوه‌بر اینکه با انتخاب ترکیب «شرط یاری» مفهوم بیت زیباتر و فصیح‌تر می‌نماید و با مصراع مقابل خود ارتباط معنایی صحیح‌تری برقرار می‌کند به نظر می‌رسد که کاتب یا مصحح چاپ مسکو به دلیل اینکه واژهٔ شرمساری در آخر مصراع اول بیت قبل از بیت مورد بحث آمده‌است، دچار خطای دید شده‌اند و باز این واژه را در بیت بعدی تکرار کرده‌اند:

- گناهم گر ببخشی شرمسارم	وگر خون ریزیم هم با تو یارم
	(۲۴۱/۲۷۵۸)

به‌غیر از دلایل بالا، گویا امیر خسرو ترکیب «شرط یاری» را از نظامی گرفته‌است. نظامی نیز این دو کلمه را در کنار هم به کار برده‌است:

چنین آید ز یاران شرط یاری
همین باشد نشان دوستداری
(نظامی، ۱۳۷۸: ۲۶۴)

البته همیشه نمی‌توان این‌چنین از آثار دیگر شاعران استعانت گرفت؛ چه بسا واژه‌ای در چاپ مسکو و نسخه‌ی اساس ما متفاوت بود و کاربرد هر دو واژه در مفهوم بیت تغییری پیش نمی‌آورد و در عین حال در خسرو و شیرین نظامی هر دو واژه در دو بیت مختلف در مفهوم یکسان با بیت امیرخسرو آمده بود. به طور مثال دو واژه پیرهزن و بیوهزن که هر کدام را در بیت قرار می‌دادیم، معنای بیشتری به بیت نمی‌افزود:

س- بود خورشید را جا بیت معمور
به کنج پیرهزن کی گنجد آن نور؟
م- بود خورشید را جا بیت معمور
به کنج بیوهزن کی گنجد آن نور؟
(۳۵۷/۴۰۷۳)

و در نظامی این دو واژه در دو بیت جداگانه و با مفهوم یکسان با بیت امیرخسرو آمده‌است:

بنینی برق کآهن را بسوزد
چراغ پیرهزن چون برفروزد؟
(نظامی، ۱۳۷۸: ۱۷)
چراغ بیوهزن را نور مرده
خروس پیرهزن را غول برده
(همان: ۲۹۲)
س- در افتاد آن جوان را ساغر از چنگ
در افتد کوهکن را شیشه بر سنگ
م- و افتاد آن جوان را ساغر از چنگ
درافتد کوهکن را تیشه بر سنگ
(۱۸۴/۲۰۹۵)

به‌جای «تیشه» در نسخه‌ی اساس و سایر نسخ «شیشه» آمده‌است. علاوه‌بر اینکه بیشتر فرهنگ‌ها اصطلاح «شیشه بر سنگ آمدن» را در معنی منغض شدن عیش تعبیر کرده‌اند (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰/۲/۱۴۷۰؛ پادشاه، ۱۳۳۶: ۴/۲۷۱۷۴؛ تیک‌چندبهار، ۱۳۸۰: ۲/۱۴۴۰/۲...). نظامی نیز بارها این اصطلاح را در شیرین و خسرو به کار برده‌است:

جنایت‌های این نه شیشه‌ تنگ
همه در شیشه کن، بر شیشه زن سنگ
(نظامی، ۱۳۷۸: ۴۲۹)
عتابش گرچه می‌زد شیشه بر سنگ
عقیقش نرخ می‌برید در جنگ
(همان: ۲۱۰)

و بسیاری از ابیات دیگر که برای دوری از اطالۀ کلام از بیان آنها صرف‌نظر می‌کنیم.

به غیر از مسأله تأثیرپذیری یک شاعر از روش و سبک شاعر دیگر، یک مصحح باید این نکته را در نظر داشته باشد که هر شاعر و یا نویسنده‌ای به غیر از اینکه در برهه زمانی خاص زندگی می‌کند و بدون هیچ شائبه‌ای از سبک ادبی زمانش تأثیر می‌پذیرد، یک سبک شخصی نیز مخصوص خود دارد که باید مصحح بلاشک بر روی آن احاطه یابد تا بتواند تصحیحی منقح و علمی به جامعه ادبی عرضه کند. به طور مثال علاقه و اصرار شاعر برای به کار بردن بعضی از واژگان و ترکیبات و تأکید او بر قافیه قراردادن برخی از واژه‌ها با یکدیگر در نوبه‌های متعدد و یا علاقه‌مندی شاعر به کمک‌گرفتن از آیات و احادیث در اثرش و یا جایگاه علوم مختلف در آثار او و نحوه کاربرد حروف اضافه و همچنین اشکالات قافیه و ... تمام موارد ذکر شده در تصحیح اثر به ما کمک کرد و ابیات با وقوف بر سبک شعری شاعر تصحیح شد.

۵- کمک‌گرفتن از قراین درون‌متنی

یک مصحح در تصحیح باید بر کل متن یک اثر و ابیات قبل و بعد واژگان و ترکیبات و ابیات تحریف و تصحیف شده، احاطه و وقوف کامل داشته باشد؛ به خصوص اگر آن اثر، داستانی و حالت روایت‌گونه داشته باشد. این روش بسیار به او کمک خواهد کرد. در اینجا تعدادی از ابیاتی که با توجه به قراین درون‌متنی تصحیح شد و در عین حال با ضبط نسخه اساس مطابقت می‌کرد، ذکر می‌گردد:

س- نخستم در لباس عافیت پوش	پس این جرأت به ستاری فروپوش
م- نخستم در لباس عافیت پوش	پس این جرمم به ستاری فروپوش

(۲۲۴/۲۵۵۴)

به جای «جرمم»، در نسخه اساس و سایر نسخ «جرأت» ضبط شده است. هر خواننده‌ای در نگاه اول، با توجه به لفظ ستاری واژه جرم را بر جرأت در بیت ترجیح می‌دهد. ولی اگر سیر داستان را بدانیم و به ابیات قبل رجوع کنیم متوجه می‌شویم که در داستان امیر خسرو، شیرین دائم به دوری از گناه تأکید می‌ورزد و بر عصمت خود پایبند است و در طول داستان جرم و گناهی مرتکب نمی‌شود و تا پایان داستان نیز بر گناه اقدام نمی‌کند تا خود را مستحق عقوبت بداند. شیرین در ابیات قبل از پروردگارش می‌خواهد که آرزوی او را برآورده کند و حتی از شرم، نام خسرو را در برابر پروردگارش بر زبان نمی‌آورد و طلب کردن این آرزو را گستاخی و جرأت در برابر خداوند می‌داند:

کلید آرزو نه در کنارم	برآور آرزویی را که دارم
تو آنی کز تو نتوان داشت مستور	اگرچه ماجرا هست از ادب دور
(۲۲۳/۲۵۵۲و۵۳)	
تواند شد ز خوی خویش معصوم	س- ز بهر خشم زاغ و طعنه بوم
تواند شد ز خوی خویش معصوم	م- ز بهر چشم زاغ و طعنه بوم
(۱۶۲/۱۸۵۳)	

به جای «چشم» در نسخهٔ اساس و سایر نسخ «خشم» استنساخ شده‌است. علاوه‌بر اینکه این بیت می‌تواند نظری به داستان بومان و زاغان کلیله و دمنه داشته باشد و در این صورت واژهٔ خشم با طعنه در مصراع اول تناسب بیشتری دارد، باید گفت موضوع ابیات قبل از این بیت، سخنی در بی‌وفایی دنیاست که بر هیچ‌کس نه پایدار می‌ماند و نه وفادار، و به خاطر اینکه موافق میل هیچ‌کسی رفتار نمی‌کند حتی حیوانات بر او خشم می‌گیرند و بر او طعنه می‌زنند و او را جفاکار می‌خوانند. ابیات قبل از این بیت چنین است:

جهان در بی‌وفایی هست معذور	که هستش تیرگی بایسته چون نور
ز دست شب دهد چون روز را جام	نهد خفاش و بومش بی‌وفا نام
وگر پوشد رخ روز از شب تار	خروس و زاغ خوانندش جفاکار
	(۱۶۲/۱۸۵۰-۵۲)

فرهنگ‌های لغت «چشم زاغ» را کنایه از کبودچشم گرفته‌اند که هیچ توجیهی جهت کاربرد در این بیت ندارد. به نظر می‌رسد منظور از «خشم زاغ»، صدای ناخوش و کریه زاغ باشد که این مفهوم را شاعران دیگر نیز برای این ترکیب به کار برده‌اند:

بر گلت آشفته‌ام بگذار تا در باغ وصل	زاغ بانگی می‌کنم چون بلبل آوایم نیست
	(سعدی، ۱۳۹۰: ۳۶۲)
س- ضیافت‌ها نمودی تا توان گفت	که نتوان تا قیامت ترک آن گفت
م- قیامت‌ها نمودی تا توان گفت	که نتوان تا قیامت ترک آن گفت
	(۲۳۳/۲۶۶۵)

به جای «قیامت» در نسخهٔ اساس و سایر نسخ «ضیافت» مضبوط است و با توجه به متن «ضیافت» صحیح است.

زمانی که خسرو از عشق شیرین و دوری از او به قصر شیرین می‌رود و ناگهان در را بر روی خود بسته می‌بیند در گفتگو با شیرین در حالی که شیرین بر بام قصر او را می‌نگرد

و خسرو راهی به قصر نمی‌یابد به یاد او می‌آورد که در آغازین دیدار ما چگونه مرا از صحرا با آن همه احترام و بزرگداشت به قصر خود در ارمن بردی و چه بسیار ضیافت‌ها و مهمانی‌ها به یمن ورود من به قصر گرفتی و اکنون چنین غریبانه مرا پشت در می‌نشانی. ابیات پس از این بیت در شرح این ضیافت‌ها چنین است:

ز افشاندی و مروارید شبتاب	نشاندی تا سرم در آتش و آب
ز نطع انداز دیباهای زربفت	فرس نی بر زمین بر آسمان رفت
	(۶۷-۲۶۶۶/همان)
س- ز سر تا پای آن فرخنده تحریر	نبود از مردمی‌ها هیچ تقصیر
م- ز سر تا پای آن فرخنده تصویر	نبود از مردمی‌ها هیچ تقصیر
	(۱۷۴/۱۹۸۷)

به‌جای «تصویر» در نسخه‌ی اساس و سایر نسخ «تحریر» مضبوط است. سخن از نامه‌نگاری‌های میان دو دل‌داده و جواب‌نامه‌ای است که شیرین به خسرو می‌دهد و قبل از این بیت نیز بارها لفظ «نامه» را تکرار می‌نماید و به هیچ وجه صحبت از تصویری که میان آن دو ردوبدل شود به میان نمی‌آید. همان‌گونه که شیرین در مصراع دوم بیان می‌کند که نامه‌ی پیشین خسرو مملو از انسانیت و مردمی بود.

س- بهار و سوسن و گلنار و گلبوی	زال و کوثر و پروین و مه‌روی
م- بهار و سوسن و گلنار و گلبوی	زال و کوثر و پروین مه‌روی
	(۱۰۱/۱۱۴۰)

در نسخه‌ی اساس و برخی از نسخ «و» آخر مصراع دوم استنساخ شده بود و در چاپ مسکو و تعدادی از نسخ دیگر این «و» مضبوط نبود. با توجه به قراین درون‌متنی «و» نباید ذکر شود. باید اذعان کرد که در هر دوازده نسخه‌ی بررسی شده و نسخه‌های چاپ مسکو و حتی نسخه‌ی اساس، این بیت اشتباه و با بی‌دقتی کاتبان استنساخ شده بود. تصحیح این بیت با توجه به ابیات قبل و بعد آن چنین است:

ز چشم بد ندیده رویشان گرد	از آن سوخته عروس نازپرورد
بهار و سوسن و گلنار گلبوی	زال و کوثر و پروین مه‌روی
همای فرخ و مینوی دلکش	نشاط تاز و سیاره‌ی خوش
	(۱۱۳۱-۱۱۲۹/همان)

اینها اسامی ده کنیز شیرین است که پس از این ابیات ده غلام خسرو، عشق خود را بر این ده کنیز، یک یک ابراز می‌دارند. امیر خسرو نام‌های آنها را دوباره بیان می‌کند، اما در آن قسمت سخن از «گلبوی» و «مهروی» نیست. امیر خسرو این دو را صفتی برای «گلنار» و «پروین» فرض کرده است. دلیل دیگر اینکه اگر بخواهیم این دو صفت را اسم دو کنیز بگیریم، تعداد کنیزان از ده بیشتر می‌شود؛ در حالی که امیر خسرو به طور مشخص شمار کنیزان را ده نفر اعلام کرده است.

۶- رجوع به فرهنگ‌ها و تذکره‌ها

یکی از موضوعاتی که لازم است مصحح در نظر داشته باشد و آن را به کار گیرد، مراجعه به فرهنگ‌ها و تذکره‌ها است. «منابع واسطه‌ای همچون تذکره‌ها، جنگ‌ها و فرهنگ‌های لغت را می‌توان به‌عنوان نسخه‌های کمکی در تصحیح علمی متون کهن به کار گرفت» (سالمیان و دیگران، ۱۳۹۱: ۷۱ و نک. صادقی، ۱۳۸۶: ۲۰۷). در تصحیح شیرین و خسرو تقریباً همه تذکره‌هایی که درباره زندگی و آثار امیر خسرو سخن به میان آورده بودند، مطالعه شدند. تذکره‌هایی چون تذکره الشعراء، طرائق الحقایق، منتخب اللطائف، ریاض العارفین، نجات الانس، عرفات العاشقین، شعر العجم، ریحانه الادب، تذکره میخانه، نتایج الافکار، مرآه الخیال، تاریخ فرشته، هفت آسمان، آتشکده آذر، با کاروان حله و غیره. در این تذکره‌ها شاهد مثال‌ها بیشتر از غزلیات امیر خسرو بود و تنها چند بیت از شیرین و خسرو آمده بود که چندان کمکی نکرد.

پس از آن کلیه فرهنگ‌های لغات که با شاهد مثال از شعرای گوناگون همراه بود، بررسی شد. فرهنگ‌هایی چون: آنندراج، جهانگیری، بهار عجم، رشیدی، مجمع الفرس، صحاح الفرس، و همچنین غیث اللغات و برهان قاطع. البته رجوع به این فرهنگ‌ها به صورت موردی، و بررسی برخی از واژه‌ها نبود، بلکه همه این فرهنگ‌ها که بعضی از آنها به چند هزار صفحه می‌رسید برگ‌به‌برگ از نظر گذرانیده شد و همه ابیات امیر خسرو که به‌عنوان شاهد مثال نقل شده بود، استخراج شد و نتیجه بر آن قرار گرفت که بیشتر این ابیات از دیوان او و به‌خصوص از غزلیات امیر خسرو است. دیگر اینکه اغلب ابیاتی که از شیرین و خسرو آورده شده بود با ضبط نسخه اساس، یعنی نسخه ۸۱۱، مطابق بود. البته در این فرهنگ‌ها ابیات مغلوپ و تحریف‌شده کم نیست. ولی مهمتر از همه، ابیات

معدودی بود که ضبطشان در هیچ‌یک از نسخ ایران و نسخه‌های چاپ مسکو نبود حتی این ابیات از ضبط نسخه‌ی اساس ما صحیح‌تر به نظر می‌رسید. این مبحث به مصححان خاطر نشان می‌کند که یکی از مراحل تصحیح، می‌تواند رجوع به فرهنگ‌ها و تطبیق آن با نسخ موجود باشد. در اینجا به برخی از این ابیات اشاره می‌کنیم:

م- ز شیرین‌کاری شیرین‌دل‌بند فراوان خورده بود انگور در قند

(۲۹۸/۳۴۲۳)

س- ز شیرین‌کاری شیرین‌دل‌بند فراوان خورده بود انگوره در قند

ف- ز شیرین‌کاری شیرین‌دل‌بند فراوان خورده بود انگوزه در قند

به‌جای «انگور» که در همه‌ی نسخه‌ها آمده، در نسخه‌ی اساس «انگوره» ضبط شده‌است. در ابتدا با توجه به اینکه یکی از خصوصیات سبکی امیرخسرو، ساختن کنایات جالب و بدیع است و با در نظر گرفتن ترکیب «شیرین‌کاری» و اینکه هم قند و هم انگور شیرین است، «انگوره در قند» و یا «انگور در قند» را کنایه از چیزی به‌غایت شیرین متصور شدیم. اما پس از آنکه جستجو در فرهنگ‌ها آغاز شد، ذیل واژه «انگوزه» همین بیت امیرخسرو مشاهده شد که در آنها «انگوزه در قند خوردن» کنایه از بازی و فریب خوردن ضبط شده بود (نک. آندارج؛ بهار عجم و دهخدا، ذیل انگوزه).

«انگوزه در اصل انگوژد بوده؛ انگو به معنی درخت حلتیت؛ چه انگ به معنی حلتیت [و] واو نسبت، و ژد به معنی ژای فارسی، در فارسی به معنی صمغ؛ پس ژا را به ژای عربی و دال را به ها بدل کرده‌اند. مگر انگزه بدون واو اصحست» (رامپوری، ۱۳۶۳: ۹۳).

س و م- فریب کمتر از جور و ستم نیست که چاه کور از کوراب کم نیست

(۲۴۱/۷۵۵)

ف- فریب کمتر از جور و ستم نیست که چاه گور از گورابه کم نیست

خط فارسی دری با خط عربی مشترک است و تنها چهار حرف «پ، چ، ژ، گ» اختصاص به فارسی دارد. اما کاتبان که تحت تأثیر خط و زبان عربی بوده‌اند، این حروف را مانند عربی استنساخ کرده‌اند. در نتیجه تشخیص آنها با حروف مشابه عربی؛ یعنی «ب، ج، ز، ک» دشوار است و این مسأله در پیدایش تصحیفات و تحریفات زبان و رواج آن در میان کتاب‌نقشی مؤثر داشته‌است (بینش، ۱۳۵۴: ۴۱۱ و نک. مایل‌هروی، ۱۳۶۹: ۸۱). در

هیچ‌یک از ۱۲ نسخه بررسی شده و نسخ چاپ مسکو برای «کور» و «کوراب» سرکشی قرار داده نشده بود. در ابتدا به گمان اینکه دو لفظ «چاه کور» در معنی چاه خشک و «کوراب» به معنی سراب و جایی که آب جاری در آن بسیار کم است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل کوراب) که به همین شکل مضبوط است از آن گذشتیم. اما پس از تعمق در فرهنگ‌ها به همین بیت امیر خسرو برخورد کردیم که برای گوراب سه معنی نگاشته بودند که یکی از معانی آن - «گنبدی است که بر سر قبور می‌سازند»- با معنی بیت مورد نظر هماهنگی دارد (نک. انجوی شیرازی، ۱۳۵۱: ۲۰۸۱/۲؛ سروری، ۱۳۳۸: ۱۱۷۶/۳).

امیر خسرو باز هم این دو لفظ را در بیتی از مطلع *الانوار* می‌آورد. اما در آنجا نیز مصحح این منظومه واژگان «کور» و «کوراب» را نقل می‌کند که به هیچ وجه ربطی به معنی بیت ندارد و در آنجا نیز باید دو واژه گور و گوراب قرار داده شود:

مردم دانا نرهد زین دو گور بالا گوراب و فرو چاه گور
(امیر خسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۲۹)

س و م- من ار لافی ز منم در نامه خویش شناسم دست پخت خامه خویش
(۲۴/۲۷۰)

ف- من ار لافی ز منم در نامه خویش شناسم دست لاف خامه خویش

ترکیب «دست پخت» در بیشتر نسخ به همین شکل و یا به صورت «دست باف» مضبوط بود. ولی در فرهنگ‌ها این ترکیب به صورت «دست لاف» در معنی عطا و بخشش یا سودای اولی که استادان حرفت و اصناف کنند و آن را میمون و مبارک دانند، آمده است (تیک چندبهار، ۱۳۸۰: ۹۷۱/۲؛ خلف تبریزی، ۱۳۶۲: ۸۶۱).

با در نظر گرفتن این قضیه که امیر خسرو در سبک شخصی اش بسیار علاقه مند به صنعت جناس است و تناسبی که بین واژه «لاف» در مصراع اول و «دست لاف» در مصراع دوم وجود دارد؛ این ترکیب صحیح تر به نظر رسید.

س و ف- مگو کاین زاغ نولان گرم کارند که مرغان دلم عنقاشکارند
م- مگو کاین زاغ نولان گرم کارند که مرغان دلم عنقاشکارند

(۳۵۸/۴۰۸۸)

سخن بر سر ترکیب «زاغ نولان» است که در بیشتر نسخه‌ها به صورت «زاغ نولان» و در شمار اندکی از نسخ به شکل «زاغ خواران»، «زاغ پویان» و «زاغ نولان» آمده بود و

جالب تر اینکه در نسخه سده ۱۰ کتابخانه مجلس، گویا کاتب معنی این ترکیب را نمی دانسته و تنها قسمت دوم ترکیب یعنی «لان» را آورده است. در نسخه اساس برای واژه «قول» یک نقطه گذاشته بود که بنای آن بر امساک در نقطه گذاری گذاشته شد. با این ذهنیت که نسخه اساس نیز «زاغ قولان» است و این ترکیب از واژه سازی های امیرخسرو است که شاعر ید طولانی در این مقوله دارد. ولی زمانی که جستجوی صفحه به صفحه در فرهنگ ها آغاز شد، نه تنها معنایی برای «زاغ قولان» یافت نشد بلکه ترکیب «زاغ قولان» مشاهده شد، که اتفاقاً همین بیت شاعر به عنوان شاهد مثال ذکر گردیده بود. با مراجعه به نسخه اساس و دقت بر روی واژه متوجه شدیم که در این نسخه نیز همین ترکیب به کار رفته است. با این تفاوت که کاتب واژه «نول» را بسیار شبیه به «قول» استنساخ کرده بود. «زاغ نول: به نون و واو مجهول؛ تبر سرتیز باریک نول مانند نول زاغ که بدان جنگ کنند و گاهی زمین کنند» (تیک چندبهار، ۱۳۸۰: ۱۱۴۴/۲؛ پادشاه، ۱۳۳۶: ۲/۱۸۵؛ خلف تبریزی، ۱۳۶۲: ۹۹۸/۲ و رامپوری، ۱۳۶۳: ۴۲۶). منظور از کلمه «نول» در اینجا نوک و منقار پرندگان است. البته ناگفته نماند که در برخی از فرهنگ ها این بیت به شکل زیر نیز مضبوط شده بود:

بگو این زاغ قولان در کمین اند
که مرغان دلم عنقا نشین اند

امیرخسرو واژه «نول» را در جای دیگر نیز به کار می برد که در معنی لوله و نایژه صراحی و مشربه است:

کوزه که نبود ره نولش فراخ زو نجهد جز نم باریک شاخ
(امیرخسرو، ۱۳۶۲: ۸۵)

در پایان این بخش، باید اشاره کرد به دو نام که در این منظومه به کار رفته است: «شاپور» و «ارژنگ». اسم خاص شاپور در برخی نسخه ها به خصوص نسخه اساس به صورت «شاور»، «شاوور» و یا به شکل معمولش؛ یعنی «شاپور» استنساخ شده است. اما در مجمع الفرس چنین نگاشته شده بود: «شاپور: پادشاهی از آن اشک بن یافت که زکریا در عهد او شهید شد و نیز نام کسی بود که واسطه بود میان خسرو و شیرین و او را شاور بوزن گازر و بوزن کافور نیز گویند» (سروری، ۱۳۳۸: ۸۵۴/۲).

حتی در فرهنگ جهانگیری نیز از منظومه شیرین و خسرو، شاهد مثالی آورده که در آن لفظ «شاور» به کار برده است:

همی کرد از سخن کوتاه ره دور
(انجوی شیرازی، ۱۳۵۱: ۳/۳۹۶)

به رفتن هم‌کاب شاه شاوور

همچنین در نسخه‌ها از هر دو شکل «ارژنگ» و «ارتنگ» برای نام این نقاش بزرگ استفاده شده و به شکل واحدی نیامده بود. به طور مثال در نسخه‌ی اساس به هر دو شکل آمده بود. در فرهنگ رشیدی این مطلب درج شده بود: «ارژنگ: به ژای فارسی، نام نقاشی از چین نظیر مانی نقاش و تخته و کتابی که صور و اشکالات غریبه در آن نقش کرده و دست‌آویز هنر ساخته باشد» و این دو مثال را نیز از شیرین و خسرو ذکر کرده بود:

- که در چین دیدم از ارژنگ پرکار
- به قصر دولتم مانی و ارژنگ
که کردی دایره بی دور پرگار
طراز سحر می‌بستند بر سنگ

و «ارتنگ: نگارخانه‌ی مانی و ارچنگ به جیم فارسی و ارژنگ به ژای فارسی نام نقاشی از چین، نظیر مانی نقاش و هندوشاه گوید که نام بتخانه‌ای است و تحقیق آن است که ارتنگ صفحه و تخته‌ای است که نقاشان چین صنعت خود را بر آن اظهار می‌کردند و کارنامه‌ی نقاشان چین را ارتنگ و کارنامه‌ی نقاشان روم را تنگ می‌خوانند» (حسینی مدنی، ۱۳۳۷: ۹۰/۱). با تحقیق بر روی آثار شعرای گذشته درباره‌ی چگونگی کاربرد واژگان ارژنگ و ارتنگ روشن شد که بیشتر شعرا واژه ارژنگ را برای شخص نقاش برگزیده‌اند و واژه ارتنگ را در معنی نگارخانه‌ی مانی به کار برده‌اند و صاحب فرهنگ رشیدی به درستی میان این واژگان تفاوت قائل شده‌است.

در اینجا تنها برای نمونه ابیاتی ذکر می‌شود که در فرهنگ‌ها مطابق با نسخه‌ی اساس

(۸۱۱) و متفاوت با چاپ مسکو ضبط شده بود:

س و ف- دل پاکش که هست از کینه معصوم	به هیجا آهن و در بارجا موم
م- دل پاکش که هست از کینه معصوم	به هیجا آهن و در بزم چون موم (۱۸/۱۹۷)
س و ف- جوانی دید خوب و سروقامت	به کوه انداختن کرده قیامت
م- جوانی دید خوب و سروقامت	به کوه انداختن کرده اقامت (۱۴۴/۱۶۴۳)
س و ف- به قصر دولتم مانی و ارژنگ	طراز سحر می‌بستند بر سنگ
م- به قصر دولتم مانی و ارژنگ	طراز مهر می‌بستند بر سنگ (۱۵۰/۱۷۱۲)

س و ف- گر افشانم هزاران کان و گنجت	م- گر افشانم هزاران کان و گنجت
نباشد نیم مزد پای‌رنجت	نباشد دستمزد پای‌رنجت
(۲۶۰/۲۹۸۱)	
س و ف- درافتاد آن جوان را ساغر از چنگ	م- و افتاد آن جوان را ساغر از چنگ
درافتد کوهکن را شیشه در سنگ	درافتد کوهکن را تیشه بر سنگ
	(۱۸۴/۲۰۹۵)
س و ف- سر خسرو ز سبزی بر سما باد	م- سر خسرو ز شیرین بر سما باد
غبار سبزیپایان زو جدا باد	غبار سبزیپایان زو جدا باد
	(۳۴۳/۳۹۱۵)
س و ف- اشارت کن به ابروی چو چوگان	م- اشارت کن به ابروی چو چوگان
که تا از سر روم چون گوی غلطان	که تا از سر دوم چون گوی غلطان
	(۷۸/۸۷۸)

۷- نتیجه‌گیری

اولین گام برای آغاز هرگونه پژوهش و تحقیقات علمی-ادبی، در اختیار داشتن متونی است خالی از عیب و بسیار نزدیک به اصل و متن مادر خود. امیرخسرو دهلوی بزرگترین شاعر فارسی زبان هند و در عین حال موفق‌ترین مقلد نظامی در تبعیت از خمسه او است. تاکنون شیرین و خسرو او دو بار به طرز ذوقی و غیرعلمی در خارج از ایران بدون توجه به نسخه‌های موجود در ایران تصحیح شده‌است. نگارندگان با انتخاب دوازده نسخه از میان هفتاد نسخه موجود در ایران که تاریخ کتابت آنها از زمان زندگی شاعر آغاز و به سده ۱۰ ختم می‌شود تصحیح این نسخه را آغاز کردند. در این تصحیح، علاوه بر نقد چاپ مسکو و نشان دادن درستی ضبط نسخه اساس در تصحیح مجدد این منظومه، اثبات شد به‌غیر از اینکه یک مصحح برای یک تصحیح منقح و علمی باید نسخه اساس و سایر نسخ را آگاهانه برگزیند، لازم است به نکاتی چون بررسی زمان، زبان، سبک شاعر، کمک گرفتن از متن اثر و رجوع به فرهنگ‌ها و تذکره‌ها نیز توجه کافی داشته باشد.

پی‌نوشت

۱- نک. مجمع‌الفصحاء، نفعات‌الانس، شعرالعجم، تذکره‌الشعرا، عرفات‌العاشقین، طرائق‌الحقایق، تاریخ فرشته، مجالس‌النفائس و ...

۲- سلسله چشتیه دنباله طریقه ادهمیه (منسوب به ابراهیم ادهم) است و از زمان ابواسحاق شامی (متوفی ۳۲۹ هـ) به بعد این طریقه به چشتیه مشهور گشت و گسترش آن در هند به وسیله خواجه معین الدین چشتی (متوفی ۶۲۳ هـ) انجام شد ... چشتیه اولین و مهم ترین مکتب عرفانی در هند است (آریا، ۱۳۶۵: ۷۰-۶۹).

۳- علت تصحیح مجدد شیرین و خسرو و نقد تصحیح چاپ مسکو در مقاله دیگری توسط نگارندگان به تفصیل بیان شده است که به سبب جلوگیری از اطناب، فقط عناوین کلی آن نقد در اینجا ذکر می شود: تغییر کامل واژه؛ تغییر در کل بیت و یا مصراع؛ تصحیفات و تحریفات؛ معنا کردن واژه ها توسط کاتب و یا مصحح؛ حذف و اضافه کلمات؛ اشکالات چاپی و رسم الخطی.

۴- برخی از مصراع های جدول برای اثبات درستی تصحیح مجدد آن، نیاز به توضیح بیشتری داشت که در اینجا ذکر می گردد:

بیت ۴۹۹- چو در مغز اوفند جوش جوانی
 عنان گردآر دل را تا توانی
 چو شیران بر شکار انداز مستی
 چو خوک و سگ مکن شهوت پرستی
 سراسر شیرین و خسرو مملو از کنایاتی بر ساخته از شاعر است. امیر خسرو باز هم اصطلاح «عنان گردآوردن» را در همین منظومه در معنی بر رفتار خود مسلط بودن ذکر کرده است.

بیت ۸۰۲- بخیلان را از آن اکسون چه خیزد
 که اندر طبله ناپوشیده ریزد
 «کسون» در معنای جامه ای قیمتی که بزرگان جهت تفاخر پوشند با معنای بیت کاملاً منطبق است ولی کسوت یک اسم عام است که در این بیت جایگاهی ندارد؛ علاوه بر اینکه امیر خسرو واژه اکسون را در جایی دیگر از این منظومه به کار برده است.

بیت ۹۱۷- مبارز تشنه شمشیر می گشت
 به خون آشامی از خون سیر می گشت
 سخن بر سر جنگ بین بهرام و خسرو است که در این جنگ به قدری خون ریخته شد که مبارزان از ریختن خون سیر گشته بودند.

بیت ۲۱۳۱- بگفت آیدگهی خوابت ازین تاب
 بگفت آری برادر خوانده خواب
 این بیت در قسمت مناظره بین خسرو و فرهاد آمده است و منظور از تاب، سوزش عشق فرهاد است نسبت به شیرین.

بیت ۲۳۷۶- مرا گر بر سر آمد زندگانی
 ترا هر روز نو بادا جوانی
 علاوه بر اینکه معنی بیت با این ساختار متقن تر است، در تمام نسخ به همین ترتیب ضبط شده است.

بیت ۳۴۶۲- که بود این دیوچهر لایالی که لاحول از چنین شیطان خیالی
 ز جا برخاست آن همخوابه حور به ناز و اشکنه چون گاو رنجور
 علاوه بر اینکه حور با واژه‌های دیو و شیطان در بیت قبل تناسب دارد و همه نسخه واژه
 حور را ذکر کرده‌اند، همخوابه حور نیز کنایه از خسرو است.
 بیت ۳۵۸۷- اگر تو نام آن اشرف ندانی مبین بازگویم عقل ثانی
 مبین در این بیت به معنای آشکاراست و مفهوم بیت مشخص است و نیازی به توضیح
 نیست؛ علاوه بر اینکه در همه نسخه به همین صورت ضبط شده‌است.
 بیت ۳۶۶۱- کسانی کاین سه را برهان نوشتند نبات و معدن و حیوان نوشتند
 سخن بر سر موالید ثلاث و دلایل وجود آنهاست که با این ضبط، معنی بیت درست می‌شود.
 ۵- در این مقاله نشانه‌های اختصاری «س»، «م» و «ف» قبل از ابیات به ترتیب منظور
 «نسخه اساس»، «چاپ مسکو» و «فرهنگ‌ها» است. همچنین از این پس هر ارجاعی به
 نسخه مسکو (م) شامل دو عدد است که به ترتیب از راست به چپ: شماره بیت/ شماره
 صفحه است.

منابع

- آفتاب، اصغر (۱۳۷۲)، «امیرخسرو نخستین و بزرگترین مقلد نظامی»، مجموعه مقالات کنگره
 بین‌المللی بزرگداشت نهمین سده تولد حکیم نظامی گنجوی، به اهتمام و ویرایش دکتر
 منصور ثروت، تبریز: دانشگاه تبریز، صص ۷۵-۸۴.
- آریا، غلامعلی (۱۳۶۵)، *طریقه چستیه در هند و پاکستان*، تهران: زوار.
- امیرخسرو دهلوی (۱۳۶۲)، *خمسه*، با مقدمه و تصحیح امیراحمد اشرفی، تهران: شقایق.
- _____ (۱۹۶۱م)، *شیرین و خسرو*، متن انتقادی و مقدمه به قلم غضنفر علی‌یف، آکادمی
 علوم اتحاد شوروی.
- انجوی شیرازی، میرجمال‌الدین (۱۳۵۱)، *فرهنگ جهانگیری (۳ج)*، ویراسته دکتر رحیم عفیفی،
 مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- بینش، تقی (۱۳۵۴)، «روش تصحیح متون فارسی»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه*
 تبریز، پاییز، شماره ۱۱۵، صص ۳۹۰-۴۲۶.
- پادشاه، محمد (۱۳۳۶)، *فرهنگ آندراج (۷ج)*، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، تهران: خیام.
- جامی، عبدالرحمن (۱۳۶۷)، *بهارستان*، به تصحیح اسماعیل حاکمی والا، تهران: اطلاعات.

چندبهار، لاله تیک (۱۳۸۰)، بهار عجم (۳ج)، به تصحیح کاظم دزفولیان، تهران: طلایه.
حسینی مدنی تقوی، عبدالرشید (۱۳۳۷)، فرهنگ رشیدی (۲ج)، تحقیق و تصحیح محمد
عباسی، تهران: بارانی.

خلف تبریزی، محمدحسین (۱۳۶۲)، برهان قاطع (۵ج)، به اهتمام دکتر محمد معین، تهران:
امیرکبیر.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه (۱۵ج)، تهران: دانشگاه تهران.

رامپوری، غیاث‌الدین (۱۳۶۳)، غیاث‌اللغات، به کوشش منصور ثروت، تهران: امیرکبیر.
سالمیان، غلامرضا و یاری گلدره، سهیل (۱۳۹۱)، «نقش تذکره‌ها و فرهنگ‌ها در تصحیح متون
(مورد مطالعه دیوان مسعود سلمان)»، متن‌شناسی/ادب فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه اصفهان، دورهٔ جدید، سال چهارم شمارهٔ ۳، (پیاپی ۱۵)، پاییز، صص ۷۴-۵۹.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۵)، یادداشت‌ها و اندیشه‌ها (از مقالات، نقدها و اشارات)، تهران:
جاویدان علمی.

_____ (۱۳۷۲)، با کاروان حله، تهران: علمی.

_____ (۱۳۷۵)، از گذشتهٔ ادبی ایران، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.

سروری، محمدقاسم (۱۳۳۸)، مجمع‌الفرس، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: علمی.
سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۹۰)، غزلیات سعدی، به تصحیح حبیب یغمایی، به کوشش مهدی مدائن،
تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

شبلی نعمانی (۱۳۲۷)، شعرالعجم (۵ج)، ترجمهٔ محمدتقی فخر داعی گیلانی، تهران: نگین.
شوقی بنین، احمد (۱۳۷۳)، «نسخه‌شناسی و تحقیق علمی»، مترجم سیدحسن اسلامی، آینهٔ
پژوهش، مرداد و شهریور، شمارهٔ ۲۶، صص ۱۱-۵.

صادقی، علی‌اشرف (۱۳۸۶)، «ضوابط تصحیح متن‌های کهن»، نامهٔ بهارستان، فروردین، شمارهٔ
۱۲ و ۱، صص: ۲۱۰-۲۰۷.

صدری، مهدی (۱۳۸۲)، «ناگفته‌هایی از یک غزل حافظ»، آینهٔ میراث، دورهٔ جدید، زمستان،
شمارهٔ ۲۳، صص ۵۴-۴۰.

قویم‌الدوله (۱۳۴۱)، «امیرخسرو دهلوی (۴)»، ارمغان، دورهٔ سی و یکم، شهریور، شمارهٔ ۶، صص:
۲۴۵-۲۴۵.

گوپاموی، محمد قدرت‌الله (۱۳۳۶)، تذکرهٔ نتایج‌الافکار، ناشر: اردشیر بنشاهی.

مایل هروی، نجیب (۱۳۶۹)، نقد و تصحیح متون (مراحل نسخه‌شناسی و شیوه‌های تصحیح
نسخه‌های خطی فارسی)، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

مصفا، ابوالفضل (۱۳۸۸)، فرهنگ اصطلاحات نجومی همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۸)، خسرو و شیرین، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران: قطره.

نیاز کرمانی، سعید (۱۳۷۰)، حافظ‌شناسی (۱۵ج)، تهران: پازنگ.

Reading the Collations of Dehlavi's Shirin and Khosrow

Azadeh Poudeh*

Hossein Agha Hosseini**

Mohsen Mohammadi Fesharaki***

Abstract

To conduct a critical research on literary texts, the researcher, apart from the necessity of having access to the authorized versions, should possess a methodology which takes into account all the necessary factors, such as time and space of the text's production, its style, and the knowledge of selecting the most reliable version of a specific text. Shirin and Khosrow by Amir Khosro Dehlavi has been corrected twice, in 1927, and 1961; but neither of the two benefits from a scientific approach. Moreover, none of the 70 available versions of this text in Iran, has been used in these corrections. This article, through explaining the true procedure of a collation, emphasizes the necessity of a scientific correction of Shirin and Khosrow.

Key words: Amir Khosrow Dehlavi, Shirin and Khosrow, collation, original version

*Ph. D. candidate in Persian Literature, University of Isfahan (corresponding author)

** Professor, University of Isfahan

*** Associate professor, University of Isfahan

E-mail: a.poudeh@gmail.com & h.aghahosaini@gmail.com & fesharaki311@yahoo.com

(Received: 2015/5/23 – Accepted: 2015/12/30)

Rostam, a Mystic or an Epic Character?

Saeed Shahrouei*

Abstract

Quite a few researches have been conducted concerning Shāhnāme's exemplar champion, Rostam. Rostam, in these works, has been seen either as a historical or a mythical character, although he has been sometimes considered as an epic figure. Sarkārāti, in his essay "Rostam, a Historical or a Mythical Character?", finally rejects both views to categorize Rostam as an epic figure. The present article gives priority to the hypothesis that Rostam is a mythical character, and by rejecting Sarkārāti's view on the basis of some historical facts, brings its own reasoning to justify that Rostam is a mythical figure.

Key words: Rostam, Garshāsp, Indra, myth, epic, history

* Ph. D. Candidate in Persian Literature, University of Birjand

E-mail: s.shahrouei@yahoo.com

(Received: 2014/8/3 – Accepted: 2015/11/15)

Animism and its Relation to Naturalism in Sādeq Choobak's Stories

Maryam Heydari*

Hanieh Ghaffari Koomleh**

Abstract

Animism is an outlook which believes all objects and abstract images possess physical and psychological features, and can thus be categorized as living things. Although anthropomorphism is the most notable feature of animism, similarities of the so-called non-livings with animals and plants to construct hybrids can be among examples of animism. Sādeq Choobak is a contemporary Iranian writer whose benefiting from animistic elements is so vast to be called a structural characteristic of his works. Determinism, amoral and anti-religious actions, and sever pessimism, are among his constituents of naturalism which have been actualized in their relations with the elements of animism, although the poetic character of Choobak's works goes beyond all this.

Key words: animism, Sādeq Choobak, naturalism

* Assistant professor, University of Payam Noor (corresponding author)

** M.A. in Persian Literature, University of Payam Noor

E-mail: karvan@ymail.com

(Received: 2015/4/4 – Accepted: 2015/11/15)

A Semantic Analysis of Death-related Euphemism in Hāfiz's Ghazals

Gholamreza Pirooz*

Monireh Mehrabi Kali**

Abstract

Burdened with a negative connotation, the word “Death” is substituted with synonymous concepts which have less negative effects on its readers. This technique, called euphemism, is the base of our attempt in the present article to search for the substitutions of the word “Death” in Hāfiz's Ghazals. Among the devices mostly use by Hafiz, one can refer to loan-words, non-specific concepts, deictic expressions, semantic entailments, synonymy, paradox, allusion, tone, and adverb of manner. Dysphemism can rarely be seen in Ghazals, and used under the conditions such as the poet's not being in a good temper, or intending to warn his readers or exaggerate the features of love.

Key words: Hāfiz, death, life, euphemism. Dysphemism

* Associate professor, University of Mazandaran

** Ph. D. candidate in Persian Literature, University of Mazandaran (corresponding author)

E-mail: mehrabim2013@gmail.com

(Received: 2014/9/22 – Accepted: 2015/12/30)

Minorisation in Hedāyat's The Blind Owl

Ali Taslimi*

Somayeh Ghasemipour**

Abstract

The Blind Owl, due to its vast capacities, can be studied from various perspectives. One novel perspective is that of the French philosopher, Gille Deleuze, which has opened a new window to artistic debates. An important Deleuzian concept is 'Desire', which according to Deleuze, is controlled and directed by capitalism to reproduce the routine, conventional individuals. Literature, in opposition, should act against "Desire", to liberate us from pre-determined ways of thinking. Minorisation is among the actions that try to displace the conventional boundaries of social behavior. Following this Deleuzian concept, the present article, reads Hedāyat's The Blind Owl to determine which social and individual boundaries fade out in this work.

Key words: Gille Deleuze, Sādeq Hedāyat, The Blind Owl, desire, becoming

* Associate Professor, University of Guilan

** M.A. in Persian Literature, University of Payam Noor (corresponding author)

E-mail: taslimy1340@yahoo.com & somaye.ghasemipour@gmail.com

(Received: 2015/4/1 – Accepted: 2015/12/30)

Shift of “Cause” and its Role in Interpreting Quranic Anecdotes of Mystical Texts

Rahman Moshtaghmehr*

Farhad Mohammadi**

Abstract

In relating the mystical concepts, the method used by mystics is typically citing the ideas of their predecessors, and sometimes, if necessary, making changes in their language or form of writing. One element of these changes is a shift in explaining the primal cause in the formation of the anecdotes, which, in turn, makes a change in all elements of the story and its total structure, and finally creates a new text. This article, through emphasizing the role of shifts of cause in telling stories, gives some examples to demonstrate the effects of this change.

Key words: cause, narrative, mystical interpretation, semantic evolution

* Professor, University of Shahid Madani (corresponding author)

** Ph.D. Candidate in Persian Literature, University of Shahid Madani

E-mail: r.moshtaghmehr@gmail.com & mohammadifarhad65@gmail.com

(Received: 2014/5/5 – Accepted: 2015/12/15)

The Blind Owl's Narrator, Death Drive, and Gap in Symbolic Order

Majid Jalalvand Alkami*

Abstract

To conduct a critical research on literary texts, the researcher, apart from the necessity of having access to the authorized versions, should possess a methodology which takes into account all the necessary factors, such as time and space of the text's production, its style, and the knowledge of selecting the most reliable version of a specific text. Shirin and Khosrow by Amir Khosro Dehlavi has been corrected twice, in 1927, and 1961; but neither of the two benefits from a scientific approach. Moreover, none of the 70 available versions of this text in Iran, has been used in these corrections. This article, through explaining the true procedure of a collation, emphasizes the necessity of a scientific correction of Shirin and Khosrow.

Key words: Amir Khosrow Dehlavi, Shirin and Khosrow, collation, original version

* Ph.D. In Persian Literature, University of Guilan

E-mail: majid_jalalvand@yahoo.com

(Received: 2015/9/5 – Accepted: 2015/12/15)

The Blind Owl's Narrator, Death Drive, and Gap in Symbolic Order	8
M. Jalalvand Alkami	
Shift of "Cause" and its Role in Interpreting <i>Quranic</i> Anecdotes of Mystical Texts	9
R. Moshtaghmehr, F. Mohammadi	
Minorisation in <i>Hedāyat's</i> The Blind Owl	10
A. Taslimi, S. Ghasemipoor	
A Semantic Analysis of Death-related Euphemism in <i>Hāfiz's Ghazals</i>	11
G. Pirooz, M. Mehrabi Kali	
Animism and its Relation to Naturalism in <i>Sādeq Choobak's</i> Stories	12
M. Heydari, H. Ghaffari Koomleh	
<i>Rostam</i>, a Mystic or an Epic Character?	13
S. Shahruei	
Reading the Collations of <i>Dehlavi's Shirin and Khosrow</i>	14
A. Poudeh, H. Agha Hosseini, M. Mohammadi Fesharaki	

Concessionaire: University of Guilan
Managing Director: Dr. Alireza Nikooyi
Editor-in-Chief: Dr. Moharram Rezayati Kishekhaleh
Executive Director: Dr. Reza Cheraghi

Editorial Board:

Professor Manoochehr Akbari, University of Tehran
Professor Christophe Balay, INALCO, Paris
Associate Professor, Behzad Barekat, University of Guilan
Associate Professor Moharram Rezayati kishekhaleh, University of Guilan
Professor Hasan Rezayi Baghbidi, University of Tehran
Associate Professor Ahmad Razi, University of Guilan
Ahmad Sam'i, Permanent member of Iranian Academy of Persian Language and Literature
Professor Iran Kalbasi, Research Centre for Human Science and Cultural Studies
Professor Fatemeh Modarresi, University of Urumieh
Professor Taghi Vahidian Kamyar, University of Ferdowsi
Professor Ali Mohammad Moazzeni, University of Tehran
Dr. Alireza Nikooyi, University of Guilan

Persian Editor: Dr. Mohammad Kazem Yoosefpoor

English Editor: Dr. Behzad Barekat

General Editor: Dr. Reza Cheraghi

Typesetting and Layout: University of Guilan

Publisher: University of Guilan, Vice President for Research

Circulation: 500

Price: 50000 Rials

Address: Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht

P.O.Box: 41635 – 3988

Tel & fax: (+98) 031 – 33690590

E-mail: f.adab1386@yahoo.com , adab@guilan.ac.ir

Website: <http://research.guilan.ac.ir/adab>

This Periodical will be indexed in the following informational centers:

www.srlst.com

www.sid.ir

www.magiran.com

www.isc.gov.ir

In The Name Of God
The Merciful,
The Compassionate

برگ درخواست اشتراک

فصلنامهٔ ادب پژوهی

برای اشتراک مجله به‌ازای هر شماره مبلغ ۵۰۰۰۰ محاسبه می‌شود مثلاً برای دریافت چهار شماره لازم است ۲۰۰۰۰۰ ریال به شمارهٔ حساب ۰۸۸۲۹۱۰۰۳۲ بانک تجارت شعبهٔ مرکزی رشت واریز شود و اصل قبض واریزی به همراه برگ اشتراک تکمیل‌شدهٔ زیر به نشانی دبیرخانه ارسال گردد. متقاضیان خارج از کشور به‌ازای هر شماره ۱۰ دلار واریز نمایند.

نام خانوادگی:	نام:
میزان تحصیلات:	شغل:
شمارهٔ قبض واریزی:	نام مؤسسه:
از شمارهٔ	مبلغ واریز‌شده:
تا شمارهٔ	شماره‌های درخواستی مجله:
	نشانی:
صندوق پستی:	کد پستی:
شمارهٔ نمابر:	شمارهٔ تلفن:
E-mail:	

Subscription Form

First name:	Last name:
Job:	Degree:
Company:	
Address:	
E-mail:	



Adah Pazhūhi 33

A Quarterly journal of Persian
Language and Literature



- ◆ **The Blind Owl's Narrator, Death Drive, and Gap in Symbolic Order**
M. Jalalvand Alkami
- ◆ **Shift of "Cause" and its Role in Interpreting *Qurānic* Anecdotes of Mystical Texts**
R. Moshtaghmehr, F. Mohammadi
- ◆ **Minorisation in *Hedayat's* *The Blind Owl***
A. Taslimi, S. Ghasemipoor
- ◆ **A Semantic Analysis of Death-related Euphemism in *Hafiz's Ghazals***
G. Pirooz, M. Mehrabi Kali
- ◆ **Animism and its Relation to Naturalism in *Sādeq Choobak's* Stories**
M. Heydari, H. Ghaffari Koomleh
- ◆ ***Rostam*, a Mystic or an Epic Character?**
S. Shahrouei
- ◆ **Reading the Collations of *Dehlavi's Shirin and Khosrow***
A. Poudeh, H. Agha Hosseini, M. Mohammadi Fesharaki

ISSN: 1735 - 8027