فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ادب پژوهی

۳۴

سال نهم، شمارهٔ ۳۴
زمستان ۱۳۹۴
علمی - پژوهشی

- **طبقه‌بندی ساختاری گونه‌های شعر کوتاه معاصر، ص ۹**
  سوسن جبری و حمید باقری فارسانی
- **تشبیه تمثیل و استعارهٔ تمثیلیه در کتب بلاغی، ص ۳۳**
  احمد رضایی جمکرانی
- **فروپاشی بیناذهنیّت در سلوک محمود دولت‌آبادی، ص ۵۱**
  کرم نایب‌پور و نغمه ورقائیان
- **ناصرخسرو و پساقصیده (تحلیل شاخصه‌های پسامحوری در قصاید ناصرخسرو)، ص ۷۵**
  محسن بتلاب اکبرآبادی
- **نبرد قهرمان با اژدها در روایت‌های حماسی ایران، ص ۹۹**
  رضا غفوری
- **تحلیل چرایی تقابل گفتمان محمدرضا شفیعی کدکنی با یدالله رؤیایی، ص ۱۲۹**
  علیرضا رعیت حسن‌آبادی
- **باورهای زروانی در داستان رستم و اسفندیار، ص ۱۵۳**
  کلثوم غضنفری
- **چوبک و اندیشهٔ وجودی «تحلیل داستان انتری که لوتی‌اش مرده بود در پرتو فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم»، ص ۱۷۹**
  فرامرز خجسته و جعفر فسائی
- **ناپرهیزی‌های اخوان ثالث (دربارهٔ اخوان ثالثِ داستان‌نویس و واکاوی داستان‌های وی)، ص ۲۰۷**
  مجاهد غلامی

ISSN: 1735 - 8027

بسم الله الرحمن الرحيم

فصلنامهٔ ادب پژوهی

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

علمی- پژوهشی

صاحب امتیاز: **دانشگاه گیلان**
مدیرمسؤول: **دکتر علیرضا نیکویی**
سردبیر: **دکتر محرم رضایتی کیشه‌خاله**
مدیر داخلی: **دکتر رضا چراغی**

اعضای هیأت تحریریه:

دکتر منوچهر اکبری	استاد دانشگاه تهران
پروفسور کریستف بالایی	استاد دانشگاه اینالکو پاریس
دکتر بهزاد برکت	دانشیار دانشگاه گیلان
دکتر محرم رضایتی کیشه‌خاله	دانشیار دانشگاه گیلان
دکتر حسن رضائی باغ بیدی	استاد دانشگاه تهران
دکتر احمد رضی	استاد دانشگاه گیلان
استاد احمد سمیعی گیلانی	عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی
دکتر ایران کلباسی	استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر علی‌محمّد مؤذنی	استاد دانشگاه تهران
دکتر فاطمه مدرسی	استاد دانشگاه ارومیه
دکتر علیرضا نیکویی	دانشیار دانشگاه گیلان
دکتر تقی وحیدیان کامیار	استاد دانشگاه فردوسی مشهد

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

ویراستار فارسی:	**دکتر محمدکاظم یوسف‌پور**
ویراستار انگلیسی:	**دکتر بهزاد برکت**
ویراستار علمی:	**دکتر رضا چراغی**
طراحی و مدیریت هنری:	**رسول پروری مقدم**
حروف‌چینی و صفحه‌آرایی:	**حمیده شجری**
ناشر:	**معاونت پژوهشی و فناوری دانشگاه گیلان**
تاریخ انتشار:	**زمستان ۱۳۹۴**
شمارگان:	**۵۰۰ نسخه**
بها:	**۵۰۰۰۰ ریال**
تلفن و دورنگار:	**۰۱۳-۳۳۶۹۰۵۹۰**
پست الکترونیکی:	**adab@guilan.ac.ir و f.adab1386@yahoo.com**
نشانی پایگاه اینترنتی:	**http://adab.guilan.ac.ir/**

نشانی: رشت- کیلومتر ٦ جادهٔ تهران- دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی- صندوق پستی ۳۹۸۸-۴۱۶۳۵

فصلنامهٔ ***ادب‌پژوهی*** به‌استناد نامه‌های شمارهٔ ۳/۸۹۳۷ مورّخ ۱۳۸۷/۱۱/۵ و شمارهٔ ۳/۱۰۶۷۵ مورّخ ۱۳۸۷/۱۲/۲۸ کمیسیون بررسی نشریّات علمی کشور، از اوّلین شماره دارای درجهٔ علمی ـ پژوهشی است.

۳۴

مشاوران علمی

این شماره

دکتر سجاد آیدنلو
دکتر محسن بتلاب اکبرآبادی
دکتر نگین بی‌نظیر
دکتر علی تسلیمی
دکتر مجید جلاله‌وند
دکتر رضا چراغی
دکتر عبدالله حسن‌زاد میرعلی
دکتر مریم حیدری
دکتر سید مهدی زرقانی
دکتر حسن ذوالفقاری
دکتر جهاندوست سبزعلیپور
دکتر قدرت‌الله طاهری
دکتر سید علی قاسم‌زاده
دکتر علیرضا نیکویی
دکتر پارسا یعقوبی

مقالات این فصلنامه در پایگاه اینترنتی مجلّه به نشانی http://adab.guilan.ac.ir/ موجود است.

همچنین این نشریه در مراکز اطّلاع‌رسانی زیر نمایه می‌شود:

۱- مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فنّاوری: www.ricest.ac.ir

۲- بانک اطّلاعات علمی کشور: www.sid.ir

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

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

راهنمای نگارش و شرایط پذیرش مقاله

۱- فصلنامهٔ ادب‌پژوهی آن دسته از مقالات علمی– پژوهشی را که در زمینهٔ زبان و ادبیات فارسی باشد منتشر می‌کند و از پذیرش مقالات میان رشته‌ای مرتبط با تحقیقات ادبی استقبال می‌کند.

۲- مقاله باید شامل چکیدهٔ فارسی و انگلیسی (بین حداقل ۱۲۰ و حداکثر ۱۷۰ کلمه)، واژگان کلیدی (۳ تا ۵ واژه)، مقدّمه، متن اصلی در قالب عنوان‌های مشخّص، نتیجه‌گیری و فهرست منابع باشد و حداکثر در ۲۰ صفحهٔ A4 (۷۰۰۰ کلمه)، با قلم B Nazanin فونت ۱۳، در برنامه word 2003 یا word 2007 تایپ شود.

۳- مشخّصات نویسنده یا نویسندگان، شامل نام و نام خانوادگی، مرتبهٔ علمی، مدرک تحصیلی، نشانی محل کار، نشانی پستی و الکترونیکی و شمارهٔ تلفن همراه و ثابت، و همچنین نام نویسندهٔ 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: شمارهٔ 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*، شمارهٔ جلد، نام مترجم یا سایر افرادِ دخیل، محل نشر: نام ناشر.

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

مجموعه ها: نام خانوادگی نویسنده، نام (سال انتشار)، «عنوان مقاله»، نام گردآورنده یا ویراستار، نام مجموعه مقالات، محل نشر: نام ناشر، شمارهٔ 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: نامِ 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

شمارهٔ تلفن و دورنگار ۰۱۳-۳۳۶۹۰۵۹۰

فصلنامه ادب پژوهی
۳۴

فهرست مطالب

عنـــوان صفحـه

طبقه‌بندی ساختاری گونه‌های شعر کوتاه معاصر ۹
سوسن جبری و حمید باقری فارسانی

تشبیه تمثیل و استعارهٔ تمثیلیه در کتب بلاغی ۳۳
احمد رضایی جمکرانی

فروپاشی بیناذهنیّت در *سلوک* محمود دولت‌آبادی ۵۱
کرم نایب‌پور و نغمه ورقائیان

ناصرخسرو و پساقصیده (تحلیل شاخصه‌های پسامحوری در قصاید ناصرخسرو) ۷۵
محسن بتلاب اکبرآبادی

نبرد قهرمان با اژدها در روایت‌های حماسی ایران ۹۹
رضا غفوری

تحلیل چرایی تقابل گفتمان محمدرضا شفیعی کدکنی با یدالله رؤیایی ۱۲۹
علیرضا رعیت حسن‌آبادی

باورهای زروانی در داستان رستم و اسفندیار ۱۵۳
کلثوم غضنفری

چوبک و اندیشهٔ وجودی «تحلیل داستان انتری که لوتی‌اش مرده بود در پرتو فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم» ۱۷۹
فرامرز خجسته و جعفر فسائی

ناپرهیزی‌های اخوان ثالث (دربارهٔ اخوان ثالثِ داستان‌نویس و واکاوی داستان‌های وی) ۲۰۷
مجاهد غلامی

چکیدهٔ انگلیسی مقالات 8-16

ادب پژوهی
شمارهٔ سی و چهارم
زمستان ۱۳۹۴
صفحات ۳۱-۹

طبقه‌بندی ساختاری گونه‌های شعر کوتاه معاصر

دکتر سوسن جبری*
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه

حمید باقری فارسانی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی‌کرمانشاه

چکیده
کوتاه‌سرایی از جریان‌های مهم ادبی دنیای معاصر است. این جریان در غرب، تحت تأثیر هایکوی ژاپنی و جنبش کمینه‌گرایی شکل گرفت و به عنوان ژانر ادبی هایکوسرایی شهرت یافت، اما در شعر فارسی با پیشینه‌ای کهن و متفاوت، محدود به یک ساختار و گونه نیست و گونه‌های فراوانی را در بر می‌گیرد. در ادبیات ما پیشینه مکتوب و موجود کوتاه‌سرایی به گاهان می‌رسد، که هر بند آن برای خود ساختاری کامل و مستقل دارد. از مانویان و دورهٔ ساسانیان و سده‌های نخستین هجری نیز شواهدی از کوتاه‌سرایی باقی مانده‌است. به سبب همین پیشینه و گستردگی کوتاه‌سرایی، در توصیف و تعریف و طبقه‌بندی گونه‌های آن سازگاری دیده نمی‌شود. در این پژوهش دیدگاه‌های گوناگون دربارهٔ شعر کوتاه بررسی می‌شود. سپس با توجه به ویژگی‌ها و پیشینه، این طبقه‌بندی برای گونه‌های مختلف کوتاه‌سرایی پیشنهاد می‌شود: گروه نخست: گونه‌هایی با برخورداری از پیشینهٔ سنتی چون: مفرد، دوبیتی، رباعی و قطعهٔ کوتاه. گروه دوم: گونه‌های نو و بدون‌پیشینه چون؛ نوخسروانی و سه‌گانی. گروه سوم: فرم‌های آزاد چون: طرح، فرانو.

واژگان کلیدی: شعر معاصر، گونهٔ ادبی (ژانر)، شعر کوتاه، فرم، ساختار

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *sousan_jabri@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۸/۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۲/۲۵

۱- مقدمه

شعر کوتاه در ادبیات کلاسیک فارسی پیشینه‌ای بسیار کهن دارد. در ادبیات معاصر و به‌خصوص در دههٔ اخیر نیز با توجه فراوان و بیش از پیش شاعران و مخاطبان شعر روبه‌رو بوده‌است. شعر کوتاه علاوه بر زمینه‌ها و کارکردهای کهن، تحت تأثیر ادبیات دیگر ملل، ازجمله شعر کوتاه ژاپنی و شرایط خاص جهان امروز، زمینه‌های بالندگی، ظهور و کارکردهای تازه‌ای یافته‌است. اما در حوزهٔ مباحث نظری هنوز نارسایی، آشفتگی و تناقض‌های بسیاری در مورد توصیف شعر کوتاه و مسائل مربوط به آن وجود دارد.

برای طبقه‌بندی گونه‌های مختلف شعر کوتاه معاصر باید ابتدا به چندین پرسش پاسخ داد. کلی‌ترین پرسش این پژوهش آن است که: آیا می‌توان شعر کوتاه را یک ژانر ادبی دانست؟ اگر پاسخ آری است، باید پرسید: کدام ویژگی‌های شعر کوتاه آن را به یک ژانر ادبی تبدیل کرده‌است؟ سپس باید پرسید: با این ویژگی‌ها؛ این ژانر چه جایگاهی در بین دیگر انواع ادبی دارد؟ و سرانجام پس از توصیف ویژگی‌های محتوایی و ساختاری، می‌توان طبقه‌بندی از گونه‌های مختلف شعر کوتاه معاصر پیشنهاد کرد.

۳- پیشینهٔ پژوهش

در سال‌های اخیر کتاب‌های بسیاری با عنوان شعر کوتاه روانهٔ بازار شده‌اند و هر روز نیز بر تعداد آنها افزوده می‌شود، با این حال در زمینهٔ مبانی نظری شعر کوتاه کتاب‌ها و مقالات معدودی منتشر شده‌است. از جملهٔ این آثار *کوته‌سرایی* (نوذری، ۱۳۸۸)، را می‌توان نام برد. در این کتاب نویسنده پس از نقل شعرهایی کوتاه از ادبیات عامه به عنوان پیشینهٔ شعر کوتاه به معرفی برخی از شاعران رباعی‌سرا و دوبیتی‌سرای معاصر پرداخته‌است. همچنین شعرهای کوتاهی از شاعران نیمایی انتخاب کرده و توضیحی کلی و بیشتر محتوایی درمورد آنها داده‌است. این پژوهشگر برای شعر کوتاه مشخصه‌هایی برشمرده اما به بهانهٔ تعریف‌ناپذیری شعر کوتاه، از ارائهٔ تعریفی مشخص برای این نوع ادبی پرهیز کرده‌است.

هایکو نویسی (نوذری، ۱۳۹۰) کتاب دیگری است که می‌توان در پیشینهٔ این پژوهش بدان توجه کرد. در این کتاب مشابهت‌ها و تفاوت‌های شعر کوتاه فارسی با هایکو بررسی شده و تأثیرپذیری بعضی از شاعران ایرانی از این ژانر جهانی نشان داده شده‌است.

همچنین نویسنده گزیده‌ای از شعرهای کوتاه فارسی تحت عنوان هایکوی ایرانی در فصلی از این کتاب گرد آورده و تعدادی از آنها را تفسیر کرده‌است. اگرچه گاهی با نمونه آثار قابل تأملی در این مجموعه برمی‌خوریم، بسیاری از آثار جمع‌آوری شده در این کتاب به هیچ وجه توقع مخاطب فارسی‌زبان را از شعر برآورده نمی‌کند و به نظر می‌رسد که رونویسی ضعیف و کاریکاتوری از هایکوهای ژاپنی هستند.

به همین کوتاهی (میرافضلی،۱۳۹۲) مجموعهٔ چند مقاله و گفت‌وگو در زمینهٔ رباعی، تاریخ رباعی، شاعران رباعی‌سرا، شعر کوتاه و هایکو است. مطالب این کتاب بسیار پراکنده‌اند و نویسنده از هر دری سخنی گفته‌است.

هایکو، شعر ژاپنی از آغاز تا امروز (شاملو و ع. پاشایی، ۱۳۹۰) ازجمله کتاب‌هایی است که در چند دههٔ اخیر در تحول جریان‌های شعر کوتاه فارسی مؤثر بوده‌است. در این کتاب شاملو و پاشایی با ترجمه و تفسیر شعرهای کوتاه ژاپنی و مقایسهٔ آنها با ترانه‌های محلی ایرانی زمینهٔ آشنایی شاعران و مخاطبان فارسی‌زبان را با نوع ادبی جدیدی فراهم کردند.

اثر دیگر مؤخرهٔ کتابی است با عنوان *بفرمایید بنشینید صندلی عزیز* از اکبر اکسیر (اکسیر، ۱۳۸۷). نویسنده در بخش پایانی این کتاب، شعرهای کوتاه طنزآمیز خود را «فرانو» می‌خواند و با برشمردن بیست ویژگی برای شعر فرانو آن را به دیگران نیز پیشنهاد می‌دهد و شعر فرانو را شعر فراگیر دههٔ نود می‌داند.

«دریچهٔ هایکو و چاردری طرح» (کافی، ۱۳۹۳) عنوان مقاله‌ای است که به بررسی ویژگی‌های هایکو و «طرح» در شعر امروز فارسی با هدف بازشناخت آنها از یکدیگر پرداخته‌است و چنان‌که از عنوان مقاله برمی‌آید این پژوهشگر ساختار طرح را به قالب هایکو ترجیح داده‌است.

«بوطیقای سه‌گانی» (فولادی، ۱۳۹۳) مقالهٔ دیگری است که نویسنده در آن با الهام از ساختار «نوخسروانی‌ها» و گسترش آن و شاید با نیم‌نگاهی به هایکو، یک فرم نو و یا شاید یک قالب نو از شعری سه‌سطری پیشنهاد کرده‌است که پیش از این نیز وجود داشته‌است، اما نه به عنوان یک نوع ادبی و یا گونه‌ای از یک نوع ادبی. مثلاً این شعر کوتاه شفیعی کدکنی می‌تواند سه‌گانی شمرده شود: «تو در این انتظار پوسیدی/ که کلید رهایی‌ات را، باد/ آرد و افکند به دامانت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۳۴۱).

علاوه بر این، پژوهش‌های دیگری نیز دربارهٔ شعر کوتاه منتشر شده‌است که به سبب کم‌اهمیت بودن و پرهیز از درازگویی، از اشاره به آنها می‌گذریم.

۳- ژانر ادبی شعر کوتاه

اولین مشخصه‌ای که یک اثر ادبی را در گروه هرکدام از انواع ادبی و گونه‌های شعری، اعم از شعر کوتاه و جز آن، جای می‌دهد، «شعر» بودن آن اثر است. بعد از آن، ویژگی‌های دیگری چون حجم، وزن، محتوا و... مورد توجه قرار می‌گیرند. بدیهی است که نمی‌توان ویژگی‌های ساختاری و محتوایی شعر را از ماهیت و گونهٔ ادبی آن جدا کرد.

به‌طورکلی، بحث بر سر تعریف‌پذیری یا تعریف‌ناپذیری ماهیت شعر، دشوار و چالش‌زا است و همچنین خارج از موضوع این نوشتار است. برخی تأکید می‌کنند که: «از ذات شعر، چه شعر کوتاه، چه شعر بلند، یا هر نوع شعر دیگری نمی‌توان تعریفی مشخص ارائه داد» (نوذری، ۱۳۹۳: ۱۱). همچنین می‌گویند: «نمی‌توان یک تعریف کلی از شعر به‌دست‌داد، تعریفی که براساس آن، اثیرالدین اخسیکتی و صائب تبریزی و عارف قزوینی و مهدی حمیدی و اخوان و نیما یوشیج یکجا شاعر شناخته شوند» (صفوی، ۱۳۷۸: ۲۳) و بعضی دیگر می‌گویند: «همین‌که یک مقولهٔ ذوقی، مصداق‌های کمی مانند کوتاه و بلند می‌یابد، دقیقاً به این معناست که تعریف می‌پذیرد» (فولادی، ۱۳۹۳). به نظر می‌رسد هرکدام از این دیدگاه‌ها از زاویهٔ دید مشخص گویندهٔ آن، می‌تواند تا حدی درست باشد و دیدگاه‌های دیگر را هم نقض نکند. زیرا یک طرف به ماهیت و ذات شعر توجه دارد و طرف دیگر به یک گونهٔ ادبی خاص. به عبارتی تا زمانی که تعریفی از یک نوع ادبی وجود نداشته باشد، نمی‌توان وجود آن نوع را پذیرفت. بنابراین با گذر از بحث ماهیت شعر، وارد بحث گونه‌های شعری می‌شویم و پس از توصیف چیستی شعر کوتاه، گونه‌های آن با توجه به تفاوت‌هایشان طبقه‌بندی می‌شوند.

۴- چیستی شعر کوتاه امروز

شعر کوتاه با وجود پیشینهٔ بسیار کهن خود، تنها در دههٔ اخیر است که به عنوان یک نوع ادبی خاص مطرح شده‌است. بنابراین نمی‌توان در آراءِ پیشینیان تعریفی برای این نوع ادبی پیدا کرد. در دههٔ اخیر هرچند دربارهٔ نوع ادبی با عنوان «شعر کوتاه» اتفاق‌نظر

وجود دارد، اما درمورد توصیف ویژگی‌های آن نظری مورد اتفاق دیده نمی‌شود. برخی چنان کلی سخن گفته‌اند که تقریباً هیچ شناخت روشنی در این باره ارائه نمی‌دهند. مانند: «شعر کوتاه، مجموعه‌ای از امکانات و توانمندی شعر فارسی از گذشته تا امروز است که در قالب‌ها و فرم‌های گوناگونی گرد آمده‌است؛ از قالب‌های سنتی مثل رباعی و دوبیتی گرفته تا امکانات جدیدی که شعر امروز ما در اختیار شاعران قرار داده‌است و نیم‌نگاهی هم به جریان جهانی شعر کوتاه دارد؛ همچنین ظرفیت‌های بکری که در شعر محلی ما هست. مجموعهٔ این فرم‌ها و قالب‌ها را می‌توان تحت عنوان شعر کوتاه گنجاند» (میرافضلی، ۱۳۹۲: ۲۷۹).

برخی نیز بر این باورند که شعر کوتاه باید دارای چارچوب و قالب یا قالب‌های مشخص باشد: «شعر کوتاه... با سه مشخصه شناخته می‌شود:

الف) از جهت فرم بیرونی، امکانات محدودی دارد،[...] و لازم است این امکانات، برای هر قالب شعر کوتاه، کاملاً مشخص باشد. به احتمال زیاد حداکثر ظرفیت این مورد، پنج مصراع یا پنج سطر با چینش معمولی است.

ب) از جهت فرم درونی، پیوسته است و به عبارتی دارای یک شگرد بنیادی بیش نیست و به عبارت دیگر، تک‌هسته‌ای است.

ج) درکل، علی‌رغم کوتاهی، استقلال یک شعر تمام‌شده و قانع‌کننده را داراست» (فولادی، ۱۳۹۳).

این توصیف نمی‌تواند مورد پذیرش همگان باشد. ویژگی‌هایی که فولادی برای شعر کوتاه برشمرده‌است به نظر می‌رسد چندان دقیق نیستند. ایشان بیش از آنکه مشخصه‌های شعر کوتاه معاصر را توصیف کند، مشخصه‌های مورد نظر خود را تعمیم داده و تجویز کرده‌اند. این تجویز برای پیشنهاد یک قالب می‌تواند مفید و راه‌گشا باشد اما وقتی از شعر کوتاه معاصر به صورت عام سخن می‌گوییم، خالی از اشکال نیست. مثلاً: در مشخصهٔ الف گفته‌است که هر قالب شعر کوتاه نباید بیشتر از پنج سطر باشد. باید یادآور شویم که ساختار همهٔ گونه‌های شعر کوتاه محدود به قالب‌ها نیست. بخش زیادی از شعرهای کوتاه معاصر در فرم‌های سپید و نیمایی طبقه‌بندی می‌شوند نه قالب‌هایی چون رباعی و سه‌گانی و غیره، فرم معنایی وسیع‌تر و عام‌تر از قالب دارد. قالب گونه‌ای فرم است که در آن آرایش قافیه‌ها و مصراع‌ها به صورت قراردادی تعیین شده‌است. آیا

تعیین سقف پنج‌سطری برای شعر کوتاه پیشنهاد فولادی است یا مشخصه‌ای قطعی است؟ چرا پنج سطر و نه بیشتر یا کمتر؟

۴-۱- طول شعر کوتاه

نخستین ویژگی ساختاری شعر کوتاه، «کوتاهی» آن است که وجه اشتراک همهٔ گونه‌های این نوع ادبی است و آن را به عنوان یک نوع ادبی از دیگر انواع ادبی متمایز می‌کند. پرسش این است که «یک شعر چه‌قدر باید کوتاه باشد که در گروه نوع ادبی شعر کوتاه جای بگیرد»؟ می‌دانیم که غزل نسبت به قصیده شعری کوتاه است، رباعی و دوبیتی نیز نسبت به غزل، همین وضعیت را دارند. مفردات نسبت به رباعی و دوبیتی شعر کوتاه شمرده می‌شوند. بنابراین اگر کوتاهی را امری نسبی بدانیم، کوتاهی، ممیز شعر کوتاه از دیگر انواع شعر نخواهد بود. اما اگر همچنان شعر کوتاه را یک نوع ادبی خاص بدانیم، ضروری است که حد مشخصی برای جداکردن آن از دیگر انواع شعر در نظر گرفته شود.

نوذری در *کوته‌سرایی* چنین آورده‌است: «اولین ویژگی شعر کوتاه، حداقل سطور آن است. شعر کوتاه می‌تواند حتی در یک سطر نوشته شود... اما از سوی دیگر شاید در بلندترین شکل خود از یک صفحهٔ کتاب بیشتر نباشد. البته می‌پذیرم که محدودکردن شعر کوتاه به یک صفحهٔ کتاب در قطع رقعی که حدود ۲۳ سطر می‌شود، حکمی است سردستی، قراردادی و شتاب‌آلود...» (نوذری، ۱۳۸۸: ۱۶).

پژوهشگری حدود شعر کوتاه را بیست‌وسه سطر دانسته و دیگری پنج سطر: «شعر کوتاه، از جهت فرم بیرونی- کلی، محدود است و بنابر ظرفیت ذهن آدمی در یک بخش‌بندی، ظاهراً نمی‌تواند پنج لَخت، بیشتر داشته باشد...» (فولادی، ۱۳۹۳). نویسندهٔ دیگری گفته‌است: «برخلاف فرم‌های کهن شعر کوتاه... برای هیچ‌کدام از شعرهای کوتاه دوران امروز، حد و مرزی نمی‌توان رسم کرد. پاره‌ای، وزن نیمایی دارند و پاره‌ای فاقد وزن بیرونی هستند. بعضی، قافیه دارند و اغلب فاقد قافیه هستند. تعداد سطرها نیز در این شعرها، حد معینی ندارد و بین دو تا ده سطر در نوسان است» (میرافضلی، ۱۳۹۲: ۲۲-۲۱).

چنان‌که می‌بینیم، اختلافات بسیاری در تعیین حدود شعر کوتاه وجود دارد. فاصلهٔ پنج، ده و بیست‌وسه سطر، بیش از آن است که بتوان بدون تأمل از کنار آن گذشت و

پذیرفت که همهٔ این پژوهشگران درمورد یک پدیده سخن می‌گویند. بدین سبب که طول شعر؛ به‌ویژه درمورد نوع ادبی شعر کوتاه؛ بر ماهیت ساختاری و محتوایی آن تأثیر بسزایی دارد.

محدوده‌ای که نوذری برای شعر کوتاه مشخص کرده‌است، یعنی بیست‌وسه سطر، به‌هیچ‌وجه تعریف‌کنندهٔ این نوع ادبی نیست. در ادبیات امروز اصطلاح شعر کوتاه برای شعرهایی به مراتب کوتاه‌تر از این به کار می‌رود. فولادی، شعر کوتاه را از نظر حجم بین یک تا پنج سطر می‌داند و می‌گوید: «بنابر ظرفیت ذهن آدمی در یک بخش‌بندی، ظاهراً نمی‌تواند پنج لَخت، بیشتر داشته باشد» (فولادی، ۱۳۹۳) اما به‌درستی روشن نیست که نویسنده، بنابه چه نظریه و معیاری «ظرفیت ذهن آدمی» را سنجیده و در فرم شعر کوتاه، تا پنج سطر یا لخت دانسته‌اند و نه بیشتر یا کمتر! این در حالی است که در شعر سپید و تا اندازه‌ای شعر نیمایی، تقطیع و سطربندی مانند شعرهای عروضی، روشن و قطعی نیست و تا حد زیادی ذوقی است. مثلاً یک شعر سپید ممکن است در یک تقطیع، به صورت شعری پنج سطری و در تقطیع دیگری در شش سطر نوشته شود. بنابراین منطقی به نظر نمی‌رسد که یک شعر، بدون کم و زیاد شدن حجم و تنها به سبب سطربندی ذوقی، یک بار شعر کوتاه به شمار بیاید و بار دیگر نه. فولادی بیش از آنکه در مقالهٔ خود قصد توصیف شعر کوتاه را داشته باشد، مقصودش معرفی، یا به تعبیر او، ابداع گونه‌ای خاص از شعر کوتاه به نام سه‌گانی است. ایشان شعر کوتاه را بین یک تا پنج سطر می‌داند و در توجیه نارسایی این تعریف می‌گوید: «اگر ایرادی در این‌باره وجود داشته باشد، کلاً به شعر سپید بازمی‌گردد، نه صرفاً به سه‌گانی سپید. برای نمونه ما هنوز به طور دقیق نمی‌دانیم شاملو با کدام معیارها تقطیع سطرهای اشعار سپیدش را پیش برده‌است... چاره‌ای نداریم جز اینکه بگوییم، فعلاً ذوق شاعران فرهیخته در این‌باره حرف اول را می‌زند» (فولادی، ۱۳۹۳). اما این پاسخ قانع‌کننده‌ای نیست، چراکه می‌دانیم شعر سپید از نظر ساختار بیرونی، مانند قالب‌های شعر کهن فارسی، معماری از پیش تعیین‌شده‌ای ندارد. آزادی شاعر در سطربندی شعر سپید از ویژگی‌های ذاتی و یکی از دلایل وجودی این نوع شعر است و نه نقص و ایراد آن. بنابراین می‌توانیم چنین بگوییم که به خاطر ذوقی‌بودن سطربندی در شعر نیمایی و سپید، تعداد مشخص سطرها، به‌تنهایی، نمی‌تواند معیار مناسبی برای تعیین کمیت شعر کوتاه نیمایی و سپید باشد.

با توجه به مباحث پیشین می‌توانیم بگوییم که توصیف فولادی از اندازهٔ شعر کوتاه نسبت به توصیف‌های دیگر درست‌تر به نظر می‌رسد اما نیاز به دو توضیح دارد:

نخست اینکه به‌جای اینکه بگوییم «بنابر ظرفیت ذهن آدمی ظاهراً نمی‌تواند پنج لَخت، بیشتر داشته باشد» بگوییم: «با توجه به پیشینهٔ ذهنی که ما فارسی‌زبانان از قالب‌های کهن دوبیتی و رباعی و نظایر آن داریم، همین حدود چهار تا پنج سطر، حجمی منطقی و مناسب به نظر می‌رسد». دودیگر درمورد شعر کوتاه در فرم‌های نیمایی و سپید، به‌جای اینکه بگوییم اشکال از فرم شعر سپید و نیمایی است، بگوییم: شعر کوتاه در فرم سپید و نیمایی، بدون در نظر داشتن تعداد سطر، می‌تواند حجمی به اندازهٔ یک رباعی داشته باشد. یعنی شاعر بنابر ذوق خود و معیارهای زیباشناختی، می‌تواند یک شعر کوتاه با این حجم مشخص را در چهار، هشت یا حتی ده سطر بنویسد.

۴-۲- تعریف شعر کوتاه

اگر مهم‌ترین مشخصهٔ شعر کوتاه، همان کوتاهی آن باشد؛ پیداست که هر پاره شعری نمی‌تواند زیرمجموعهٔ این نوع ادبی قرار گیرد. یعنی شعر کوتاه جز کوتاهی، مشخصه‌های دیگری هم دارد. از توضیحات نوذری درمورد ویژگی‌های شعر کوتاه می‌توان این مشخصه‌ها را استخراج کرد:

«[الف]- از یک صفحهٔ کتاب (حدود بیست‌وسه سطر) بیشتر نباشد.

[ب]- در ایجاز و به‌کاربردن حداقل جملات، مصر است.

[ج]- شعر کوتاه... شعری کامل است.

[د]- شعر کوتاه را نباید با جملات قصار و کاریکلماتور اشتباه گرفت» (نک. نوذری، ۱۳۸۸: ۱۹-۱۶). بنابراین از نظر ایشان، این نوع ادبی چنین تعریف می‌شود: شعر کوتاه، شعری است که بین یک سطر تا یک صفحه را در بر می‌گیرد. موجز و کامل است و با جملات قصار و کاریکلماتور تفاوت دارد.

فولادی در تعریف شعر کوتاه این مشخصات را برشمرده‌است:

«الف) از جهت فرم بیرونی،... حداکثر ظرفیت این مورد، از پنج مصراع یا پنج سطر با چینش معمولی بیشتر نباشد.

ب) از جهت فرم درونی، پیوسته و... تک‌هسته‌ای است.

ج) درکل، علی‌رغم کوتاهی، استقلال یک شعر تمام‌شده و قانع‌کننده را داراست» (فولادی، ۱۳۹۳).

در این تعریف عبارت «تک‌هسته‌ای بودن» نکتهٔ قابل‌تأملی است. مثلاً اگر در یک رباعی وحدت موضوع وجود نداشته باشد و هر بیت برای خود هستهٔ مستقلی داشته باشد، این ویژگی موجب سستی و ضعف یا حتی مهمل‌بودن آن می‌شود، اما از نظر ساختار بیرونی و ظاهری همچنان رباعی است و رباعی یکی از گونه‌های شعر کوتاه. از سوی دیگر شعر بلند هم می‌تواند تک‌هسته‌ای باشد و این مشخصه الزاماً به شعر کوتاه اختصاص ندارد. بنابراین تک‌هسته‌ای بودن می‌تواند یکی از ترجیحات شعر کوتاه شمرده شود نه از مشخصات آن.

با توجه به آنچه گذشت، دربارهٔ شعر کوتاه می‌توان چنین گفت: شعری که از نظر حجم درمورد قالب‌های شعری حداکثر چهار تا پنج سطر، و درمورد فرم‌های آزاد، بدون در نظر داشتن تعداد سطر، حداکثر حجمی به اندازهٔ یک رباعی داشته باشد و از نظر ساختار و معنا کامل و مستقل باشد.

۵- طبقه‌بندی ساختاری گونه‌های شعر کوتاه معاصر

در ادبیات معاصر، شعر از نظر فرم و ساختار بیرونی معمولاً در سه دستهٔ کلی دسته‌بندی می‌شود: ۱- شعر عروضی؛ ۲- شعر نیمایی؛ ۳- شعر سپید. پژوهشگران گونه‌های شعر کوتاه را هم در زیر همین سه دسته، طبقه‌بندی می‌کنند. این دسته‌بندی توجهی به حجم و اندازه یا دیگر مشخصه‌های شعر ندارد و تنها بر بنیان کیفیت وزن عروضی استوار است.

با توجه به اینکه در شعر امروز بعضی از گونه‌های شعر کوتاه نیمایی و سپید، با حفظ هویت نیمایی و سپید خود، مانند قالب‌های شعر عروضی، فرم مشخص یافته‌اند چنان‌که می‌توان فرم آنها را قالب خواند، پیشنهاد ما این است که شعر کوتاه با توجه به ساختار بیرونی خود در دو دستهٔ کلی قالب و فرم طبقه‌بندی شود:

۱- بعضی از گونه‌های شعر کوتاه از نظر ساختار بیرونی در چارچوب الگوهای مشخصی جای می‌گیرند که به آن الگوها قالب می‌گویند. قالب‌های شعر کوتاه خود بر دو نوع‌اند:

الف- قالب‌های سنتی مانند: مفرد، دوبیتی، رباعی و قطعهٔ کوتاه

ب- قالب‌های نو و بی‌سابقه مانند: نوخسروانی و سه‌گانی

۲- برخی دیگر از گونه‌های شعر کوتاه از نظر ساختار بیرونی، یعنی آرایش سطرها و قافیه‌ها از الگوی مشخصی پیروی نمی‌کنند و می‌توان ساختار بیرونی آنها را فرم آزاد خواند. فرم‌هایی مانند: شعر نیمایی کوتاه، طرح، شعر کوتاه سپید، فرانو در این گروه جای دارند. برای جمع‌بندی مطالب پیشین، دسته‌بندی پیشنهادی گونه‌های شعر کوتاه در جدول زیر آمده‌است:

ساختار بیرونی	شیوه	موسیقی	گونه‌های کوتاه‌سرایی
قالب	سنتی	عروضی	شعر یک‌سطری، تک‌بیت، دوبیتی، رباعی، قطعه
	نو	عروضی	نوخسروانی
		نیمایی	سه‌گانی نیمایی
		سپید	سه‌گانی سپید، هایکوواره
فرم آزاد	نو	نیمایی	نیمایی کوتاه
		سپید	طرح، ترانک، فرانو، شعرک، شعر کوتاه سپید، شعر کوتاه محلی، هساشعر، کلمات قصار، کاریکلماتور

در ادامه به بررسی دو دسته قالب‌های سنتی مانند: مفرد، دوبیتی، رباعی و قطعهٔ کوتاه و قالب‌های نو و بی‌سابقه مانند: نوخسروانی و سه‌گانی و توصیف آنها پرداخته خواهد شد.

۵-۱- قالب‌های سنتی

گونه‌هایی از شعر کوتاه عروضی که در ادبیات معاصر کم‌وبیش کاربرد دارند، عبارت‌اند: مصراع، مفرد، دوبیتی، رباعی و دو بیت (قطعه). همهٔ این ساختارها مربوط به شعر کهن فارسی هستند اما امروزه نیز بسیاری از شاعران، ظرفیت بعضی از آنها را برای ارائهٔ آثار خود مناسب دانسته و به کار گرفته‌اند:

۵-۱-۱- شعر یک‌سطری

در بعضی از تعریف‌هایی که برای شعر کوتاه معاصر گفته شده، حداقل شعر کوتاه را یک مصراع دانسته‌اند: «شعر کوتاه می‌تواند حتی در یک سطر نوشته شود؛ آنچه پیشینیان «مصرع» نامیده‌اند» (نوذری، ۱۳۸۸: ۱۶). اما، تا آنجا که ما در این آثار جستجو کرده‌ایم، صاحبان این تعاریف، خود نمونهٔ شعر کوتاه یک‌مصراعی شاهد نیاورده‌اند. نوذری چنان‌که پیش از این آمد، تأکید دارد که: شعر کوتاه را نباید با جملات قصار و کاریکلماتور اشتباه

گرفت» اما خود در کتاب *هایکو نویسی* نمونه‌هایی یک‌سطری از کاریکلماتورهای پرویز شاپور با عنوان گزینهٔ هایکوهای ایرانی آورده‌است: «بهار در برگ‌ریزان پاییز جان سپرد» (نوذری، ۱۳۹۰: ۲۶۴). می‌دانیم که این نمونه‌ها از نظر ماهیت و ژانر ادبی، شعر نیستند. در ادبیات کهن نیز که فرم شعر، در چارچوب قالب‌ها تعریف می‌شود، واحد وزن را مصراع و واحد شعر را بیت گفته‌اند و قالبی کوتاه‌تر از «مفرد» ذکر نشده‌است.

۵-۱-۲- تک‌بیت

امروزه، مفرد یکی از قالب‌های شعر فارسی به شمار می‌آید. البته گویا در گذشته مفرد را به عنوان قالبی کامل و مستقل نمی‌شناخته‌اند. «شاعران از قرن نهم هجری به بعد و به‌ویژه در سبک هندی، حتی بعضی از شاعران دوره‌های قبل گاه تک‌بیت‌هایی برجسته می‌سرودند که اگر بعد فرصت غزل ساختن آن را می‌یافتند، غزل می‌شد وگرنه به همان صورت مطلع می‌ماند و احیاناً در آخر دیوان شاعر به نام مطالع یا مفردات می‌آمد. علمای بلاغت، بعدها پنداشتند که این تک‌بیت‌ها، قالبی خاص در شعر فارسی است و حال آنکه چنین نبود» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۵: ۴۰). اما صرف نظر از اینکه پیشینیان، مفرد را قالبی مستقل و کامل می‌شناخته‌اند یا نه، در شعر معاصر می‌توان آن را به عنوان یکی از قالب‌های شعری نام برد. اخوان‌ثالث یکی از کسانی است که تک‌بیت‌های درخشانی سروده و در دفترهای شعرش آورده‌است. آن هم نه در «آخر دیوان»، بلکه در آغاز کتاب. ازجمله این بیت‌ها:

رسیده‌ایم من و نوبتم به آخر خط نگاه دار، جوان‌ها بگو سوار شوند

(اخوان‌ثالث، ۱۳۷۱: ۲۵)

گاه شاعران امروز از نوشتن مفردات خود به شکل بیت در دو مصراع پرهیز می‌کنند و سعی می‌کنند تک‌بیت‌های خود را به شکل شعرهای نیمایی تقطیع کنند و بنویسند:

«گلوی مرغ سحر را بریده‌اند و،/ هنوز/ درین شطِ شفق/ آواز سرخ او/ جاریست...»

(ابتهاج، ۱۳۸۸: ۱۸)

۵-۱-۳- دوبیتی

دوبیتی یکی از کهن‌ترین قالب‌های شعر کوتاه فارسی، نسبت به رباعی، رواج کمتری در شعر امروز دارد، اما بعضی از شاعران نوگرای معاصر در این قالب طبع‌آزمایی‌هایی داشته

و دوبیتی‌های دل‌نشینی سروده‌اند. تفاوت دوبیتی‌های امروز با دوبیتی‌های سنتی بیشتر در حیطهٔ زبانی و نحوی است و از نظر مضمون و محتوا کمتر تفاوتی دیده می‌شود. نمونه‌هایی از این دوبیتی‌ها در ادامه می‌آید:

کنار چشمه‌ای بودیم در خواب تو با جامی ربودی ماه از آب
چو نوشیدم از آن جام گوارا تو نیلوفر شدی من اشک مهتاب
(کسرایی، ۱۳۸۴: ۳۳)

ساختار کهن این گونه‌های کوتاه‌سرایی مانع از آن نیست تا از ویژگی‌های نگرش نو یا خلاقیت‌های نوین شعری دور بمانند. ازجمله در نمونهٔ بالا، استحاله دیده می‌شود و استحالهٔ عنصری به عنصر دیگر در شعر کلاسیک فارسی کمتر سابقه دارد. در این دوبیتی استحالهٔ معشوق با نوشیدن آب چشمه به گل نیلوفر و عاشق به اشک مهتاب، آن را از دید خلاقیت در تصویرسازی شعری نو کرده‌است.

۵-۱-۴- رباعی

در شعر امروز رباعی یکی از قالب‌های مناسب و پرطرفدار برای شعر کوتاه است. بعد از نیما، سایر شاعران نوپرداز همچون سیاوش کسرایی، اسماعیل خویی و منصور اوجی (نک. اوجی، ۱۳۹۲) به این قالب توجه ویژه داشتند. ازجمله دیگر شاعرانی که در شعر امروز به سرودن رباعی گرایش داشته و دفتر شعری در این قالب منتشر کرده‌اند، می‌توان از سیدحسن حسینی (نک. حسینی، ۱۳۶۸)، قیصر امین‌پور (نک. امین‌پور،۱۳۶۳)، شاپور پساوند، شیون فومنی، بهاءالدین خرمشاهی، جلیل صفربیگی، سیدعلی میرافضلی، محمد مرادی، ایرج زبردست (نک. زبردست، ۱۳۸۹)، صادق رحمانی، محمد قائدی، بیژن ارژن و دیگران، نام برد.

از شعرم خلقی به هم انگیخته‌ام خوب و بدشان به هم در آمیخته‌ام
خود گوشه گرفته‌ام تماشا را کآب در خوابگه مورچگان ریخته‌ام
(نیما، ۱۳۸۸: ۸۴۴)

در شعر امروز، از میان قالب‌های کلاسیک شعر فارسی، قالب‌های غزل و رباعی بیش از دیگر قالب‌ها کاربرد یافته‌اند. رباعی، با وجود حجم کوتاه، قابلیت بی‌مانندی برای بیان مضامین بلند و گوناگون دارد. این قالب هرچند از نظر ظاهری شباهت بسیاری با دوبیتی دارد، به خاطر وزن انعطاف‌پذیرش، بیشتر مورد توجه شاعران بوده و هست. وزن دوبیتی شاعر را به حال و هوای ساده و روستایی می‌کشاند و وزن رباعی او را به فضاهای

پیچیده‌تر معنا و اندیشه می‌کشاند. شاید یکی از دلایلی که رباعی را برای زندگی پرتب‌وتاب و ماشینی امروز مناسب‌تر می‌کند همین قابلیت وزنی و به تبع آن عاطفی و اندیشگی آن باشد.

این مدعیان که هرچه دیدند نُوَش — کردند به داس کهنهٔ خود دروش
آری گله را چو روی واپس آرند — بی‌شبهه بُز لنگ شود پیشروش
(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۷۷)

۵-۱-۵- دوبیت

مقصود ما از دوبیت شعری چهارمصراعی است که در وزنی جز وزن مخصوص رباعی و دوبیتی سروده شده باشد. در این قالب که درواقع کوتاه‌ترین شکل قطعه می‌باشد، وجود قافیه در مصراع‌های زوج الزامی و در مصراع اول اختیاری است. در میان شاعران پارسی گوی از روزگار رودکی تا به امروز همواره قطعه‌سرایی رونق داشته‌است. در روزگار ما گونهٔ کوتاه دوبیت آن بیشتر از شکل‌های بلندتر رواج دارد. از نظر محتوایی نیز بیشتر این قطعات کوتاه، مضمونی حکیمانه و فلسفی و گاهی اخلاقی دارند. بسیاری از شاعران پر آوازهٔ امروز تجربه‌های نغزی در این قالب داشته‌اند:

عمر با قافلهٔ شک و یقین می‌گذرد — خاطر انباشته از خاطره و قصه و یاد
من بر اینم، تو بر آن، ژرف چو بینی همه هیچ — کودکانیم و به افسانه و افسونی شاد
(اخوان‌ثالث، ۱۳۵۶: ۱۵۵)

۵-۲- قالب‌های نوین

می‌دانیم که شعر نیمایی و سپید از لحاظ ساختاری مقید به رعایت تساوی مصراع‌ها، زوج بودن سطرها (بیت) و قرار گرفتن قافیه در جای از پیش تعیین‌شده نیست. تقطیع و سطربندی، تا اندازه‌ای در شعر نیمایی و بیش از آن در شعر سپید، امری ذوقی می‌باشد. این ویژگی درواقع جزو ذات شعر نیمایی و سپید است. در شعر نیمایی ساختار از پیش تعیین‌شده‌ای وجود ندارد و شاعر هم‌زمان با آفرینش اثر، یا در زمان ویرایش آن، با توجه به معیارهای زیباشناختی، ذوق شخصی و غیره درمورد جنبه‌های گوناگون ساختاری آن، مانند کوتاه و بلندی و تعداد سطرها، تصمیم می‌گیرد. از این‌رو، کاربرد اصطلاح «قالب» درمورد ساختار و ساختمان این گونهٔ شعری درست به نظر نمی‌رسد. قالب، درواقع، چارچوب و ساختاری از پیش تعیین‌شده است که رعایت حدود مشخص آن، برای شاعر،

ضروری است؛ اما وقتی که گونه‌ای خاص از شعر نیمایی یا سپید مقید به تقطیع و تعداد سطر معین شود، می‌توان نامی مشخص بر آن ساختار جدید گذاشت و آن را قالبی نو خواند. نوخسروانی و سه‌گانی، شناخته‌شده‌ترین قالب‌های نو در شعر امروزند.

۵-۲-۱- نوخسروانی

در زیبایی‌شناسی شعر سنتی فارسی، همچون دیگر هنرهای سنتی، توجه به تقارن یک اصل بنیادین بوده و در همهٔ قالب‌ها تعداد مصراع‌ها زوج است. درواقع یک جنبه از انقلاب نیما، در شعر نو فارسی، سرپیچی او از این اصل و ایجاد تغییر نگرش نسبت به اصول زیبایی‌شناختی سنتی است.

خسروانی نوعی شعر آوازی؛ تصنیف بوده‌است که ابداع آن را به باربد، خنیاگر پرآوازهٔ دربار خسرو پرویز نسبت داده اند. ابن‌خردادبه در *اللهو و الملاهی* شعر کوتاهی به نام باربد ضبط کرده که گمان می‌رود از همین خسروانی‌ها باشد. آن شعر چنین است: «قیصر ماه مانذ و خاقان خرشید/ آن من خدای ابر مانذ کامگاران/ کخاهد ماه پوشذ کخاهد خرشید» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۴۲: ۲۶). مهدی اخوان‌ثالث برمبنای این خسروانی شعرهایی در وزن عروضی در سه مصراع مساوی سروده‌است و نام «نوخسروانی» را برای آن پیشنهاد کرده‌است. نوخسروانی در وزن عروضی سروده می‌شود، اما مانند رباعی و دوبیتی وزن مخصوص ندارد. رعایت قافیهٔ مصراع اول و سوم در این قالب اجباری و در مصراع دوم اختیاری است. نمونه‌ای از نوخسروانی‌های اخوان‌ثالث:

گل از خوبی به مه گویند مانَد؛ ماه با خورشید/ تو آن ابری که عطر سایه‌ات چون سایهٔ عطرت/ توانَد هم گل و هم ماه و هم خورشید را پوشید (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۴: ۲۲۸).

۵-۲-۲- سه‌گانی نیمایی

سه‌گانی عنوانی است که به‌تازگی برای نوعی شعر سه‌سطری در زبان فارسی کاربرد یافته‌است و آن را چنین تعریف کرده‌اند: «سه‌گانی، شعری است با فرم بیرونی- کلی «کوتاه» و «سه‌لختی» و فرم درونی- کلی «بسته» و «کوبشی» (فولادی، ۱۳۹۳).

فولادی در مجموعهٔ نوشته‌های خود با عنوان بوطیقای سه‌گانی، این گونهٔ ادبی را متفاوت با نوخسروانی معرفی کرده‌است: «هر نوخسروانی، سه‌گانی است، اما هر سه‌گانی، نوخسروانی نیست، زیرا نوخسروانی، اجمالاً شعری است سه‌مصراعی که وزن مصراع‌های آن متساوی باشد و کلمات قافیه آن هم، در مصراع‌های اول و سوم بیاید» (همان).

فولادی سه‌گانی را گونه‌ای از شعر کوتاه معرفی کرده که سه شاخهٔ کلاسیک، نیمایی و سپید دارد و براساس جای قرار گرفتن قافیه (یا بی‌قافیه بودن) برای هرکدام از این شاخه‌ها، پنج زیرمجموعه برشمرده و برای هر یک از حالت‌های قافیه‌ایِ سه‌گانی، نمونه‌ای از خود یا دیگران، درمجموع پانزده نوع، نقل کرده‌است. اما به نظر می‌رسد که این همه زیرمجموعه برشمردن برای این گونهٔ شعر کوتاه، حاصلی جز سردرگم‌کردن شاعر و مخاطب، ندارد. ایشان به‌سادگی می‌توانست بگوید: «سه‌گانی از نظر ساختار بیرونی شعری است سه‌سطری بدون محدودیت در وزن و قافیه»؛ و همین ویژگیِ «محدودیت نداشتن در وزن و قافیه» می‌تواند وجه تمایز این گونهٔ کوتاه‌سرایی با «نوخسروانی» باشد. نمونه‌ای از سه‌گانی‌های نیمایی:

آسمان با دل تنگم گریان/ روی چترم باران/ زیر چترم باران (فولادی، ۱۳۹۳)

۵-۲-۳- سه‌گانی سپید

در سه‌گانی سپید هیچ‌گونه وزن عروضی و نیمایی وجود ندارد. نمونه:

عطر می‌خواهی چه کار؟/ دروغ نگویی،/ معطر می‌شوی (فولادی، ۱۳۹۳)

۵-۲-۴- هایکوواره

هایکو نوعی شعر کوتاه ژاپنی است که به خاطر فراگیر شدن آن در زبان‌های مختلف با همین نام، آن را ژانری جهانی می‌خوانند. این نوع ادبی، در دهه‌های اخیر پیروان فراوانی برای خود از سراسر جهان گرد آورده‌است. در زبان فارسی نیز طبع آزمایی به شیوهٔ هایکو و با نام هایکو یا هایکوی ایرانی و هایکوواره برای بعضی از شاعران و بسیاری از علاقه‌مندان جذاب بوده‌است. «به نظر می‌رسد نخستین کسی که هایکو را به شعر فارسی معرفی کرده‌است، ... سهراب سپهری باشد. با ترجمهٔ هایکو، که مطابق با رواج طرز تازهٔ شعر فارسی، موسوم به شعر نو بود. این گونهٔ ادبی اقبال یافت و مورد توجه قرار گرفت» (کافی، ۱۳۹۳). اما درواقع شناخت بیشتر یا به عبارتی اولین قدم اساسی در راه شناساندن هایکو به مخاطب فارسی‌زبان، با چاپ کتاب *هایکو* از شاملو و ع. پاشایی برداشته شد. در کتاب یادشده، از بین هایکوهای ژاپنی، از آغاز تا امروز، مجموعه‌ای گردآوری، ترجمه و شرح داده شده‌است. این پژوهشگران هایکو را بسیار شبیه به دوبیتی‌های روستایی ایرانی دانسته و در معرفی هایکو بارها بر این نکته تأکید کرده‌اند: «کتابی آمادهٔ چاپ است که

تصور می‌کنم، اولین قدم اساسی باشد در راه شناساندن شعری که خواهر رضاعی ترانه‌های روستایی ایران است، یعنی هایکو، ترانهٔ سنتی ژاپن» (شاملو و ع.پاشایی، ۱۳۹۰: ۲۳۰).

در سال‌های اخیر گرایش به هایکو سرایی در زبان فارسی رونقی یافته‌است. بعضی از منتقدان ادبی باور دارند از آنجا که گزاره‌های هایکو در این گونهٔ شعری در فارسی دقیقاً رعایت نمی‌شود و این شعرهای کوتاه مبتنی بر اصول ذن و تصویری محض از طبیعت نیستند، بهتر است به‌جای عنوان هایکو، آنها را «هایکوواره» بخوانیم (نک: رستگارفسایی، ۱۳۸۰: ۶۶۶ -۶۶۲).

رد پایی در برف./ تنها... / یاد خودم افتادم (عرب‌نیا، ۱۳۸۵: ۱۰۰)

۵-۳- فرم‌های آزاد

در این پژوهش ما بر یکی نبودن فرم و قالب تأکید داریم؛ قالب فرمی است که براساس الگوی مشخصی ساخته شده‌است و همهٔ نمونه‌هایی که با آن نام خوانده می‌شوند از آن الگو پیروی می‌کنند. اما فرم، یا چنان‌که در عنوان این بخش آورده‌ایم: «فرم آزاد» در ساختار بیرونی انعطاف‌پذیر است و مقید به الگوی مشخصی نیست. فرم معنایی عام‌تر از قالب دارد. به طور خلاصه: فرم یا مقید است یا آزاد. فرم‌های مقید همان قالب‌ها هستند و فرم آزاد ساختارهایی انعطاف‌پذیر. گونه‌هایی مانند رباعی، دوبیتی، مفرد، قطعه، نوخسروانی و سه‌گانی در چارچوب قالب می‌گنجند اما گونه‌هایی چون طرح، ترانک و فرانو را باید فرم‌های آزاد خواند.

۵-۳-۱-نیمایی کوتاه

نیما با سرودن شعرهای بلندی چون افسانه و شعرهای دیگر نظریهٔ ادبی خود را مطرح کرد. پیروان نیما نیز نخستین شعرهای خود را در ساختارهایی به نسبت بلند ارائه کردند اما به‌تدریج با ورزیده‌تر شدن زبان شعری و انسجام ساختاری بیشتر شعر این دوره، شعر نیمایی کوتاه نیز پدیدار شد. بسیاری از موفق‌ترین شعرهای نیما و شاعران نیمایی در فرم‌های کوتاه است. نمونه‌ای از شعرهای نیمایی کوتاه:

بسترم/ صدفِ خالی یک تنهایی است/ و تو چون مروارید/ گردن‌آویز کسان دگری... (ابتهاج، ۱۳۷۱: ۱۳)

۵-۳-۲- طرح

طرح گونه‌ای از شعر کوتاه است که در ادبیات معاصر پیشینه‌ای نزدیک به پنجاه‌سال دارد. یعنی از زمان رواج شعر سپید، شعرهای تصویری کوتاه نیز سروده شدند که گاهی از آنها با عنوان طرح یاد می‌کنند. در طرح معمولاً نکتهٔ ظریفی هست که کشف آن، کوتاهی و سادگی شعر را جبران می‌کند. طرح نامیدن این گونهٔ شعر کوتاه، از سویی اشاره به تصویرگرا بودن آن دارد و از سوی دیگر شاید چنین بنماید که شاعران این‌گونه آثار، کار خود را به عنوان یک شعر کامل نشناخته بلکه آن را مانند پیش‌نویس و طرح اولیهٔ یک اثر بلندتر دانسته‌اند. طرح از نظر حجم (تعداد کلمه و تعداد سطر) می‌تواند تنها در یک یا دو سطر نوشته شود یا بدون در نظر گرفتن تعداد سطر، حجمی کمتر یا برابر با یک رباعی داشته باشد. گاهی شعرهای موزون و در قالب‌های سنتی نیز طرح خوانده شده‌اند که تصویری بودن این شعرها دلیل طرح نامیده شدن آنها است. مثل این قطعهٔ کوتاه که منوچهر آتشی آن را با عنوان طرح در یکی از دفترهای شعر خود آورده‌است:

باد، در دام باغ می‌نالید/ رود، شولای دشت را می‌دوخت/ قریه، سر زیر بال شب می‌بُرد/ قلعهٔ ماه، در افق می‌سوخت (آتشی، ۱۳۸۳: ۱۱۶)

۵-۳-۳- ترانک

اصطلاح ترانه، در گذشته برای نامیدن رباعی و گاهی برای دوبیتی کاربرد داشته است. امروزه بیشتر در معنای گونه‌ای از شعرهای آوازی به کار می‌رود و «ترانک» نام پیشنهادی محمود فلکی برای نوعی شعر کوتاه معاصر است. فلکی در مقاله‌ای ترانک را چنین معرفی کرده‌است: «آن‌چه را که من ترانک می‌نامم، کوتاه‌ترین شعر کاملی است که ساخت و معنای مشخصی دارد، که نه مانند شعرک، تنها تصویری واحد است و نه مانند هایکو، تنها دیدار طبیعت است و بی‌تصویر» (فلکی، ۱۳۷۸: ۲۴۴).

فلکی محدود بودن در سه سطر، پرهیز از به کار بستن آرایه‌های ادبی و دوری جستن از مفهوم‌گرایی را از نقاط ضعف هایکو شمرده و بر این باور است که ترانک به خاطر نداشتن این محدودیت‌ها (و به باور ایشان ضعف‌ها)، بر هایکو برتری دارد. جدا از این که این داوری تا چه اندازه علمی و درست است وقتی مشخصات ترانک را از نظر می‌گذرانیم درمی‌یابیم که ترانک درواقع همان «طرح» است و پیشنهاد ایشان محدود به نام این گونهٔ

ادبی است. این کلمه گاهی در نشریات ادبی برای نامیدن این گونهٔ ادبی به کار رفته‌است اما در کل چندان مورد استقبال کوتاه‌سرایان قرار نگرفته‌است. نمونه‌ای از ترانک‌ها:

تنها عشق می‌تواند/ جرمِ جهان را بشوید./کجاست عشق؟ (فلکی، ۱۳۶۹: ۱۸)

۵-۳-۴- فرانو

یکی از گونه‌های کوتاه‌سرایی در شعر امروز، گونه‌ای است به نام «فرانو» که اکبر اکسیر، از شاعران معاصر، آن را ابداع یا، از آن‌جا که پیشینه‌ای برای آن قایل است، کشف خود می‌داند. این شاعر و نظریه‌پرداز ویژگی اصلی شعر فرانو را کوتاهی، سادگی بیان، طنز نهان و سوژه‌های انسانی آن می‌خواند و می‌گوید: «شعر فرانو کوتاه است و به اعجاز ایجاز معتقد است، به تمام واژه‌های حقیر کوچه و بازار امکان ورود به شعر داده، از ظرفیت و ظرافت طنز فارسی برخوردار است... » (اکسیر، ۱۳۹۳).

اما درواقع به خاطر لحن محاوره‌ای، نحو نثری و بازی‌های سطحی با کلمه‌ها و اصطلاحات، سخن ایشان بسیار به کاریکلماتور شبیه است. نمونه‌ای از آثار اکسیر:

صفر را بستند/ تا ما به بیرون زنگ نزنیم/ از شما چه پنهان/ ما از درون زنگ زدیم! (اکسیر، به نقل از: قهرمانی، ۱۳۹۳)

۵-۳-۵- شعرک

شعرک اصطلاحی است که اسماعیل نوری‌علا شاعر و منتقد و مسؤول صفحات شعر مجلهٔ هفتگی فردوسی در سال ۱۳۵۰ مطرح کرد. او شعرک را «واحد شعری» و فشرده‌ترین کلام برای بیانِ فقط یک فکر، نظر، عقیده، کشف، رابطه و غیره می‌دانست اما معتقد بود که یک شعرک به تنهایی شعری کامل نیست، آن‌ها هنوز خام و چیزی در حد «پیش‌شعر»اند و یک شعر کامل: «حاصل پیوند جدایی‌ناپذیر شعرک‌هاست در یک ساختمان معین» (نوری‌علا، ۱۳۵۰: ۲۶).

بسیاری از آثاری که نوری‌علا در آن سال‌ها شعرهایی ناتمام می‌دانست در بوطیقای شعر امروز می‌توانند شعرهایی کامل شمرده شوند. نمونه‌هایی از کارهایی که در مجلهٔ *فردوسی* به عنوان شعرک ارایه شدند:

تا در چشمان ستارگان/ شرمسارم نسازی/ آوازم را مشکن (علی‌پور، ۱۳۵۰: ۲۷)

۵-۳-۶- شعر کوتاه سپید

شعر سپیدی که از نظر حجم و ساختار بتوان آن را کوتاه‌سرایی شمرد، شعر کوتاه سپید است. طرح غیر موزون نیز در واقع همان شعر کوتاه سپید است. نمونه:

کوزه می‌سازم و/ دهانم به ابرهاست (برزگر، ۱۳۷۱: ۲۰)

۵-۳-۷- شعرهای کوتاه محلی

جریان کوتاه‌سرایی چنان رو به گسترش است که در ادبیات محلی مناطق و گویش‌های محلی نیز راه یافته‌است. البته ظهور شعر کوتاه در ادبیات محلی بدون پیشینه و فی‌البداهه نبوده‌است. شعرهایی از قبیل فهلوی‌ها و ترانه‌های روستایی همواره بخشی مهم از فرهنگ مناطق مختلف ایران بوده‌است. در بین بختیاری‌ها گونه‌ای شعر تک‌بیتی عروضی و مُصرع با مضمون‌های عاشقانه و حماسی هست که به آن «بیت» و به بیت‌های که به هنگام سوگواری می‌خوانند «گوگریو» می‌گویند. در بلوچستان نیز «لیکو» نوعی شعر هجایی دو مصراعی با مضمون عاشقانه و «موتو» شعری تک‌بیتی است که در سوگواری می‌خوانند. در بعضی از نواحی هرمزگان بخصوص بشاگرد نوعی شعر دو مصرعی کوتاه (مجموع دو مصرع ده هجا) وجود دارد که به «دیهو» معروف است. «سه‌خشتی» نیز گونه‌ای از شعر محلی است که در بین کردهای خراسان رواج بسیار دارد. این قالب از سه مصراع تشکیل می‌شود و در هر سه مصراع آن، قافیه وجود دارد. این سه خشتی‌ها به زبان محاوره سروده می‌شوند و معمولاً فاقد وزن شعری مشخصی هستند. معمولاً گویندهٔ سه‌خشتی‌های کُرمانجی، چنان که ویژگی شعرهای محلی است، گم‌نام است. «بایاتی» نوعی شعر کوتاه عاشقانه است که آذری‌ها همراه به آواز می‌خوانند. در بسیاری از مناطق دیگر نیز گونه‌هایی از شعر کوتاه با نام‌هایی از قبیل: واسونک، داینی، روایی، لندی و غیره رواج دارد.

۵-۳-۷-۱- هساشعر

نام گونه‌ای نو از شعر کوتاه است که، برخلاف نمونه‌های پیشین شعر محلی، پیشینهٔ چندانی ندارد. این گونهٔ شعر محلی، تحت تأثیر هایکوی ژاپنی و جریانات روشنفکری این روزگار، از دههٔ هفتاد خورشیدی در مناطق شمالی ایران (گیلان و مازندران)، رواج یافته است. «هسا» در گیلکی به معنای اکنون است و هساشعر را می‌توان «شعر اکنون» ترجمه کرد.

۵-۳-۸- کلمات قصار

هرچند کلمات قصار و کاریکلماتور می‌توانند اعتبار ادبی داشته باشند و گونه‌هایی ادبی شمرده شوند، در قلمرو شعر جای نمی‌گیرند. به همین سبب در این پژوهش این گونه‌های ادبی تنها با در نظر گرفتن «فرم کوتاه» در شمار گونه‌های کوتاه‌سرایی به شمار آمدند و در طبقه‌بندی ما جای گرفتند.

نمونه کلمات قصار: «خردمند آن است که دست در قناعت زند که برهنه آمده‌است و برهنه خواهد گذشت» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۴۸۹).

۵-۳-۹- کاریکلماتور

کاریکلماتور نامی است که پرویز شاپور به پیشنهاد احمد شاملو در سال ۱۳۴۷ بر نوشته‌های خود گذاشت که در مجلهٔ *خوشه* به سردبیری احمد شاملو چاپ می‌شد. شاملو با شوخطبعی این واژه را از پیوند «کاریکاتور» و «کلمه» ساخته‌است. نوشته‌های شاپور کاریکاتورهایی است که با کلمه بیان شده‌است.

کاریکلماتور عبارتی به نثر، طنزآمیز و یک‌خطی و موجز است که با نوعی نازک‌اندیشی و استفاده از بدیهیات روزمره و دم دستی و با سود جستن از چندمعنایی واژه‌ها یا بازی‌های زبانی دیگر سعی می‌کند مخاطب را غافل‌گیر کند. نوع غافل‌گیری کاریکلماتور با غافل‌گیری شعر متفاوت است. کاریکلماتور پیشینه‌ای در ادبیات کهن به عنوان یک ژانر ندارد اما می‌توان نمونه‌هایی برای آن پیدا کرد. بعد از پرویز شاپور نیز افراد زیادی در نوشتن کاریکلماتور طبع‌آزمایی کرده‌اند اما چندان مقبولیتی نیافته‌اند. مانند:

هم‌زمان با بالا رفتن گربه از درخت، نغمه‌سرایی پرنده ته می‌کشد (شاپور، ۱۳۸۴: ۶۰).

۶- نتیجه‌گیری

با توجه به این‌که در شعر امروز بعضی از گونه‌های شعر کوتاه نیمایی و سپید، با حفظ هویت نیمایی و سپید خود، مانند قالب‌های شعر عروضی، فرم مشخص یافته‌اند چنان‌که می‌توان فرم آن‌ها را قالب خواند، پیشنهاد ما این است که شعر کوتاه با توجه به ساختار بیرونی خود در دو دستهٔ کلی قالب و فرم طبقه‌بندی شود. براساس این طبقه‌بندی تعیین حداکثر حجم شعر کوتاه و در نتیجه تعریف دقیق‌تر آن نیز ساده‌تر خواهد شد. در این طرح، حجم قالب‌های کوتاه سنتی و نو، بر حسب مورد دو، سه یا چهار مصراع

(سطر) و کاملاً مشخص است. در فرم‌های آزاد (نیمایی و سپید) کوتاه نیز که تقطیع و سطربندی ذوقی و براساس معیارهای زیباشناختی انجام می‌شود، می‌توان بدون در نظر داشتن تعداد سطر، حجمی برابر با حداکثر یک رباعی یا قطعه (دوبیت) را پیشنهاد داد که در هر حال بیشتر از پنجاه کلمه نخواهد بود. بنابراین شعر کوتاه را می‌توان چنین تعریف کرد: شعری کوتاه که از نظر حجم، حداکثر از چهار سطر، یا بدون در نظر داشتن تعداد سطر، حداکثر از حجمی به اندازهٔ یک رباعی تشکیل شده باشد و از نظر ساختار و معنا کامل و مستقل باشد.

در دههٔ اخیر جامع‌ترین عنوانی که بیشترین کاربرد را برای نامیدن همهٔ گونه‌های شعر کوتاه یافته‌است، همان عنوان کلی «شعر کوتاه» (نیمایی و سپید) است. این عنوان مانند عنوان‌هایی نظیر داستان کوتاه، فیلم کوتاه و غیره که هر کدام بر ژانر جدیدی در ادبیات و هنر امروز دلالت می‌کنند، می‌تواند برای نامیدن این نوع ادبی خاص به کار برود.

فولادی سه‌گانی را به عنوان یک ژانر ادبی به شعر امروز ایران پیشنهاد داده‌است. بی‌گمان پیشنهاد سه‌گانی برای شعر کوتاه امروز راه‌گشا و سودمند است اما به نظر می‌رسد که سه‌گانی نه یک ژانر ادبی، بلکه یک گونه از نوع ادبی شعر کوتاه است. سه‌گانی یکی از ساختارهای جذاب و پر ظرفیت شعر کوتاه امروز فارسی است که ما را از وام‌گیری ساختارهای کوتاه‌سرایی از فرهنگ و ادبیات بیگانه بی‌نیاز می‌کند. با نگاهی کوتاه به این گونهٔ ادبی می‌توان چنین استنباط کرد که ساختار سه‌گانی الهام گرفته از نوخسروانی است. تفاوت این دو گونهٔ کوتاه‌سرایی در آن است که نوخسروانی مقید به وزن عروضی و قافیه در مصراع اول و سوم است اما سه‌گانی می‌تواند در ساختار نیمایی و بی‌وزن (سپید) نیز سروده شود. از نظر جای قرار گرفتن قافیه نیز، در سه‌گانی دست شاعر باز گذاشته شده‌است.

و سخن آخر این‌که گرایش به کوتاه‌سرایی را گاهی پیامد و ضرورت کمبود وقت انسان در دنیای پرسرعت و ماشینی امروز دانسته‌اند، اما با نگاهی به پیشینهٔ کهن این نوع ادبی و استمرار داشتن آن در فرم‌های گوناگون، می‌توان دریافت که شعر کوتاه، فلسفه‌ای عمیق‌تر دارد. شاعر کوتاه‌سرا با حذف تزیینات و عناصر غیرضروری، محصول هنری خود را به شکلی ناب در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. مخاطب امروز وقت کمتری

برای تفنن و پرداختن به تزیینات و تجملات غیرضروری دارد و شعر کوتاه، نزدیک‌ترین و کوتاه‌ترین راه ارتباط بین شاعر و مخاطب است.

منابع

ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۱)، *سیب اتفاقی است که می‌افتد (مجموعه اشعار)*، به کوشش ضیاءالدین خالقی، تهران: لک‌لک.

ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *یادگار خون سرو*، تهران: سخن.

اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۵۶)، *ارغنون*، تهران: مروارید.

ـــــــــــ (۱۳۷۱)، *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم*، تهران: مروارید.

ـــــــــــ (۱۳۷۴)، *سه کتاب (دوزخ، اما سرد)*، تهران: زمستان.

اکسیر، اکبر (۱۳۸۷)، *بفرمایید بنشینید صندلی عزیز*، تهران: مروارید.

ـــــــــــ (۱۳۹۳)، *شعر من فرزند خلف نیماست*، اعتماد، شمارهٔ ۳۱۱۹، شنبه ۸ آذر.

امین‌پور، قیصر (۱۳۶۳)، *در کوچهٔ آفتاب*، تهران: حوزهٔ هنری.

اوجی، منصور (۱۳۹۲)، *گزینه اشعار منصور اوجی* (به انتخاب شاعر)، تهران: مروارید.

آتشی، منوچهر، (۱۳۸۳)، *آواز خاک*، تهران: نگاه.

برزگر، امین (۱۳۷۱)، *سیب اتفاقی است که می‌افتد (مجموعه اشعار)*، به کوشش ضیاءالدین خالقی، تهران: لک‌لک.

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۳)، *تاریخ بیهقی*، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، جلد دوم، تهران: مهتاب.

حسینی، سیدحسن (۱۳۶۸)، *رباعی امروز*، به کوشش محمدرضا عبدالملکیان، تهران: برگ.

زبردست، ایرج (۱۳۸۹)، *باران که بیاید همه عاشق هستند*، تهران: روشن‌مهر.

شاپور، پرویز (۱۳۸۴)، *پایین آمدن گربه از درخت*، تهران: مروارید.

شاملو، احمد و ع. پاشایی (۱۳۹۰)، *هایکو شعر ژاپنی از آغاز تا امروز*، تهران: چشمه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۴۲)، «کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی»، *مجلهٔ آرش*، شمارهٔ ۶، صص: ۲۸ -۱۸.

ـــــــــــ (۱۳۷۸)، *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*، تهران: سخن.

صفوی، کورش (۱۳۷۸)، «شعر و نظام‌های انگیختهٔ زبانی»، *نشریهٔ آزما*، خرداد و تیر، شمارهٔ ۳، صص: ۲۶ -۲۲.

عرب‌نیا، فریبا (۱۳۸۵)، *ماه عاشق (مجموعه شعر)*، تهران: فرگان.

علی‌پور، هرمز (۱۳۵۰)، «کارگاه شعر»، *مجله هفتگی فردوسی*، شمارهٔ ۱۰۹۳، ص ۲۷.

فلکی، محمود (۱۳۶۹)، *زمزمه‌های گم*، آلمان: نوید.
ـــــــــــ (۱۳۷۸)، *سلوک شعر*، تهران: محیط.
فولادی، علی‌رضا (۱۳۹۳)، *بوطیقای سه‌گانی*، تارنمای شخصی، (آخرین بازنگری ۲۶ اردیبهشت ۱۳۹۳)، <http://segani.blogfa.com>
قهرمانی، رضا (۱۳۹۳)، *اکبر اکسیر شاعر طنزپرداز*. (آخرین بازنگری ۱۵مهر ۱۳۹۳)، <http://jomalatziba.blogfa.com/cat-62.aspx>
کافی، غلامرضا (۱۳۹۳)، *دریچه هایکو و چاردری طرح* [نقد و نظر و مباحث تئوریک]. (آخرین بازنگری ۱۰ شهریور ۱۳۹۳). <http://sarapoem.persiangig.com/link7/kafihayko.htm>
کسرایی، سیاوش (۱۳۸۴)، *سنگ و شبنم*، تهران: نادر.
میرافضلی، سیدعلی (۱۳۹۲)، *به همین کوتاهی* (مجموعه مقاله، نقد و گفت‌وگو)، کرمان: نون.
نوذری، سیروس (۱۳۸۸)، *کوته‌سرایی* (سیری در شعر کوتاه معاصر)، تهران: ققنوس.
ـــــــــــ (۱۳۹۰)، *هایکونویسی (سیری در هایکو و هایکوی ایرانی)*، تهران: نگاه.
ـــــــــــ (۱۳۹۳)، «شعر کوتاه دستور شعر امروز»، [مصاحبه با رضا شمسی]، *هفته‌نامهٔ استقامت* (نسخهٔ آزمایشی). < http://www.esteghamatnews.ir/2021>
نوری‌علا، اسماعیل (۱۳۵۰)، «کارگاه شعر»، *مجلهٔ هفتگی فردوسی*، شمارهٔ ۱۰۸۳، صص ۲۸- ۲۶.
نیما، یوشیج (علی اسفندیاری) (۱۳۸۸)، *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج*، گردآوری و تدوین: سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۸۵)، «آیا در شعر فارسی قالب «مفرد» هست؟»، *مجلهٔ ادبیات فارسی (دانشگاه آزاد اسلامی مشهد)*، شمارهٔ ۱۰، صص: ۵۴-۴۰.

ادب پژوهی
شمارهٔ سی و چهارم
زمستان ۱۳۹۴
صفحات ۵۰-۳۳

تشبیه تمثیل و استعارهٔ تمثیلیه در کتب بلاغی

دکتر احمد رضایی جمکرانی*
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

چکیده
یکی از موضوعات اصلی بلاغت، استعاره است؛ مبحثی که همیشه ذهن بلاغیون را به خود معطوف کرده و محققان این حوزه به پژوهش در جوانب آن پرداخته‌اند. این روند در روزگار ما پویاتر شده و پژوهشگران از چشم‌اندازهای متفاوتی بدان توجه کرده‌اند. پژوهش در جوانب استعاره نشان می‌دهد محققان اضلاع آن را گاه با دیگر مباحث بلاغی در هم آمیخته‌اند و گروهی نیز بی‌توجه به موضوع، نظر دیگران را تکرار کرده‌اند. ازجمله مباحثی که در این حوزه با دیگر موضوعات درآمیخته، استعارهٔ تمثیلیه است. در بسیاری از کتب بلاغی این مبحث را با تشبیه تمثیل آمیخته و حتی یکی دانسته‌اند. در این پژوهش ضمن تبیین تمثیل، تشبیه تمثیل و استعارهٔ تمثیلیه، به نقد، بررسی و تحلیل این دو موضوع در کتب بلاغی پرداخته‌ایم و نشان داده‌ایم که هرچند این دو حوزه ممکن است در مؤلفه‌هایی با هم اشتراک داشته باشند، برخلاف تصور برخی از پژوهشگران بلاغی، این دو قلمرو کاملاً از یکدیگر مجزا هستند.

واژگان کلیدی: بررسی و تحلیل، تشبیه تمثیل، استعارهٔ تمثیلیه، کتب بلاغی

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *A52_2006@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۱۰/۱۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۲/۲۵

۱- مقدمه

استعاره همواره یکی از مباحث اصلی کتب بلاغی بوده و اهمیت آن تا بدانجاست که ابن‌رشیق قیروانی معتقد است شعر دو رکن دارد: تشبیه و استعاره. «شعر چیزی است که مشتمل بر تشبیهی خوش و استعاره‌ای دلکش باشد و در ماسوای آنها گوینده را فضل وزنی خواهد بود و بس» (به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۷). به‌موازات گسترش مباحث بلاغت، مسائل مربوط به استعاره نیز گسترده شد؛ چنان‌که این مبحث در آثاری مانند *البیان*، *البدیع*، *نقدالشعر* و... مختصر است و در آثار بعدی مانند *الصناعتین*، *اسرارالبلاغه* و *مطول*، *معالم‌البلاغه* و... گسترده‌تر می شود. روشن است پیدایش موضوعات جدید و مسائل نو، زمینهٔ بسط کلام را فراهم می‌آورد؛ مثلاً اگر در آثار نخستین مانند *البیان* فقط به تعریف ابتدایی استعاره بسنده شده (جاحظ، ۱۹۲۳: ۱۱۵) یا فقط به تعریف استعاره و انواع رابطه میان معنای حقیقی و هنری پرداخته‌اند (ابن‌قتیبه، ۱۹۷۳: ۱۳۵)، آثار متأخر مباحث را از زوایای دیگر بررسی کرده، به تبویب و تدوین جوانب و موضوعات استعاره همت گماشته‌اند، تا جایی که در روزگار ما پژوهشگرانی مانند لیکاف و جانسون، با طرح نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، استعاره را از مسائل اصلی حوزهٔ شناختی و تفکر انسانی دانسته‌اند: «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از این موضوع دفاع می‌کند که الگوهای استعاری، مؤلفهٔ فراگیر و بنیادی فرایند تفکر بشر هستند و تنها ابزاری زبانی برای غنای زبان، به‌ویژه در گفتمان‌های ادبی، محسوب نمی‌شوند» (نورگارد و دیگران، ۱۳۹۴: ۹۱). غرض اینکه تأمل و تدقق در در کرانه‌های این موضوع نه‌تنها کاهش نیافته، بلکه امروزه با نگرش‌هایی متفاوت و پویا، اهمیت آن دوچندان شده‌است.

تفحص در کتب بلاغی نشان می‌دهد محققان بلاغت، در مبحث استعاره نیز مانند دیگر موضوعات بلاغی، گویا وظیفهٔ خود می‌دیدند هنگامی که به موضوعی وارد می‌شوند، نکته‌ای بر آن بیفزایند یا سخن دیگران را به زبانی دیگر و گاهی پیچیده‌تر بیان کنند؛ تا بدانجا که این سیر نکته‌جویی‌ها گاهی به تقسیم‌بندی‌های نادرست، غیرضرور، تکراری و مبهم منتهی شده‌است. نتیجهٔ این کار، چیزی جز سردرگمی خواننده یا انباشت مطالبی کاملاً انتزاعی و ذهنی نبوده‌است. اگر به صورت موردی بخواهیم نمونه‌ای را بررسی کنیم، می‌توان از استعارهٔ تمثیلیه یاد کرد. در کتب بلاغی، گاه محققان آن را با تمثیل و زمانی با مثل یکی انگاشته‌اند! اما مبحثی که با استعارهٔ تمثیلیه بسیار متداخل بوده - اگر

نگوییم یکی پنداشته شده - تشبیه تمثیل است. پژوهش در جوانب این مسأله نشان می‌دهد برخلاف دیدگاه این افراد، استعارهٔ تمثیلیه و تشبیه تمثیل دو ساختار مجزا با کارکردهای متفاوت‌اند و به‌هیچ‌روی نمی‌توان این دو مقوله را یکی انگاشت. پژوهشگران این حوزه هیچ‌گاه به بررسی تفاوت‌ها و تمایزات این دو مقوله به صورت مبنایی نپرداخته‌اند. اگر سیر این موضوع دنبال شود، خواهیم دید کتب بلاغی، به‌ویژه در مبحث استعارهٔ تمثیلیه، به تکرار سخنان و حتی نمونه‌های یکدیگر پرداخته‌اند و گویا لازم نمی‌دیدند صرف‌نظر از گفتهٔ دیگران، خود نیز در جوانب موضوع بیندیشند. اگر به‌اختصار از دریچهٔ تحلیل گفتمان بخواهیم به چنین فرایندی بنگریم، به نظر می‌رسد آنچه منجر به چنین امری شده، تسلط متون است. می‌توان گفت در اینجا بیش از اینکه با سلطهٔ عقل و اندیشه روبه‌رو باشیم، با سلطهٔ متون مواجهیم.

در این پژوهش برای تفکیک این دو موضوع نخست به بررسی و نقد دیدگاه محققان دربارهٔ تشبیه تمثیل می‌پردازیم و تلاش می‌کنیم مختصات این اصطلاح را تبیین نماییم. پس از آن نظرات پژوهشگران را پیرامون استعارهٔ تمثیلیه دسته‌بندی و نقد می‌کنیم. سرانجام با کنار هم نهادن تشابهات صوری و تمایزات مبنایی، روشن خواهد شد این دو اصطلاح اساساً با هم متفاوت‌اند و نمی‌توان آنها را در سلک هم قرار داد. از طرفی می‌توان استعارهٔ تمثیلیه را خرده‌متن[1] دانست و تشبیه تمثیل را کلان‌متن[2] به شمار آورد.

۲- تشبیه تمثیل

۲-۱- بررسی و نقد دیدگاه‌های مختلف

ازجمله مسائل حوزهٔ تشبیه، تشبیه تمثیل است. محققانِ بلاغت از گذشته تا امروز در جوانب این موضوع نظرات فراوانی ارائه کرده‌اند. برخی آن را با تشبیه یکی انگاشته‌اند و گروهی بدون توجه به جنبهٔ تشبیهی، آن را در عِداد تمثیل قرار داده‌اند، در حالی‌که عده‌ای دیگر آن را در شمار استعاره محسوب کرده‌اند. با توجه به نظرات مختلف می‌توان دیدگاه‌های گوناگون را دربارهٔ رابطهٔ تشبیه و تمثیل و تشبیه تمثیلی، در ده مقوله دسته‌بندی کرد:

1. Microtext
2. Marotext

۱- دیدگاه ابن‌اثیر و امثال وی (توجه به جنبهٔ لغوی): برخی تنها از جنبهٔ لغوی بدان پرداخته، تشبیه و تمثیل را مترادف دانسته‌اند، چنان‌که ابن‌اثیر در *المثل السائر* گفته‌است: «شبّهتُ هذا الشی بهذا الشیء کما یقال: مثّلته به» (ابن‌اثیر، ۱۴۲۰: ۳۷۳) و زمخشری در *اساس البلاغه* آورده‌است: «مثّله به: شبّهه» (زمخشری، ۱۴۱۹، ۲/ ۱۹۳). به دیگر سخن در اینجا، سخن از تشبیه و تمثیل به عنوان یک یا دو اصطلاح بلاغی نیست، بلکه غرض تبیین هم‌معنایی این دو واژه است. به نظر می‌رسد ابن‌اثیر و زمخشری قصد دارند از طریق بیان معنای واژگانی این دو، معنای اصطلاحی آنها را نیز یکی بدانند. به عبارتی می‌توان گفت همین هم‌معنایی، به هم‌اصطلاحی منجر شده‌است و از این رهگذر بسیاری این دو اصطلاح را یکی انگاشته‌اند.

۲- دیدگاه ابن‌رشیق (قراردادن تمثیل و استعاره در زمرهٔ تشبیه): بعضی دیگر مانند ابن‌رشیق، تمثیل و استعاره را در زمرهٔ تشبیه دانسته‌اند؛ به عبارت دقیق‌تر تمثیل و استعاره را تشبیهی می‌دانند که ادات در آن نباشد: «التمثیل و الاستعاره من التشبیه، الّا انها بغیر اداته و علی غیر اسلوبه» (ابن‌رشیق، ۱۹۹۵: ۲۸۰). ابن‌اثیر نیز میان تشبیه و تمثیل فرقی قائل نمی‌شود و اتفاقاً بر کسانی که میان این دو تمایز قائل شده‌اند، خرده می‌گیرد (ابن‌اثیر، بی‌تا: ۱۱۲). چنان‌که ملاحظه می‌شود، در اینجا نیز سخن از تمثیل است، نه تشبیه تمثیلی. لیکن اگر نظر ابن‌رشیق این باشد که پایهٔ تمثیل و استعاره، تشبیه است، سخن درستی است؛ اما نمی‌توان تمثیل و تشبیه تمثیلی را یکی دانست.

۳- دیدگاه ابوهلال عسکری (تمثیل و مشبّه‌های قراردادی): سومین نظر دیدگاه ابوهلال عسکری است. وی طریق رایج در تشبیه را تمثیل می‌داند؛ لکن دریافت وی از تشبیه تمثیل، آشفته است: در نگاه نخست، مشبّه‌به‌هایی را که براساس سنن ادبی به عنوان مشبّه‌های قراردادی تبدیل شده‌اند، تمثیل می‌داند، مانند شیر از نظر شجاعت، کوه برای استواری، آهن در سختی و...؛ اما در نگاه دوم بدون اینکه از تشبیه تمثیل در اصطلاح رایج بلاغی آن سخنی به میان آورد، براساس نمونه‌هایی که مثلاً از *کلیله و دمنه* آورده، می‌توان مدعی شد وی تشبیه تمثیل را در نظر داشته‌است (عسکری، ۱۳۷۲: ۳۳۶).

۴- دیدگاه جرجانی (تشبیه تأویلی یا تمثیل): چهارمین دیدگاه در سیر موضوع تشبیه تمثیل، دیدگاه جرجانی است. می‌توان گفت دیدگاه جرجانی بیش از اینکه بر مبنای صورت به تبیین مسأله بپردازد، با توجه به ساختار معنایی، آن را تبیین

کرده‌است. جرجانی هنگام بحث دربارهٔ تشبیه، از دو نوع تشبیه یاد می‌کند: تشبیهی که روشن و واضح باشد، دوم تشبیهی که در آن وجه شبه با نوعی تأویل و توضیح به دست آید (جرجانی، ۱۳۷۴: ۵۰). وی پس از ذکر نمونه‌هایی، معتقد است پیوندِ طرفین تشبیه در برخی ساختارها روشن است و همگان آن را درمی‌یابند، درحالی‌که برخی دیگر از ساختارهای تشبیهی نیازمند تأویل هستند و تنها گروه خاصّی آن را درمی‌یابند. جرجانی گونهٔ دوم را تمثیل می‌داند و اذعان می‌کند: «پس آگاه باش که تشبیه عام و تمثیل اخصّ از آن است، پس هر تمثیلی تشبیه است و هر تشبیهی، تمثیل نیست» (همان: ۵۳). سخن جرجانی ناظر بر همان دیدگاهی است که تمثیل را استعاره‌ای گسترده می‌داند و از آنجا که اساس هر استعاره‌ای تشبیه است، پس اساس تمثیل نیز تشبیه خواهد بود. اگر بپذیریم که اساس هر تمثیلی تشبیه است، این سخن بدین معنا نیست که تمثیل با تشبیه تمثیلی یکی است.

۵- دیدگاه سکاکی (صفات غیرحقیقی و انتزاع از امور متعدد): سکاکی مختصه‌ای را در این باب بیان داشته که در ادوار مختلف، به عنوان ویژگی اصلی تمثیل و تشبیه تمثیل شناخته شده‌است. وی معتقد است هنگامی که تشبیه در صورت و صفات غیرحقیقی باشد و از تعدادی امور منتزع شود، به آن تمثل می‌کنیم (سکاکی، ۱۹۸۷: ۳۴۹). مختصاتی را که وی برای تشبیه تمثیل برشمرده، به عنوان دو رکن اصلی این اصطلاح درآمده و تا روزگار ما محققان بلاغت بر آن تأکید کرده‌اند؛ این دو رکن عبارت‌اند از: صفات غیرحقیقی که البته به امور عقلی دیگرگون شده و انتزاع از امور متعدد.

۶- دیدگاه خطیب قزوینی (کاربرد اصطلاح تشبیه تمثیل): خطیب قزوینی از جمله کسانی است که از اصطلاح تشبیه تمثیل یاد کرده، لکن در توضیح آن همان سخنان سکاکی را نقل کرده‌است. قزوینی در *الایضاح* تشبیه تمثیل را تشبیهی می‌داند که وجه شبه آن منتزع از امور مختلف است: تشبیه تمثیل، تشبیهی است که وجه شبه در آن منتزع از امور متعدد باشد، خواه این تعدد به شیءِ واحدی مربوط باشد خواه نباشد (خطیب قزوینی، ۱۴۱۱: ۲۵۸-۲۵۴). به نظر می‌رسد وی در اینجا تمثیل را توضیح داده‌است نه تشبیه تمثیل را. البته خطیب، تشبیهی را که وجه شبه آن منتزع از امور مختلف نباشد، غیرتمثیلی دانسته‌است (خطیب قزوینی، بی‌تا: ۲۳۶). این مختصه یعنی انتزاعِ وجه شبه از امور متعدد که خطیب قزوینی بر آن تأکید می‌کند، در آراءِ کسانی که پس از وی

از تشبیه تمثیل سخن به میان آورده‌اند، به‌عنوان ویژگی اساسی یا شاخصهٔ تشبیه تمثیل، پذیرفته شده‌است؛ چنان‌که مؤلف *درر الأدب* در تعریف تشبیه تمثیل فقط به همین نکته اشاره کرده و بس (ناشر، ۱۳۱۵: ۱۴۷). در اینجا این پرسش به ذهن متبادر می‌شود این است که آیا تشبیه مرکّب هم با توجه به ساختار وجه شبه آن، جزو تمثیل محسوب می‌شود یا نه؟ زیرا انواع تشبیهات مرکّب، وجه شبهی منتزع از امور متعدد دارند، با این حال نمی‌توان آنها را تشبیه تمثیل به شمار آورد. وقتی ملاحظه می‌شود برخی فقط با توجه به وجه شبه مرکب، تشبیه را تمثیل می‌دانند، اهمیت موضوع دوچندان می‌شود. در *هنجار گفتار* در موضوع تقسیم‌بندی تشبیه به اعتبار وجه شبه آمده‌است: «نوع اول، آنکه وجه شبه مرکب باشد یا نباشد که اولی (که دارای وجه شبه مرکب است) را تمثیلی گویند» (تقوی، ۱۳۶۳: ۱۷۲).

۷- دیدگاه همایی (تلفیق دیدگاه جرجانی و خطیب قزوینی) : همایی در بیان فرق تشبیه و تمثیل معتقد است: «تشبیه اعم از تمثیل است؛ زیرا در تمثیل باید وجه شبه از امور متعدد انتزاع شده باشد و این امر کلی در تشبیه شرط نیست. پس هر تمثیلی تشبیه هم هست، اما هر تشبیهی تمثیل نیست» (همایی، ۱۳۷۴: ۱۹۱). اگر به دیدگاه جرجانی و خطیب قزوینی بازگردیم، خواهیم دید همایی نظر جرجانی را مبنی بر عام بودن تشبیه و خاص بودن تمثیل با دیدگاه خطیب قزوینی که معتقد است وجه شبه تشبیه تمثیلی منتزع از امور مختلف است، با هم تلفیق کرده و ویژگی‌های مذکور را که ناظر بر تفاوت تشبیه و تمثیل است، ارائه نموده‌است.

۸- دیدگاه شفیعی کدکنی (اسلوب معادله): از نظر شفیعی کدکنی آنچه را متأخرین تمثیل می‌دانند، اسلوب معادله‌ای است که به لحاظ نوعی شباهت میان دو سوی بیت - دو مصراع - وجود دارد و شاعر در مصراع اول چیزی می‌گوید و در مصراع دوم چیزی دیگر؛ اما دو سوی این معادله از رهگذر شباهت قابل تبدیل به یکدیگرند و شاید برای جلوگیری از اشتباه بتوان آن را اسلوب معادله خواند تا آنچه را قدما تمثیل، یا تشبیه تمثیل خوانده‌اند از قلمرو تعریف جدا کنیم؛ همچنین کاربرد مثل را - که ارسال‌المثل است و مایهٔ اشتباه بعضی اهل ادب شده‌است و آن را تمثیل خوانده‌اند - نیز از این حوزه خارج کنیم (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۵-۸۴). این دیدگاه نیز از چند جهت درخور تأمل است: نخست اینکه ایشان با تأکید بر قول قدما تمثیل و تشبیه تمثیل را یکی دانسته‌اند.

در اینجا قصد ما ورود در تمثیل و مقایسهٔ آن با اسلوب معادله نیست، بلکه این بخش از سخن استاد است که بر قول قدما مبنی بر یکی‌داشتِ تمثیل و تشبیه تمثیل، صحه گذاشته‌اند که این بخش پذیرفتنی نمی‌نماید.

۹- دیدگاه پورنامداریان (تبیین تمثیل): با توجه به دیدگاه‌های مذکور که در اغلب آنها تشبیه تمثیل و تمثیل در هم آمیخته‌اند، به نظر می‌رسد اگر حدود تمثیل را روشن نماییم، بخشی از ابهام موضوع برطرف خواهد شد. پورنامداریان معتقد است: «تمثیل به طور کلی حکایت یا داستان کوتاه یا بلندی است که فکر یا پیامی اخلاقی، عرفانی، دینی، اجتماعی و سیاسی یا جز آن را بیان می‌کند. اگر این فکر یا پیام به عنوان نتیجهٔ منطقی حکایت یا داستان در کلام پیدا و آشکار باشد و یا به‌صراحت ذکر شود، آن را مثل یا تمثیل می‌گوییم و اگر این فکر یا پیام در حکایت یا داستان به کلی پنهان باشد و کشف آن احتیاج به فعالیت اندیشه و تخیل و تفسیر داشته باشد، آن را تمثیل رمزی می‌نامیم» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۴۷). چنان‌که پیدا است ایشان بر تمثیل متمرکز شده، به حوزهٔ تشبیه تمثیل وارد نشده‌اند، به‌گونه‌ای که در اینجا از تشبیه یا طرفین آن یادی نشده‌است. می‌توان گفت در اینجا نیز مانند دیدگاه جرجانی به جنبه‌های معنایی بیش از مختصات شکلی توجه شده‌است.

۱۰- دیدگاه شمیسا (تلفیق دیدگاه سکاکی و خطیب قزوینی): از جمله دیدگاه‌هایی که بر تشبیه تمثیل و تفاوت آن با تمثیل تمرکز کرده و در پی آن است که تفاوت این دو را بنمایاند، دیدگاه شمیساست. ایشان به ایرادی که دربارهٔ انتزاع وجه شبه در تشبیه تمثیل، به خطیب قزوینی وارد شد، پاسخ گفته و معتقد است هرچند تشبیه تمثیل به لحاظ مرکّب بودن وجه شبه، دارای مشبّه‌به مرکّب است، لکن هر تشبیه مرکّبی، تشبیه تمثیل نیست و به عبارتی میان آنها عموم و خصوص است، بنابراین «تشبیه تمثیل، تشبیهی است که مشبّه‌به آن جنبهٔ مثل یا حکایت داشته باشد. در تشبیه تمثیل مشبّه امری معقول و مرکّب است که برای تقریر و اثبات آن مشبّه‌بهی مرکّب و محسوس ذکر می شود» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۱۰). در این فقره، شمیسا ضمن تأکید بر ساختار تشبیهی تشبیه تمثیل، معتقد است در چنین تشبیهی، مشبّه دو ویژگی دارد: انتزاعی بودن و مرکّب بودن. همچنین مشبّه‌به نیز عمدتاً جنبه حکایت دارد.

۲-۲- بررسی دیدگاه‌ها در یک نگاه

چنان‌که ملاحظه شد نمی‌توان هیچ‌یک از نظراتی را که دربارهٔ تشبیه تمثیل ارائه شده‌اند، دیدگاهی دانست که روشنگر جوانب مختلف این اصطلاح باشد. چنان‌که بیان شد تا روزگار خطیب قزوینی این اصطلاح کاربردی نداشته‌است، بنابراین روشن است بسیاری از نظراتی که تا این زمان عرضه شده، نمی‌تواند در شمار دیدگاه‌هایی قرار گیرد که به روشن‌شدن این اصطلاح کمک می‌نمایند؛ هرچند از نظرات امثال جرجانی نمی‌توان غافل شد. وی با اینکه از تشبیه تمثیل نامی نیاورده، ویژگی‌هایی را بیان کرده‌است که می‌توانند کارگشا باشند. بسیاری از نظراتی هم که پس از خطیب قزوینی آمده یا تکرار همان مطالب است یا تلفیق آن با نظر دیگری است. علاوه بر این عمدهٔ دیدگاه‌های مذکور، از ارتباط میان تشبیه تمثیل و تمثیل حکایت می‌کنند؛ به دیگر سخن، اکثر آنان متفق‌اند که تمثیل گونه‌ای تشبیه است و فقط شمیسا به تبیین تمثیل و تشبیه تمثیل پرداخته‌است. دیدگاه وی گویا حاصل تلفیق ویژگی‌هایی است که امثال سکاکی و خطیب قزوینی دربارهٔ تشبیه تمثیل ایراد کرده‌اند و نیز ویژگی‌هایی که برای تمثیل یاد شد، ضمن اینکه شمیسا به تفاوت تشبیه مرکب و تمثیل نیز اشاره کرده‌است.

علاوه بر مختصاتی که ذکر شد، به نظر می‌رسد یکی از عناصری که در جداسازی تمثیل و تشبیه تمثیل بسیار تأثیرگذار است و دیدگاه‌های مذکور از آن غفلت کرده‌اند، عامل نشاندار ادات تشبیه است. در ساختار تشبیه تمثیل به دلیل حضورِ ادات تشبیه که اغلب مرکّب‌اند (مانند: «بدان ماند که»، «راست ماند بدان که»، «لایق بدین سیاقت» و «از اخوات این سیاقت»)، خواننده از وجود تشبیه آگاه می‌گردد؛ مثلاً در امثال زیر چنین آمده‌است:

> هرکه قاعدهٔ کار خود بر ثَباتِ حزم و وقار ننهد عواقب کار او مبنی بر ملامت و مقصور بر ندامت باشد... و لایق بدین سیاقت حکایت آن زاهد است که قدم بی‌بصیرت در راه نهاد تا دست به خون ناحق بیالود و بیچاره راسوی بی‌گناه را بکشت...» (نصرالله منشی، ۱۳۷۳: ۲۶۱-۲۶۰).
>
> هرکه علم خواند و عمل نکند بدان ماند که گاو راند و تخم نیفشاند (سعدی، ۱۳۸۵: ۵۴۶).

بنابراین اگر ادات تشبیه را عاملی نشاندار در تشبیه تمثیل بدانیم، باید گفت همین عنصر زمینه‌ساز تمایز اصلی تشبیه تمثیل و تمثیل است؛ به عبارتی در تمثیل از ادات تشبیه خبری نیست. از طرفی در تمثیل عمدتاً تنها با مشبّه‌به سروکار داریم و از طریق

آن مشبّه را درمی‌یابیم، از این‌رو، «مهم‌ترین نوع تمثیل را به عنوان «استعارهٔ گسترده» تعریف کرده‌اند. هم در استعاره هم در تمثیل شباهتی ضمنی تلویحاً فهمیده می‌شود؛ اما در استعاره شباهت ضمنی ادامه و گسترش می‌یابد» (پورنامداریان، ١٣٧٥: ١٤٣).

٢-٣- مختصات تشبیه تمثیل

با درنظر داشتِ مطالب و نظراتی که دربارهٔ تشبیه تمثیل آمد، می‌توان ویژگی‌های این اصطلاح را که موجب تمایز آن از دیگر اصطلاحات نزدیک می‌گردد، بدین شرح دسته‌بندی کرد:

الف) تشبییه تمثیل ساختاری مرکّب دارد یا به قول خطیب قزوینی منتزع از امور متعدد است.

ب) در این ساختار مشبّه انتزاعی است، درحالی‌که مشبّه‌به عمدتاً مقوله‌ای محسوس و عینی است. به سخنی دیگر تشبیه تمثیل از ساختار مشبّه انتزاعی و مشبّه‌به حسی یا عینی برخوردار است.

ج) ادات تشبیه مرکب عامل مهمی در تشخیص تشبیه تمثیل هستند، ادات یا نشاندارهای مذکور مبین آن‌اند که خواننده با تشبیه تمثیل روبه‌رو است نه با تمثیلِ صرف: یعنی در تمثیل و اسلوب معادله چنین نشاندارهایی دیده نمی‌شود.

د) مشخصهٔ برجستهٔ دیگر اینکه تشبیه تمثیل شکل‌گرا و مخاطب‌مدار است؛ یعنی مؤلف متن علاوه بر اینکه تمام اجزاء چهارگانهٔ آن را بیان می‌نماید، در پی آن است که تمام کرانه‌های معنایی آن را نیز برای مخاطب روشن کند و هیچ نکتهٔ غامض یا پنهانی را باقی نگذارد.

٣- استعارهٔ تمثیلیه

٣-١- دیدگاه‌های مختلف

چنان‌که اشاره شد، بحث اصلی یکی انگاشتن یا در هم آمیختن تشبیه تمثیل و استعارهٔ تمثیلیه است، اما همان‌طور که تشبیه تمثیل در دیگر حوزه‌ها داخل شده، استعارهٔ تمثیلیه نیز چنین وضعیتی پیدا کرده‌است و محققان در تعریف و بیان مشخصات آن نظرات متفاوتی ارائه کرده‌اند که می‌توان آنها را در چهار مقوله دسته‌بندی کرد:

۱- یکی انگاشتن استعارهٔ تمثیلیه و تشبیه تمثیل: نخستین دیدگاه فراگیر این است که گروهی استعارهٔ تمثیلیه را با تشبیه تمثیل یکی دانسته‌اند و اتفاقاً نخستین ویژگی‌ای که برای آن ذکر شده، یعنی انتزاع از هیأتی، در تبیین تشبیه تمثیلی نیز بسیار دیده می‌شود؛ چنان‌که صاحب *انوار البلاغه* معتقد است: «استعارهٔ تمثیلیه لفظ مرکبی است مستعمل در غیر موضوع‌له، ترکیبی به سبب علاقهٔ مشابهت در هیأتی منتزع از متعدد جهت مبالغه در تشبیه، چنان‌که گفته شود به شخصی که متردد بوده باشد در کاری- گاه دواعی آن، سبب متوجه کردنِ او شود و متعاقب آن به اعتبار موانع از آن باز ایستد - «اِنّی اَراکَ تُقَدِّمُ رجلاً و تُؤَخِّرُ أخری» چه، این ترکیب موضوع است از برای بیان تردد در مشی، به اعتبار آنکه گاهی متوجه رفتن می‌شود و پایی پیش می‌گذارد و گاهی از رفتن پشیمان می‌شود و پایی پس می‌گذارد، و در اینجا مستعار شده از برای اظهار تردد او در کاری دیگر. و وجه شبه اقدام اوست بر فعلی و بعد از آن باز ایستادن از آن، که هیأتی است منتزع از چند چیز، و این را استعارهٔ تمثیلیه از آن جهت می‌گویند که تشبیهی که در ضمن او تشبیه تمثیلی است و (تشبیه تمثیلی) آنچنان‌که در بحث تشبیه معلوم شد آن است که وجه شبه هیأتی بوده باشد منتزع از متعدد» (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۹۷). مازندرانی به دو دلیل میان استعارهٔ تمثیلیه و تشبیه تمثیل هم‌پیوندی می‌بیند: الف) در ضمن استعارهٔ تمثیلیه، تشبیه تمثیل نهفته است؛ ب) ویژگی دوم بر پایهٔ حکم نخستین بنا شده‌است: چون تشبیه تمثیل منتزع از هیأتی است، پس استعارهٔ تمثیلیه نیز چنین است. فندرسکی نیز با تأکید به همین دو مشخصه، به نظر می‌رسد همان مطالب مازندرانی را آورده‌است:

> استعارهٔ تمثیلیه، عبارت از تشبیه تمثیل است، یعنی تشبیهی که وجه شبه آن، منتزع از متعدد باشد. نظیرش از عربی، چنان‌که با کسی که در امری، متردد باشد که گاهی عزم شروع در آن امر کند و گاهی فسخ عزیمت کند، گویی «أراک تقدّم رجلاً و تؤخّر أخری»، یعنی می‌بینم تو را که پایی پیش می‌گذاری و پایی پس (فندرسکی، ۱۳۸۱: ۴۹).

۲- استعارهٔ تمثیلیه و مجاز مرکب: عده‌ای دیگر استعارهٔ تمثیلیه را مجاز مرکب نام‌گذاری کرده‌اند. نویسندهٔ *دررالادب* در تعریف مجاز مرکب آورده‌است:

> چنین است که کلامی استعمال شود در غیر معنی موضوع‌له به علاقهٔ مشابهت با قرینهٔ مانعه از ارادهٔ معنی حقیقی و آن چنین است که تشبیه شود یکی از دو صورت منتزعه از دو امر یا از

اموری به صورت منتزعه از امر یا امور دیگر مثل: «الصیف ضیعت اللبن» و آن را استعارهٔ تمثیلیه گویند (ناشر، ١٣١٥: ١١٥).

اساس سخن *دررالادب* بر کاربرد کلام (نه لفظ) در معنایی غیر از معنای حقیقی یا ما وُضِعَ له است. و البته این کاربرد براساس شباهت است. مؤلف به گونه‌ای همان سخن مازندرانی را به صورت مختصر آورده‌است؛ البته مازندرانی ایرادی را گرفته که مجاز مرکب فقط استعارهٔ تمثیلیه نیست که بگوییم رابطهٔ آن براساس شباهت است:

و اکثر محققین این فن، تخصیص داده‌اند مجاز مرکب را به استعارهٔ تمثیلیه و گفته‌اند: مجاز مرکب لفظی است مستعمل در غیر موضوع‌له ترکیبی به سبب علاقهٔ مشابهت در هیأتی منتزع از متعدد. و از این حرف مستفاد می‌شود که مجاز مرکب به سبب علاقهٔ دیگر نتواند بود و این غلط محض است. چه، واضع چنانچه مفردات الفاظ را جهت معانی بسیطه وضع نموده به وضع شخصی، مرکبات را نیز وضع نموده از برای معانی ترکیبیه به وضع نوعی. چه، نوع ترکیب فعل از برای فاعل از برای افادهٔ نوعی از معنی ترکیبی موضوع است و نوع ترکیب او با مفعول از برای معنی ترکیبی دیگر. و بر این قیاس سایر انواع ترکیبات هر یک موضوع‌اند از برای نوعی از معنی ترکیبی، و چنان‌که مفردات هرگاه مستعمل شوند در غیر موضوع‌له افرادی علاقهٔ مشابهت و غیرمشابهت می‌تواند بود، و بر تقدیر اول استعاره است و بر تقدیر دیگر غیر استعاره، مرکبات نیز گاه مستعمل شوند در غیر موضوع‌له ترکیبی، علاقهٔ مشابهت و غیرمشابهت ممکن است، پس غیراستعاره در آنها نیز متصور است و خصوصیتی به استعاره ندارند (مازندرانی، ١٣٧٦: ٢٩٨).

همایی نیز همان سخن پیشینیان را تلفیق و مختصر کرده‌است: «استعارهٔ تمثیلیه که آن را مجاز مرکب به استعاره نیز گویند جمله‌ای است که در آن غیر معنی اصلی خود استعمال شده باشد به علاقهٔ شباهت؛ و وجه شبه صورتی است که از امور متعدد انتزاع شده‌است» (همایی، ١٣٧٤: ١٩٠). در این فقره چند نکته آمده‌است: الف) استعارهٔ تمثیلیه همان مجاز مرکب است؛ ب) استعارهٔ تمثیلیه جمله‌ای است که در معنای حقیقی خود به کار نرفته‌است؛ ج) علاقه‌ای که در استعارهٔ تمثیلیه استفاده می‌شود (چون گونه‌ای مجاز به حساب آمده) علاقه مشابهت است؛ د) وجه شبه منتزع از امور متعدد است.

٣- استعارهٔ تمثیلیه، تمثیل یا استعاره است: برخی دیگر آن را تمثیل یا استعاره دانسته‌اند؛ چنان‌که تفتازانی مجاز مرکب را به دو بخش تمثیل علی سبیل استعاره و تمثیل تقسیم کرده و معتقد است: «اگر وجه شبه گرفته از چند چیز باشد تمثیل نامیده می‌شود. پس این تمثیل [که] استعاره است با آن تمثیل که تشبیه بود اشتباه می‌گردد.

(هرجا تمثیل بدون قید بود مراد آن همین تمثیل علی الاستعاره است و لیکن آن تشبیه که وجه شبه آن گرفته شده، از چند چیز است تشبیه تمثیل یا تشبیه تمثیلی نامیده می‌شود» (تفتازانی، ۱۳۷۵: ۳۶۴). در حالی‌که مازندرانی معتقد است استعارهٔ تمثیلیه بدون هیچ قیدی تمثیل است «و آن را علی سبیل الاستعاره نیز می‌گویند و تمثیل نیز گفته‌اند بدون قیدی» (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۹۷). همین سخن در *معالم البلاغه* نیز آمده‌است: «استعارهٔ مرکب که آن را استعارهٔ تمثیلیه یا تمثیل بر وجه استعاره نیز گویند، آن است که...» (رجایی، ۱۳۹۲: ۱۹۴).

۴- استعارهٔ تمثیلیه و مَثَل: گروهی نیز استعارهٔ تمثیلیه را مثل خوانده‌اند؛ ازجمله مازندرانی معتقد است اگر استعارهٔ تمثیلیه پرکاربرد باشد، آن را مثل گویند: «[و استعارهٔ تمثیلیه هرگاه بسیار در مواضع متعددهٔ] مختلفه غیر موضوع‌له ترکیبی آن مستعمل شود به طریق استعارهٔ تمثیلیه آن را مثل می‌گویند، مانند «شِنشنه اعرفها من اخزم»، که شایع است استعمال آن در هر جایی که کسی نیکی با کسی کند و در مقابل توقع نیکی از آن داشته باشد و از او پاداش آن نیکی‌ها، بدی و آزار بیند و به سبب آن از دیگران که منسوب به او بند نیز آزارها کشد» (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۹۷). وی سپس در سخنی متفاوت اذعان می‌نماید اگر استعارهٔ تمثیله مشتمل بر غرابتی باشد، به مَثَل بدل خواهد شد:

> و استعارهٔ تمثیلیه مثل می‌گردد در صورتی که مشتمل بر غرابتی بوده باشد، و به اعتبار لفظ، مَثَل را عاریه می‌گیرند از برای حال غریب و قصهٔ عجیبی چون کریمهٔ «مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِی اسْتَوْقَدَ نَاراً» یعنی حال عجیب و قصهٔ غریب منافقان مانند حال و قصهٔ غریبهٔ چنین مستوقدی است. و چون کریمهٔ «وَلَهُ الْمَثَلُ الْأَعْلَى» یعنی «له الصفه العجیبه» و کریمهٔ «مَّثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِی وُعِدَ الْمُتَّقُونَ» یعنی از جمله قصه‌های عجیبه که در *قرآن مجید* مذکور است قصهٔ غریبهٔ بهشت است (همان: ۲۹۷).

در *درر الادب* نیز همان سخنان مازندرانی دیده می‌شود: «استعارهٔ تمثیلیه به واسطهٔ کثرت استعمال مثل جاری است و تغیری در آن حاصل نمی‌شود، خواه مخاطب مفرد باشد یا تثنیه یا جمع مذکر باشد یا مؤنث» (ناشر، ۱۳۱۵: ۱۱۵). شمیسا نیز معتقد است می‌توان میان آنها تمایز نهاد: «به استعارهٔ مرکب استعارهٔ تمثیلیه هم می‌گویند، اما بهتر است که استعارهٔ تمثیلی را در مواردی به کار ببریم که استعارهٔ مرکب جنبهٔ ارسال‌المثل و ضرب‌المثل داشته باشد، یعنی مأخوذ از تشبیه تمثیلی باشد. مانند مهتاب به گز پیمودن و...» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۰۶). به نظر می‌رسد میان استعارهٔ تمثیلیه و ارسال‌المثل یا ضرب‌المثل تفاوت‌هایی است و نمی‌توان آنها را از یک سنخ دانست.

۳-۲- بررسی و نقد دیدگاه‌ها

اگر در نظرات مذکور قدری درنگ کنیم، دو ویژگی عمده قابل ملاحظه است: ۱- تکرار نظرات دیگران: در هر یک از این موارد بنگریم، می‌بینیم نظرات و گفته‌های دیگران چقدر تکرار می‌شود. شاید به قول نصر حامد ابوزید در این موارد بتوان گفت قوانین تولید معرفت در اینجا بیش از اینکه عقل‌گرا باشد، متن‌گراست؛ به دیگر سخن آنچه در اینجا بیش از هرچیز دیگر درخور توجه است، سلطهٔ متون است (ابوزید، ۱۳۹۴: ۵۹). محققان بیش از اینکه در موضوع تأمل کنند، به نقل از یکدیگر پرداخته‌اند. این موضوع اگرچه در بخش تشبیه تمثیل نیز به گونه‌ای دیده می‌شد، لیکن در آنجا ظهور و بروز اندیشهٔ فردی بیش از نقل یا بازگفت مطالب دیگران بود؛ ۲- در هم آمیختن مقولات مختلف: نکتهٔ حائز اهمیت دیگر این است که در اینجا چند اصطلاح مانند تشبیه تمثیل، تمثیل، مثل و استعارهٔ تمثیلیه در هم آمیخته شده‌است. به نظر می‌رسد که منشأ این آشفتگی دو چیز است: الف) توجه صرف به معنای لغوی این اصطلاحات چنان‌که پیشتر در مبحث تشبیه تمثیل آمد؛ ب) تداخل برخی از مختصات اصطلاحات مذکور بر پایهٔ برداشت برخی بلاغیون؛ مثلاً هیأت منتزع از چند چیز وجه برجسته و مشترک میان تشبیه تمثیل و استعارهٔ تمثیلیه بوده‌است. این آشفتگی گاه چنان آشکاراست که در برخی آثار مانند *انوارالبلاغه* موجب می‌شود خواننده درنهایت دیدگاه یا دریافت مازندرانی را پیرامون این مباحث درنیابد؛ چنان‌که اشاره کردیم او گاهی استعارهٔ تمثیلیه را تشبیه تمثیل، زمانی آن را تمثیل، وقتی دیگر استعاره و سرانجام، مَثَل می‌داند (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۹۸-۲۹۷). در حالی‌که اگر دقت شود، هر یک از این اصطلاحات حوزه‌ای ویژه دارند و اساساً با یکدیگر متفاوت‌اند. گویا آنها با توجه به یک جنبهٔ اشتراکی، حوزه‌ای را در قلمرو دیگری وارد می‌کرده‌اند. مثلاً با توجه به اینکه در استعارهٔ تمثیلیه کلام در معنی دیگری به کار می‌رود و نیز این اندیشه که رابطهٔ معنی حقیقی و ثانوی براساس شباهت است، استعارهٔ تمثیلیه را صرفاً گونه‌ای استعاره محسوب نموده‌اند؛ بدون توجه به این امر که کنایه نیز دارای معنی دیگری است یا اینکه ممکن است این رابطه براساس مشابهت نباشد و شاید بر مبنای لازمیت باشد؛ یا به قول مازندرانی استعارهٔ تمثیلیه در صورتی که کثیرالاستعمال شود، دیگر مثل است... . به هر حال تنها با یک مشخصه یا برجسته شدن یک ویژگی نمی‌توان چیزی را از قلمروی به قلمرو دیگر برد.

۴- تشابهات صوری و تمایزات مبنایی تشبیه تمثیل و استعارهٔ تمثیلیه

با بررسی و مقایسه دیدگاه‌های مذکور، می‌توان گفت عمدتاً عوامل صوری و شاید لفظی موجب اختلاط تشبیه تمثیل و استعارهٔ تمثیلیه شده تا بدان‌جا که گاهی این دو یکی انگاشته شده‌اند. در حالی‌که تأمل در ساختارهای مذکور از تفاوت‌های مبنایی حکایت دارد. تشابهات و تمایزات این ساختارها را می‌توان بدین صورت دسته‌بندی کرد:

۴-۱- تشابهات

۱- وجود قید تمثیل (به صورت اضافی یا صفتی) در این دو اصطلاح: این امر موجب شده به بخش نخستین این دو، یعنی تشبیه و استعاره کم‌تر دقت شود؛ در حالی‌که باید توجه داشت تمرکز بر هریک از این اجزا، ممکن است حوزهٔ اصطلاحی آن را روشن یا دگرگون نماید. در آرائی که نقل شد، مشاهده می‌شود کسی که تشبیه تمثیل را فقط تمثیل دانسته، فقط به قید آن توجه کرده و بخش اساسی و اصلی آن را وانهاده‌است؛ یا کسی که استعارهٔ تمثیلیه را فقط از منظر استعاره یا تمثیل نگریسته، به یک بخش ترکیب مذکور توجه کرده‌است.

۲- هیأتی منتزع از چند چیز: عاملِ دیگرِ یکی پنداشتن این دو، ویژگی‌ای است که دربارهٔ آنها ذکر کرده‌اند: هیأتی منتزع از چند چیز. یعنی هنگامی که می‌خواهند تشبیه تمثیل را توضیح دهند، آن را هیأتی منتزع از چند چیز می‌دانند. همچنین هنگامی که می‌خواهند استعارهٔ تمثیلیه را تبیین نمایند، نخستین ویژگی آن را هیأتی منتزع از چند چیز محسوب می‌دارند. در حالی‌که تفاوت‌های اساسی‌ای میان این دو ساختار دیده می‌شود که با وجود آنها، یکی پنداشتن تشبیه تمثیل و استعارهٔ تمثیلیه به‌هیچ‌روی پذیرفتنی نیست.

۴-۲- تمایزات

۱- وجود ساختار تشبیهی در تشبیه تمثیل: همان‌طور که از نام آنها برمی‌آید در یک ساختار با تشبیه مواجهیم و در دیگری با استعاره. ویژگی‌های این تشبیه عبارت‌اند از: تمام ارکان تشبیه مذکور ذکر می‌شود، به عبارت دیگر این تشبیه، تشبیهی کامل است؛ با مشبهی انتزاعی و مشبه‌بهی عینی؛ یعنی در تشبیه تمثیل مؤلف قصد دارد از طریق مشبه‌بهی عینی به تبیین مشبهی انتزاعی بپردازد. از طرفی مهم‌ترین رکنی که در این

فرایند نشان‌دهندهٔ ساختارتشبیهی است، ادات تشبیه مرکب است که به محض دیدن آن، به وجود ساختار تشبیهی پی‌می‌بریم؛ در حالی‌که در استعارهٔ تمثیلیه چنین مختصاتی دیده نمی‌شود. در این ساختار با مشبه سروکار نداریم، بلکه در مواردی با مشبه‌به روبه‌روییم و رابطه الزاماً نمی‌تواند براساس مشابهت باشد، بلکه ممکن است براساس لازمیت برقرار شده باشد.

۲- تفاوت جایگاه مخاطب: نکتهٔ دیگر جایگاه مخاطب در این دو مقوله است: در استعارهٔ تمثیلیه بار معنایی بر دوش جملهٔ واحدی است و مخاطب باید با تعمق آن را دریابد، در حالی‌که در تشبیه تمثیل، مؤلف تمام جوانب موضوع را از طریق مشبه‌به روشن می‌کند و کم‌تر جایی برای درنگ و اندیشهٔ مخاطب باقی می‌گذارد.

۳- اهمیت معنای ثانوی در استعارهٔ تمثیلیه: از آنجا که در استعارهٔ تمثیلیه تأکید بر جمله‌ای است که در معنایی ثانوی به کار می‌رود، بهترین راه شناخت آن قرار دادن آن در کنار کنایه است نه تشبیه: در کنایه با جمله‌ای روبه‌رو هستیم که دو معنا دارد و هر دو کاربردی هستند، لیکن منظور گوینده با توجه به شرایط، معنای ثانوی است؛ در استعارهٔ تمثیلیه نیز با دو ساختار معنایی روبه‌رو هستیم، لیکن معنای نخستین به‌هیچ‌روی کاربردی نیست. مثلاً اگر در کنایهٔ «در خانهٔ فلانی باز است»، درِ خانه حقیقتاً می‌تواند باز باشد، اما در جمله «گره بر آب زدن» کسی نمی‌تواند حقیقتاً بر آب گره بزند؛ از این‌رو، اولی کنایه است و دومین استعارهٔ تمثیلیه.

۴- خرده‌متن و کلان‌متن: تفاوت دیگری که در این دوساختار به چشم می‌خورد، عبارت است از اینکه تشبیه تمثیل به متنی بزرگ یا کلان‌متن وابسته است، یعنی گاه مشبه‌به آن بسیار گسترده می‌شود و بسیاری از اوقات به صورت حکایت و داستانی نمود می‌یابد؛ در حالی‌که استعارهٔ تمثیلیه خرده‌متنی بیش نیست و آن گستردگی تشبیه تمثیل را ندارد.

نهایتاً به نظر می‌رسد تنها چیزی که دربارهٔ استعارهٔ تمثیلیه و پیوند آن با تشبیه تمثیل می‌توان گفت این است که گاه ژرف‌ساخت استعارهٔ تمثیلیه را تشبیه تمثیل تشکیل می‌دهد؛ حال آنکه این دو حوزه در دیگر ویژگی‌ها، تفاوت‌های ساختاری متعددی دارند.

۵- نتیجه‌گیری

همان‌طور که ملاحظه شد اصطلاح تشبیه تمثیل و استعارهٔ تمثیلیه، مانند دیگر اصطلاحات حوزهٔ بلاغت، در بسیاری از کتب بلاغی در هم آمیخته‌اند. مؤلفان و محققان این عرصه اغلب به تکرار نظر دیگران پرداخته و یا در مواردی چند نظر را با یکدیگر تلفیق کرده‌اند. آنچه در سیر این اصطلاح درخور تأمل است، عبارت است از اینکه نقل بر تعقل تسلط دارد؛ به عبارتی گفتمان حاکم در چنین فقراتی، تسلط متن بر عقل است. از این‌رو، می‌توان با درنگ در اصطلاحاتی از این دست، تا حد زیادی دامنهٔ آنها را روشن کرد و مانع تداخل موضوعات شد.

به نظر می‌رسد در مبحث تشبیه تمثیل و استعارهٔ تمثیلیه، سلطهٔ متن و نقل باعث شده بلاغیون فقط بر دو عنصر «تمثیل یا تمثیلیه» و «هیأتی منتزع از چند چیز» در اصطلاحات مذکور تمرکز کنند و از تفاوت‌های اساسی مانند مخاطب‌مداری، معنای ثانویه، خرده‌متن و کلان‌متن و وجود ساختار تشبیهی غفلت ورزند، در حالی‌که تمایزات مذکور این دو اصطلاح را در دو ردهٔ مجزا قرار می‌دهد.

نمونه‌هایی از این دست نشان می‌دهد برای عرضهٔ دقیق‌تر اصطلاحات حوزه‌های مختلف بلاغت، ضمن ارج‌نهادن به تلاش پیشینیان، باید نخست صاحبان آراء را از ناقلان مجزا نماییم و پس از آن، سیطرهٔ متون را به سیطرهٔ تعقل دگرگون کنیم.

منابع

ابن‌الأثیر، نصرالله‌بن محمد (۱۴۲۰)، *المثل السائر فی أدب الکاتب و الشاعر*، المحقق: محمد محی‌الدین عبد الحمید، بیروت: المکتبهٔ العصریهٔ للطباعهٔ والنشر.

ابن‌اثیر، نصرالله بن محمد (بی‌تا) *المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر*، قدم له و حققه و علق علیه احمد الحوفی و بدوی طبانه، قاهره: دارنهضه.

ابن‌رشیق [أبوعلی الحسن‌بن رشیق القیروانی] (۱۹۵۵)، *العمده فی محاسن الشعر و آدابه*، محقق: محمد محیی‌الدین عبدالحمید، مصر: المکتبه التجاریه الکبری.

ابن‌قتیبهٔ، ابومحمد عبدالله بن مسلم (۱۹۷۳)، *تأویل مشکل القرآن*، شرحه و نشر: احمد صقر. بیجا.

ابوزید، نصرحامد (۱۳۹۴)، *متن، قدرت، حقیقت*، ترجمهٔ احسان موسوی خلخالی، تهران: نیلوفر.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: علمی و فرهنگی.

تفتازانی، سعدالدین مسعودبن عمربن عبدالله (۱۳۷۵)، *مختصرالمعانی، شرح فارسی (کرانه‌ها)*، ج ۳، حسن عرفان، قم: هجرت.
تقوی، نصرالله (۱۳۶۳)، *هنجار گفتار*، اصفهان: فرهنگسرای اصفهان.
جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴)، *اسرارالبلاغه*، ترجمهٔ دکتر جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.
جاحظ، ابوعثمان عمر بن بحر (۱۹۲۳)، *البیان و التبیین*، محققه و شارحه حسن السندوبی، مصر: دارالمکتبه التجاریه.
خطیب قزوینی، محمدبن عبدالرحیم (۱۴۲۰)، *الایضاح فی علوم‌البلاغه: المعانی، البیان، البدیع، ج ۱*، مراجعه: دکتور محمد السعدی فرهود، تعلیق و تحقیق: دکتور محمد عبدالنعم خفاجی و دکتور عبدالعزیز شرف، قاهره و بیروت: دارالکتاب المصری و دارالکتاب اللبنانی.
ـــــــــــ (بی‌تا)، *تلخیص المفتاح*، شرح و ترجمه زین‌الدین (جعفر) زاهدی، مشهد: دانشگاه مشهد.
رجائی، محمدخلیل (۱۳۹۲)، *معالم‌البلاغه، در علم معانی، بیان، بدیع*، شیراز: دانشگاه شیراز.
زمخشری، جارالله (۱۴۱۹)، *أساس البلاغه*، تحقیق: محمد باسل عیون السود، بیروت: دارالکتب العلمیه.
سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۵)، *گلستان*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: مروی.
سکاکی خوارزمی، سراج‌الدین، ابویعقوب یوسف (۱۹۸۷)، *مفتاح العلوم*، نعیم زرزور، بیروت: دارالکتاب العلمیه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۹)، *بیان*، تهران: فردوس.
ـــــــــــ (۱۳۹۰) *بیان*، ویراست چهارم، تهران: میترا.
صالح مازندرانی، محمدهادی بن محمد (۱۳۷۶)، *انوار البلاغه*، به کوشش محمدعلی غلامی‌نژاد، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله.
عسگری، ابوهلال حسن بن عبدالله بن سهل (۱۳۷۲)، معیار البلاغه، مقدمه‌ای در مباحث علوم بلاغت به انضمام ترجمهٔ کتاب صناعتین ترجمهٔ محمد جواد نصیری، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
فندرسکی، میرزا ابوطالب (۱۳۸۱)، *رساله بیان بدیع*، تحشیه سیده مریم روضاتیان، اصفهان: دفتر تبلیغات اسلامی.
ناشر، عبدالحسین (حسّام العلماء آق اولی) (۱۳۱۵)، *دُرر الادب*، انتشارات الهجره.

نصرالله منشی، ابوالمعالی (۱۳۷۳)، *کلیله و دمنه*، تصحیح مجتبی مینوی طهرانی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

نورگارد، نینا؛ بوسه، بئاتریکس و مونتوریو، روسیو (۱۳۹۴)، *فرهنگ سبک‌شناسی*، ترجمهٔ احمد رضایی و مسعود فرهمند، تهران: مروارید.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۴)، *معانی و بیان*، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران: هما.

شمارهٔ سی و چهارم
زمستان ۱۳۹۴
صفحات ۷۴-۵۱

فروپاشی بیناذهنیّت در *سلوک* محمود دولت‌آبادی

دکتر کرم نایب‌پور*
استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه فنی کارادنیز، ترکیه

دکتر نغمه ورقائیان
استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه فنی کارادنیز، ترکیه

چکیده

رمان *سلوک* اثر محمود دولت‌آبادی، از نمونه‌های خوبی است که می‌تواند از دیدگاه نظریه‌های روایت‌شناسی شناختی تحلیل و تفسیر شود. مسألهٔ اصلی در این رمان بازنمایی کنش‌های ذهنی شخصیت‌محوری است. راوی سوم‌شخص نشان می‌دهد چگونه قِیس از طریق مرور رابطه با معشوقهٔ پیشین خود، در تلاش است دلایل از هم‌پاشی تنها تجربهٔ بیناذهنی زندگی خود را دریابد. آن‌طور که از گفتگوهای درونی او پیداست، تمایل سیری‌ناپذیر قِیس به شناخت دیگری سبب شکل‌گیری تئوری‌های ذهنی او نسبت به دیگران می‌شود تا از انگیزه‌ها، افکار و رفتار آنها سر در بیاورد. با توجه به اینکه میزان بازنمایی آگاهی و فعالیت‌های ذهنی شخصیت‌های داستانی از مشخصه‌های بنیادین تعریف روایت در روایت‌شناسی شناختی به شمار می‌رود، مقالهٔ حاضر از یک‌سو در تلاش است نقش بازنمایی کنش‌های ذهنی شخصیت اصلی را در صورت‌بندی پیرنگ *سلوک* نشان دهد؛ و از سوی دیگر، دلایل شکل‌گیری و ازهم‌پاشی رابطهٔ بیناذهنی قیس و نیلوفر را از منظر ذهن قیس بررسی می‌کند.

واژگان کلیدی: روایت‌شناسی شناختی ، بیناذهنی، درون‌ذهنی، *سلوک*، محمود دولت‌آبادی

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *knayebpour@ktu.edu.tr
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۱۰/۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۲/۲۵

۱- مقدمه

سلوک اثر محمود دولت‌آبادی روایتگر کنش‌های درون‌ذهنی شخصیت اصلی آن نسبت به تجربه‌های پیشین خود است. موضوع مرکزی رمان بازنمایی دلایل و فرایند از کارافتادگی یک واحد، یک سیستم یا یک اندیشهٔ بیناذهنی بین قیس و معشوقه‌اش است. همهٔ کنش‌های فکری او نتیجهٔ تعاملات بیناذهنی آنها در گذشتهٔ زمان روایت[1] است که راوی اکنون آنها را از منظر ذهن قیس روایت می‌کند. بنابراین روایت *سلوک* نتیجهٔ بازنمایی فعل و انفعالات ذهنی یا فعالیت شناختی قیس است. با این حال، در نقدهای اندکی که دربارهٔ این رمان نوشته شده‌است، اهمیت و کارکرد کنش‌های ذهنیِ قیس در شکل‌گیری پیرنگ داستان، که موضوع این نوشتار است، به اندازهٔ کافی بررسی نشده‌است؛ هرچند در همهٔ آنها به این نکته تأکید شده‌است که روایت *سلوک* روایت ذهنی و روان‌شناسانهٔ قیس از سرگذشت خویش است. چنین سبک روایتگری را می‌توان از خصوصیات دیگر آثار دولت‌آبادی نیز قلمداد کرد. همان‌طور که حسن میرعابدینی در کتاب *صد سال داستان‌نویسیِ ایران* اشاره می‌کند، «دولت‌آبادی بیش از آنکه به ایجاد جوّ (اتمسفر) داستان اهمیت دهد، شرح ماجرا و روان‌شناسی شخصیت‌ها را مهم می‌شمرد. [...] از لحاظ شیوهٔ شخصیت‌پردازی، پیرو رئالیست‌های اروپا است؛ دانای کلی است که از درون و برون آدم‌های داستان خبر دارد. [...] نویسنده پس از توصیف وضع ظاهری آدم‌ها، درون آنها را مورد توجه قرار می‌دهد. [...] گاه نیز نویسنده از دیدگاه ذهنی قهرمان به روایت داستان می‌پردازد» (۱۳۸۳: ۵۵۱).

دغدغهٔ اصلی راوی دانای کل در *سلوک* روان‌شناسی و روان‌کاوی شخصیت اصلی است که با تکیه بر دیدگاه‌های ذهنی او دربارهٔ رابطه‌های گذشته‌اش انجام می‌گیرد. بنابراین آنچه زندگی ازدست‌رفتهٔ قیس را باز می‌سازد، دریافت‌های درونی[2] اوست که عمدتاً در قالب گفتمان نامستقیم آزاد بیان شده‌است. روایت او نشانگر اشتیاق سیری‌ناپذیر او در بازسازی زندگی (روانی) ازهم‌گسیخته‌اش است. با این حال، همان‌طور که مهدی یزدانی خرم می‌گوید، «دولت‌آبادی در *سلوک* قیس را در مسیری تنها می‌گذارد که او مجبور است تنها و تنها از ذهن خود زندگی را بسازد» (۱۳۸۲). با استناد

1. story time
2. subjective perceptions

به چنین مشخصهٔ روایتگری است که احمد ابومحبوب و شهرام پناهی در مقالهٔ خود *سلوک* را «شکل مدرن رمان نو» می‌نامند: «تکه‌های یک زندگی در ذهن و زبان قیس بازسازی می‌شوند و انگاره‌های ذهنی او با نقل‌قول‌هایی مستقیم از دیگران و سایه‌ای که همزاد قیس است، شکل مدرن رمان نو را با روایتی از منظر دانای کل به تصویر می‌کشد [بنابراین] تمامی داستان *سلوک* تداعی‌های ذهنی یک عاشق است که دچار نوستالژی فوق‌العاده‌ای شده‌است» (۱۳۸۹: ۱۷ و ۱۸). واقعیتی که قیس در آن می‌اندیشد فقط جنبهٔ ذهنی دارد و خود برساختهٔ جامعهٔ ذهنیِ اوست؛ زیرا همان‌طور که مهدی عاطف راد به‌درستی بدان اشاره دارد، «زندگی قیس سراسر زندگی ذهنی است. او در ذهنش زندگی می‌کند، در ذهنش جریان و تداوم می‌یابد و در ذهنش می‌میرد. جهش‌های دیوانه‌وار ذهن لجام گسیخته و سرکش[...] در فراز و نشیب تداعی‌ها [...] جان او را خسته و فرسوده کرده‌است» (۱۳۸۸: ۵۷). بنابراین واقعیتی که او براساس آن داوری‌های خود از سرگذشت خویش را با ما در میان می‌گذارد، چیزی جز دریافت‌های درونی‌اش نیست. از این‌رو، بررسی گفتمان او درحقیقت بررسی نحوهٔ اندیشیدن او دربارهٔ خود و دیگری است.

بازنمایی فعالیت‌های ذهنی شخصیت محوری *سلوک* را می‌توان به عنوان عنصر اصلی در روایتگری آن بررسی کرد؛ زیرا واکاوی نقش آنچه که بیناذهنیّت[1] خوانده می‌شود، در برقرای رابطه بین زوج مرکزی روایت و پیکربندی آن ضروری به نظر می‌رسد. از دست دادن چنین رابطه‌ای موجب می‌شود که قیس خود را به پرسش بکشد و نتیجهٔ چنین امری صورت‌بندی روایتی است که ما آن را تجربه می‌کنیم. راوی سوم‌شخص مفرد و گفتمان نامستقیم آزاد[2] خواننده را بی‌واسطه در جریان گفتگوهای درونی قیس قرار می‌دهد و این امر او را قادر می‌سازد تا از نزدیک شاهد طرز عملکرد و فعالیت‌های ذهن قیس باشد. از این‌رو، مسألهٔ اصلی مقالهٔ حاضر و ضرورت نگارش آن از یک طرف بررسی نقش و اهمیت بازنمایی کارکردهای ذهن قیس در پیرنگ روایتِ *سلوک* و طرز اندیشیدن اوست؛ و از طرف دیگر، بررسی دلایل شکل‌گیری و ازهم‌پاشی رابطهٔ بیناذهنی قیس و نیلوفر است.

1. intermentality
2. free indirect discourse

۲- روایت‌شناسی شناختی و بازنمایی فعالیت‌های ذهنی شخصیت‌های داستانی

اهمیت بازنمایی (وا)کنش‌های ذهنی شخصیت‌های داستانی به رویدادها و موقعیت‌های دنیای داستان یا بازنمایی تأثیر آنها در نحوهٔ عمکرد ذهن‌های داستانی در مرکز توجه روایت‌شناسی شناختی[1] است. این رویکرد یکی از زیرشاخه‌های روایت‌شناسی موسوم به پساکلاسیک[2] است که در طول دههٔ هشتاد قرن بیستم شکل گرفت. تعریف دیوید هرمن[3]، یکی از بنیانگذاران این رویکرد، از آن چنین است: «مطالعهٔ جنبه‌های مرتبط با ذهنِ فعالیت‌های داستان‌سرایی» (۲۰۰۹: ۳۱). نظریهٔ هرمن دربارهٔ فعالیت‌های ذهنی شخصیت‌های داستانی یکی از عناصر بنیادین روایت در ادامهٔ مطالعات قبلی در این زمینه بوده‌است. اَلِن پالمر[4]، نویسندهٔ کتاب *ذهن‌های داستانی*[5]، یکی از روایت‌شناسان شناخت‌گرای تأثیرگذار در این زمینه است که مطالعهٔ خود را براساس مطالعات تجربی و آزمایشگاهی قبلی درخصوص دلایل و چگونگی فهم خواننده از روایت بنا نهاده‌است. از دیدگاه پالمر «بخش بزرگی از موضوع رمان‌ها شکل‌گیری و ازکارافتادگی سیستم‌های بیناذهنی است» (۲۰۰۴: ۱۶۳). بنابراین، همان‌طور که پالمر می‌گوید، اندیشهٔ بیناذهنی در «تحلیل بازنمایی‌های داستانیِ روابط نزدیک نظیر دوستی، روابط خانوادگی و مخصوصاً ازدواج ضروری است» (۲۰۰۴: ۱۶۴). پالمر اندیشهٔ بیناذهنی[6] را اندیشهٔ مشترک، در برابر اندیشهٔ درون‌ذهنی[7] یا فردی تعریف می‌کند (همان: ۲۱۸). بحث پالمر و دیگر روایت‌شناسان شناخت‌گرا درخصوص اهمیت بازنمایی آگاهی[8] و نحوهٔ اندیشیدن ذهن‌های داستانی به دلیل تلاش آنها در بهبود نظریه‌های مرتبط با تعریف عناصر بنیادین روایت در روایت‌شناسی کلاسیک[9] بوده‌است.

1. cognitive narratology
2. postclassical narratology
3. David Herman
4. Allen Palmer
5. Fictional Minds
6. intermental thought
7. intramental thought
8. consciousness
9. classical narratology

در روایت‌شناسی پساکلاسیک، دامنهٔ تعریف روایت گسترش یافته و در آن بازنمایی تجربه‌های ذهنی شخصیت‌ها از عناصر اصلی روایت به حساب می‌آید. به‌باور هرمن، روایت هم برای خواننده یا مخاطب اثر و هم برای شخصیت‌های دنیای داستان در اصل یک «فعالیت شناختی» محسوب می‌شود (۲۰۰۹: ۹۸). پالمر نیز تأکید دارد «حتی آسان‌ترین فرایند خواندن نیز به‌ظاهر شامل مجموعه‌ای از فرایندهای پیچیدهٔ شناختی است» (۲۰۱۰: ۵۴). در حالی‌که ارسطو در بوطیقای خود، پیرنگ را مهم‌ترین عنصر تراژدی می‌داند. هم از این‌روست که روایت‌شناسان ساختارگرا با تأسّی به او، رویداد[1] داستانی را عنصر اصلی روایت تلقی می‌کنند. در دورهٔ پساکلاسیک (بعد از نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۸۰) و در سایهٔ علوم جدید، روایت‌شناسی دانشی بینارشته‌ای می‌شود. روایت‌شناسی شناختی، که رویکردی جدید نسبت به روایت محسوب می‌شود، به‌واقع با این نکته سروکار دارد که «مردم روایت را در مقام شیوه‌ای برای ادراک چگونه درمی‌یابند» (هِرمن، ۲۰۰۶: ۴۵۲). به بیان دیگر، روایت‌شناسی شناختی در تلاشی دو سویه می‌کوشد نه تنها با استفاده از واژگان کلیدی علوم مرتبط با دانش‌های شناختی، فلسفهٔ ذهن و غیره به تحلیل عناصر سازنده و تفسیر معنی روایت بپردازد، بلکه استدلال می‌کند که می‌توان با استفاده از نتایج حاصل از مطالعات مربوط به روایت‌شناسی، به‌ویژه در حوزهٔ روایت‌شناسی شناختی، به پیشبرد مطالعات علوم شناختی نیز کمک کرد (هِرمن، ۲۰۰۹: ۱ و ۲۰۱۳: ix). برای مثال، می‌توان از طریق بررسی نحوهٔ کارکرد ذهن یا آگاهی شخصیت‌های داستانی، بین افکار و رفتار آنها، بین رفتار خودآگاهانه و تمایلات پنهانی ذهن آنها و نیز رابطهٔ آنها با دیگر شخصیت‌های داستانی، نوعی روابط علّی یافت و از این رهگذر اطلاعات مفیدی درخصوص نحوهٔ کارکرد ذهن انسان‌های واقعی به دست آورد. زیرا همان‌طور که میکه بال می‌گوید، شباهت بین تجارب و دانش دنیای واقعی خواننده با تجارب وانموده در روایت، موجب فراخوانده شدن واکنش‌های مناسب با موقعیت وانموده در ذهن او می‌شود (بال[2]، ۲۰۰۹: ۶).

بنابراین، خوانندهٔ اثر، با استناد به گفتهٔ پالمر، باید «معرفت‌شناس» هم باشد تا بتواند مفهوم روایت را درک کند؛ زیرا روایت در اصل «توصیف نحوهٔ کارکرد ذهن‌های داستانی

1. event
2. Bal

است» (پالمر، ۲۰۱۰b: ۱۷۷). این درک ساختارشکنانه از نقش خواننده، روایت و عناصر سازندهٔ آن (روایتمندی) از دستاوردهای روایت‌شناسی شناختی است. همچنین در رویکردهای شناختی به ادبیات، ضمن توجه به بازنمایی موقعیت‌های ذهن‌خوانی در درون دنیای داستانی، به اهمیت آن در خوانش یک اثر نیز توجه می‌شود. لیزا زان‌شاین[1] معتقد است «همهٔ متن‌های داستانی ضمن سنجش توانایی خوانندگان، به توانایی آنها در تعقیب این‌که چه کسی، چه چیزی را، چه هنگام و در چه شرایطی اندیشید، خواست و احساس کرد، متکی هستند. شماری از نویسندگان آشکارا بیشتر انرژی خود را بیش از دیگران صرف به‌کارگیری این توانایی می‌کنند» (۲۰۰۶: ۷۵). از این منظر، ذهن‌های داستانی (شخصیت‌های داستانی) و ذهن‌های واقعی (انسان‌های واقعی) دارای «همانندی‌های انکارناپذیر» (پالمر، ۲۰۰۴: ۲۰۰) هستند؛ زیرا هر دوی آنها از اعتقادات، اهداف، امیال، احساسات، اعمال و بیان مشابهی برخوردارند، ضمن آنکه نسبت‌دادن حالت‌های ذهنی خود به دیگران از نکات مشترک آنهاست. باز به بیان پالمر «نسبت‌دادن انگیزه‌ها، گرایش‌ها و حالت‌های ذهنی به شخصیت‌ها از طرف راوی، هم بخش مرکزی فرایند آفرینش اذهان داستانی و هم فرایند فهم متون از جانب خواننده است» (۲۰۰۴: ۱۳۷). به‌علاوه، توانایی نسبت دادن حالت‌های ذهنی به دیگران ریشه در دوران کودکی آدمی دارد که در طول آن کودکان به‌تدریج تئوری‌های بنیادینی را یاد می‌گیرند که به آنها کمک می‌کند بین رفتارهای نوآموخته و حالات ذهنی احتمالی یا مفروض در دیگران، ارتباط برقرار کنند. آلوین گلدمن[2] این نوع ذهن‌خوانی را تئوری-تئوری[3] می‌نامد که به موازات رشد کودک به تئوری شبیه‌سازی[4] بسط پیدا می‌کند. منظور از شبیه‌سازی این است که «ارجاع یا اسناددهنده قادر است به طور تخیلی خود را به‌جای شخص مورد نظر قرار دهد. با این عمل، او وانمود می‌کند که دارای حالت‌های اولیهٔ مشابهی است- مثلاً، دارای همان امیال و اعتقادات است- و اگر تصمیمی اتخاذ می‌کند، براساس همان حالت‌های غیرواقعی اولیه است» (۲۰۰۶: ۱۹). بنابراین، همان‌طور که ایان اَپرلی[5] تأکید

1. Lisa Zunshine
2. Alvin Goldman
3. theory-theory of mindreading
4. Simulation theory of mindreading
5. Ian Apperly

دارد، هم درخصوص دنیاهای داستانی و هم تا اندازه‌ای در ارتباط با دنیای واقعی می‌توان گفت «ذهن‌خوانی محور فرایندهای اصلیِ روند شناخت‌شناسیکی است که برای درک تعاملات اجتماعی به کار می‌رود» (۲۰۱۱: ۱).

در رمان *سلوک*، قِیس یک نوع توانایی شناخت‌شناسیک دارد؛ زیرا عمدتاً براساس ایجاد ارتباط بین ادراک خود از رفتار و حالت‌های فرضی ذهن معشوقهٔ خود و ذهن پیرمرد، اقدام به داوری دربارهٔ آنها می‌کند. به عبارت دیگر، داستانی که ما ذیل امضای محمود دولت‌آبادی می‌خوانیم، خود برساختهٔ ذهن نویسندهٔ غیرواقعی‌ای به‌نام قِیس است که با آفرینش تعدادی شخصیت داستانی داوری‌های خود را دربارهٔ برخی از امور جهان به ما عرضه می‌کند. بنابراین، گزارش فعالیت‌های درون‌ذهنی و بیناذهنی شخصیت‌ها نقش تعیین‌کننده‌ای هم در پیکربندی روایت و هم در بررسی آن دارد؛ زیرا رخدادهای مبتنی بر شکل‌گیری، رشد و درنهایت فروپاشی رابطه‌های بیناذهنی بخش بخش زیادی از روایت‌مندی یک روایت نظیر *سلوک* را تشکیل می‌دهند که بازنمایی فعالیت‌های ذهنی عنصر بنیادین روایتگری آن است. چنین ویژگی‌ای نقطهٔ اتصال روایت *سلوک* و رویکرد روایت‌شناسی شناختی است که به باور نگارندگان، در گشایش معانی آن یاریگر است.

۳- تحلیل فروپاشی بیناذهنیت در *سلوک*

توانایی قِیس در برقراری پیوند مشترک ذهنی با دیگر شخصیت‌ها را می‌توان موضوع اصلی *سلوک* قلمداد کرد. به عبارت دیگر، گرایش قِیس به دیگری نه‌تنها موتور محرک روایت‌هایی است که او از گذشتهٔ خود و از خانوادهٔ سِنِمار، به‌ویژه نیلوفر، به یاد می‌آورد یا آنها را می‌سازد، بلکه همین کشاکش بین خود و دیگری نیروی پیش‌برندهٔ پیرنگ روایت نیز هست؛ به طوری که پایان رمان از یک طرف نشانگر پذیرش پایان رابطهٔ بیناذهنی قِیس و معشوقه‌اش است و از طرف دیگر بی‌اعتنایی نهایی قِیس به هویت و سرنوشت پیرمردی را نشان می‌دهد که داستان یادداشت‌های او مکمل داستان زندگی خود قِیس است. چنین پایانی البته بی‌ارتباط با طبیعت موازی این دو در طول روایت نیست؛ زیرا بنابه گفتهٔ اُنِیل «هرچند دغدغهٔ هر یک به‌ظاهر نامرتبط به نظر می‌رسد، با این حال، روایت‌های موازی[1]، حداقل به‌طور تلویحی، هم در نقش مفسر متقابل و هم به‌عنوان منبع

1. parallel narratives

غنی‌سازی متقابل عمل می‌کنند» (اُنیل[1]، ۲۰۰۵: ۳۶۹). به طور مشابه، در *سُلوک* روایت‌هایِ موازی- روایت بین قِیس و نیلوفر، و پیرمرد و معشوقهٔ بی‌نامش که مخاطب غایب او در یادداشت‌هایش است- همدیگر را از نظر موضوعی تفسیر و پرمایه می‌کنند. مثلاً در ابتدای رمان، تجربهٔ نشستن «روی نیمکت سنگی» در کنار پیرمرد در گورستان، قیس را به یاد معشوقه‌اش می‌اندازد آن زمان که روی نیمکت پارک نشسته‌است: «کنارش نشسته، اندکی اُریب تا رو به قِیس باشد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۵: ۸).(۱) قِیس در اوایل روایت، خود را با هر دوی آنها، به شکل مشابهی همدل می‌یابد؛ هرچند همزمان با بخش پایانی داستان چنین حسی در او، نسبت به هر دوی آنها از بین می‌رود. نوشتار حاضر همچنین می‌کوشد به طرح این نکته بپردازد که چگونه کنجکاوی قیس نسبت به پیرمرد و یادداشت‌های او، از یک طرف فرایند شکل‌گیری و ازهم‌پاشی تنها ارتباط بیناذهنی‌اش با نیلوفر را دوباره در او زنده می‌کند، و از طرف دیگر او را در پایان روایت به شخصیتی صرفاً متکی به تفکر درون‌ذهنی تبدیل می‌کند.

روایت *سلوک* را می‌توان داستان ازهم‌پاشی تدریجی یک واحد بیناذهنی بین شخصیت اصلی و معشوقهٔ او دانست که نشانه‌های آن از آغاز روایت مشهود است. ارتباطی که راوی عمدتاً از منظر قیس و از طریق تمهید پس‌نما[2]، نحوهٔ شکل‌گیری، رشد و افول آن را در یک بازهٔ زمان داستانی ده‌سالهٔ سپری‌شده روایت می‌کند. زیرا نیلوفر نیز مثل دیگر شخصیت‌های داستان، به قیس کمک می‌کند تا او در روایت‌هایش قبل از هرچیز از کیستی خود سر دربیاورد. پیرنگ روایت نیز در اصل بر فرایند شکل‌گیری و فروپاشی یک واحد بیناذهنی - بین قِیس و نیلوفر(۲) - استوار است. *سلوک* همچنین به ژانر جریان سیال ذهن[3] تعلّق دارد که ضمن نشان دادن اینکه چگونه قِیس «در روح خود روان» می‌شود (۱)، اندوه درونی او نسبت به عشق ازدست‌رفته‌اش را نیز روایت می‌کند. روایتگری *سُلوک* از یک ساختار پیچیدهٔ روایتی برخوردار است که بازتاب بی‌وقفهٔ فعالیت ذهنی قِیس یا یادداشت‌هایی است که از ده سال گذشتهٔ زندگی او «در حکم نیشتری در یک غدهٔ چرکین» (۲۷) به ذهنش هجوم آورده‌اند.

1. O’Neil
2. flashback
3. stream of consciousness

اهمیت ارائهٔ نحوهٔ کارکردهای ذهن قِیس در *سلوک* به‌حدی است که می‌توان آن را با استناد به یزدانی خرم «قصه تداعی‌های ذهن قیس» دانست: «توالی وحشتناک تداعی‌های ذهنی او [...] دولت‌آبادی در *سلوک* قِیس را در مسیری تنها می‌گذارد که او مجبور است تنها و تنها از ذهن خود زندگی را بسازد» (۱۳۸۲). راوی در تلاش است از طریق پیوند زدن بین قطعات به‌ظاهر نامرتبط روایت‌های موجود، خواننده را در داستان زندگی او درگیر کند. از این‌رو، زبان روایت نیز پی‌درپی بین راوی دانای کل، قیس و دیگر شخصیت‌ها در آمدوشد است. با این حال تقریباً همهٔ رویدادهای داستانی از زاویهٔ دید شخصیت محوری داستان، یعنی قیس، روایت می‌شود، که در شهری غریب به دنبال آدرس دوستش، آصف، می‌گردد؛ درحالی‌که «دفتر کهنهٔ [پیرمرد] شال‌گردن و بارانی، نیز چمدان زهوار دررفته» را نیز به همراه خود دارد (۴۳). استفاده از تکنیک‌های روایی مدرن نظیر جریان سیال ذهن و گفتمان نامستقیم آزاد[1] به راوی این امکان را می‌دهد تا دریافت‌های درونی قیس، افکار ناگفتهٔ معشوق او، نیلوفر، و پیرمرد ناشناس را با صمیمیت بیشتری روایت کند. بنابراین *سلوک* را باید یک رمان آگاهی[2] دانست که پیرنگ آن، به گفتهٔ قهرمان شیری «از نوع ذهنی- روانی است. [...] این نوع از داستان‌ها بر کنش‌های ذهنی و منش‌های روانی شمار اندکی از شخصیت‌ها- که گاه یکی دو نفر بیشتر نیستند- متمرکز می‌شوند» (۱۳۸۹: ۷۱).

۳-۱- *سلوک* و اولویت بازنمایی کارکردهای ذهنِ پرسشگرِ قیس

داستان *سلوک* بازتاب کارکرهای ذهنِ «پُرِ» قیس (۶۱) در «آستانهٔ شصت سالگی» اوست که بی‌وقفه گذشتهٔ او را، هرچند پاره‌پاره، «تداعی» می‌کند؛ زیرا او «در تار عنکبوت تجربه‌هایش دچار و گرفتار» (۲۰۴) مانده‌است؛ هرچند از تلاش خود مبنی بر گره‌گشایی از گذشته‌اش نیز دست نکشیده‌است: «مغزم، مغزم درد می‌کند از حرف زدن، چقدر حرف زده‌ام، چقدر در ذهنم حرف زده‌ام، خروار خروار حرف با لحن و حالت‌های متفاوت، مغایر، متضاد، [...]» (۱۵). او در تک‌گویی‌های درون‌ذهنی خود به دنبال مخاطبی است که گم کرده و با او خود نیز گم شده‌است: «حرف می‌زنم و حرف می‌زنم بی‌آنکه دیگری

1. free indirect discourse
2. Novel of Consciousness

– خودم حتی – صدای نفس‌هایم را بشنود و بشنوم؟» (۱۶) بنابراین، تلاش قیس، و البته تلاش نویسنده و خواننده، در این است که بتواند از وجود «تکه‌تکهٔ» خود، «که هر تکهٔ آن را ممکن است در گذرگاهی گم کرده باشد» (۷۴)، هویت کامل خود را بازیابد، هرچند قِیس ناامیدوارانه تکرار می‌کند: «وصل نمی‌شوم، به هیچ چیز و کس و جا وصل نمی‌شوم» (۱۵۶). او نه‌تنها معماهای گذشتهٔ خود را تحلیل می‌کند، بلکه می‌کوشد از هست و بود خود در زمان حال نیز سر دربیاورد:

> من چگونه حسی هستم وقتی ذهنم شاخه، شاخه، شاخه است که من در هر شاخه‌اش اسیر و اسیر و اسیرم به جستجوی نیافتن و نبودِ آنچه در جستجویش هستم؟ آری... انسان در ذهنش زندگی می‌کند، انسان در ذهنش می‌میرد، قِیس در ذهنش هست که هست (۳۴).

گزارش قیس پی‌آمد پرسش‌های ناتمامش از گذشته و حال زندگی خویش است که روایت آنها ناممکن به نظر می‌رسد؛ زیرا اکنون و در زمان روایت هرگونه تلاش برای بازنمایی واقعی یا رئالیستیِ جریان سیال ذهن از طرف او محکوم به شکست است: «تداعی... تداعی به ستوه می‌آوَرَدَم و دیوانه‌ام می‌کند. کدام دست می‌تواند با سرعتِ کیهانی مغز هماهنگ باشد؟» (۳۵) با این حال، او از یک طرف در تلاش است با مرورِ فرایند شکل‌گیری رابطهٔ بیناذهنی خود با معشوقه‌اش به زندگی فعلی خود نیرو ببخشد، و از طرف دیگر، با مرور دفترچهٔ یادداشت‌های پیرمرد، که روایتگر داستان ازهم‌پاشی یک رابطهٔ بیناذهنی، مشابه رابطهٔ قِیس و نیلوفر است، درصدد است دلایل ازهم‌پاشی چنین رابطه‌ای را دریابد:

> کنجکاوی بیمارگونهٔ مغز بر آنش برمی‌دارد تا در آن دفتر کاهی بکاود، بکاود، بکاود. چنان‌که انسانی دچار مالیخولیا در کنکاش گوری به جستجوی جنازهٔ خود؛ به جستجوی تشخیص جنازهٔ خود و فهم و یقین اینکه با کدام ضربه و چگونه از پای در آمده‌است (۳۷).

روایت موازی از دو امر به‌ظاهر نامرتبط، به قِیس کمک می‌کند تا سرگذشت خود را در گسترهٔ وسیع‌تری با مخاطب خود در میان بگذارد.

قسمت عمدهٔ روایت‌های قِیس از سرگذشت خود نشان‌دهندهٔ تلاش ذهنی او برای برساختن موقعیت‌های دیگر از طریق پی‌بردن به نحوهٔ عمل یا خوانش کارکردهای ذهن دیگری است. او «همیشه اندیشیده‌است کاش می‌شد درون ذهن دیگری را واجست تا بشود دانست چه می‌گذرد در هزارتوی آن؟... در همان لحظه پاسخ یافته‌است که باز هم

ممکن نمی‌بود شناختن چیزی که هیچ نیست جز سرعت بی‌بدیل چیزی که نیست» (۵۸). در عین حال، او گزیری جز این ندارد، زیرا هستی‌اش «در هیچ کجا نیست مگر در ذهن و ذهن و ذهن» (۵۹). هرچند جز خودش، کسی از حالات ذهنی خود او نیز خبر ندارد: «کسی چه خبر دارد از درون من، آدمی؟!» قِیس «درون» خود را شبیه «برونِ آن شمایل خنزرپنزری [در *بوف کور*] که شبانه با کالسکه‌اش چمدانی را حمل می‌کند» به تصویر می‌کشد (۶۱-۶۰). توانایی او در این است که می‌تواند از برون یا از «فاصله» (۶۰) و با چشم یک بیگانه، یا از طریق آشنازدایی از خود، نگاهی به خویشتن خویش اندازد؛ باشد که بتواند از این طریق تأثیر فقدانی عظیم روی هستی خود را بهتر نشان دهد. او با مخاطب قرار دادن خود می‌گوید: «اشکال تو در این است که در ذهنت زندگی می‌کنی، دیگری... دیگران چه تعهدی دارند نسبت به موجودی عبوس و درماندهٔ پشتِ در بسته‌ای که [...]» (۷۱). با این حال، چنین استدلالی مانع نمی‌شود تا او ضمن غلبه بر خودمحوری‌اش اقدام به پذیرش تصمیم، یا کنارآمدن با نقطهٔ دید نیلوفر کند؛ زیرا ارزیابی‌اش از این عمل عمدتاً بر برداشت‌های فردی یا درون‌ذهنی خودش مبتنی است. این مشخصهٔ رفتاری، سرعت فروپاشی رابطهٔ بیناذهنی بین او و معشوقه‌اش را نیز بالا می‌برد، طوری که در مراحل پایانی آن، قِیس به فکر «بی‌شمار طرح و اندیشه» (۱۰۵) می‌افتد تا از رهگذر آنها نیلوفر را ناکار کند؛ زیرا می‌اندیشید که اگر «سرو تخیل» او از «چشم [او] دور شده بود، دیگر نباید سرو باقی بماند» (۱۰۳). او حتی گفتگویی خیالی بین خود و نیلوفر ترتیب می‌دهد تا ناگفته‌هایش را بیان کند و برای مخاطب خود ـ هم نیلوفر و هم مخاطبی که داستان زندگی او را می‌خواند ـ دلایل گرایش ذهنی‌اش را به شَر توضیح دهد. به مخاطبش می‌گوید:

> خود می‌دانی که من چه چَرکَسی هستم، و بوده‌ام، هم در عشق و هم در نفرت! [...] بدان که هزار نوبت با هزاران روش جان تو را گرفته‌ام ای عزیز؛ و فقط به جرم اینکه عشق به هستی و به انسان را در من تبدیل کرده‌ای به نفرت از هستی و نفرت از انسان (۱۶۲).

به‌رغم این نکته، همان‌طور که فزّه به نیلوفر یادآور می‌شود، تنها دلیل محکم برای توضیح گرایش فکری قِیس به شر، رفتارهای نیلوفر است:

> «مردها... یا خرند، یا شر... یا قیس! قیس نه خر است و نه شرّ. امّا تو... چون او را خر به حساب می‌آوری، چون خر به حساب می‌آوردی، باخبر باش که ممکن است از او یک شر به وجود آید. موجودی که هرگز به خودش فکر نکرده بوده‌است. دلم برای یکرنکی او می‌سوزد!» (۱۳۴)

با این حال، سرمنشأ چنین خشونتی، اضطراب ناشی از سرآغاز ازهم‌پاشی روند بیناذهنی بین قِیس و نیلوفر است.

۳-۲- فروپاشی یک پروسهٔ بیناذهنی: قِیس و نیلوفر

روایت *سلوک* را در اصل می‌توان بازنگری شخصیت اصلی رمان به روند شکل‌گیری و سپس ازهم‌پاشی رابطهٔ بیناذهنی بین او و معشوقه‌اش دانست. برای انتقال ناپایداریِ این رابطه، و نیز اهمیت و جایگاه نیلوفر در زندگی او، قیسِ نویسنده از شگردهای مختلف روایتگری استفاده می‌کند. به این دلیل، ضمن انحراف روایت از «اسلوب خطی و افزایشی» (اُنِیل، ۲۰۰۵: ۳۶۷-۳۶۸)، که از ویژگی‌های متون ماقبل مدرن به حساب می‌آید، کانون آگاهی رمان نیز پی‌درپی بین راوی سوم‌شخص، قِیس، نیلوفر و پیرمرد در نوسان است. با این حال، کانون‌ساز اصلی روایت، خودِ قیس، و نقطهٔ اتصال قطعات ازهم‌پاشیدهٔ این فرایند، پیوند سابقاً موجود بین قِیس و نیلوفر است که شکسپیر در غزل ۱۱۶ خود آن را «پیوند ذهن‌ها»[1] می‌نامد: «اکنون که به یاد می‌آید، می‌توان عمیق‌تر شد در یادهای خود و درنگ کرد در حس گمشده‌ای که روشن می‌شود» (۳۰). بنابراین *سلوک* را می‌توان داستانی شعرگونه از قدرت عشقی دانست که برای مدتی، هرچند گذرا، موجب ارتباط یا تشکیل یک واحد مشترک بیناذهنی و همدلی بین دو انسان شده‌است. اکنون پس از محوشدن چنین رابطه‌ای، قِیس صرفاً از طریق دریافت‌های درون‌ذهنی خود، رخدادها و موقعیت‌های گذشته را، از طریق بازگویی، دوباره ارزیابی می‌کند. هرچند او در همه حال «دلتنگ است، دلتنگِ دیدار چهره و رفتار انسانی که تمام ذهن را خواسته – ناخواسته به تسخیر و تصرف خود درآورده‌است. دل می‌خواهد ببیندش، می‌بیندش؛ هر وقت اراده کند، هر وقت اراده کرده او را دیده‌است» (۱۴). با این حال آگاهی او به اینکه این عامل آرام‌بخشِ روحی از زندگی او بیرون رفته، دردآور است. قیس با تأسف می‌گوید: «انسان در مسیر عمر خود مگر چند بار می‌تواند به دوستانی بربخورد که از میان آنها هم‌زبانی بیابد. همزبانی که همدل باشد. و مگر دوستی، از آن مایه که به رفاقت بینجامد،

1. Let me not to the marriage of true minds / Admit impediments.
موانعی بر سر راه پیوند ذهن‌های کاملاً هماهنگ نمی‌بینم

چند بار می‌تواند ره بدهد، و در چند مقطع عمر؟» (۶۷) این حس همدلی عمدتاً از منظر قیس روایت می‌شود که عادت داشت به معشوقه‌اش بگوید: «تو همان جوانیِ دربه‌درِ خودم هستی که بازت یافته‌ام» (۷۹). با رفتن چنین فردی، که دریافت‌های درونی او را «می‌فهمید، جزئی‌ترین حالت‌ها و گذراترین آنات مرد را عمیقاً حس می‌کرد و می‌فهمید» (۱۰). قِیس اکنون حس می‌کند که «شقّه‌شقّه» و «چهل‌پاره» شده (۱۶۴) و «دیگر هیچ‌کس و هیچ همزبانی وجود ندارد» (۸۴). چنین اعترافی تنها از فردی چون قیس عاشق‌پیشه که تنهاترین واحد بیناذهنی خود را از دست داده، قابل انتظار است: «خود را در نگاه تو، در درنگ غافلگیرشدهٔ چشمان تو بازیافتم و بازشناختم و یک بار دیگر آدم شدم» (۱۹). اکنون با ازدست‌رفتن چنین نیرویی، او حتی نسبت به توانایی اندیشیدن خود نیز تردید دارد: «قیس چگونه می‌تواند بیندیشد؛ چرا فقط به او می‌تواند بیندیشد؟» (۱۸)؛ زیرا نیلوفر و آنچه به او مربوط می‌شد، برای مدتی طولانی در همهٔ ابعاد اندیشهٔ او حضور داشته‌است:

> چگونه مرد می‌توانست نیندیشد به باطنِ رفتار انسانی که مهـا نیلوفر نام یافته بود، و چگونه می‌توانست تخیّل نکند به او، به زادگاهش، به خانواده‌اش، به قریحه و توانایی‌هایش و به سیمای انسانی که دمادم می‌شکفت در او، در خلوت و در شلوغی ذهن او، و بازتاب می‌یافت در همهٔ احوال او؟ نه هرگز (۱۳).

با این حال، قِیس نسبت به این امر آگاه است که عمق و قدرت چنین عشقی در عصر مدرن یا جوامع شهری ممکن است برای مخاطبش غیرقابل باور باشد: «متوجه نقیض درونی خود هستم؛ عشق در عصر تولید انبوه و مصرف انبوه، معنایی از آن مایه که من مراد می‌کنم ندارد» (۹۷). قیس همچون دیگر عشاق در ادبیات، از راه عشق به دیگری است که از دایرهٔ درون‌ذهنی خود به ارتباط بیناذهنی می‌رسد، زیرا در برقراری و نگهداری واحد بیناذهنی یک نوع فداکاری عاشقانه لازم است که قیس از آن برخوردار است: «او را قیس نیلوفر نامیده و خود را بوته‌ای پنداشته بود از خار یا گندم. چه بسیار دیده بود نیلوفرهایی را که به ساقه‌ای پیچ خورده و آن را عاشقانه در آغوش همهٔ عمر خود گرفته بودند» (۲۸). قِیس در این رابطه نه‌تنها قادر به درک افکار و دریافت‌های نیلوفر بود، بل به آنچنان توانایی‌ای رسیده بود که می‌توانست تجسم کند از منظر ذهن نیلوفر چگونه به نظر می‌رسید: «می‌دانست او منتظر است تا قیس نگاهش کند و

می‌خواهد او را، درون وی را در پوست بـر اسـتخوان کشـیدهٔ چهـره‌اش، و اگـر شـده در مردمک چشمانی که بسیار گفته و گفته بود که دوستشان می‌دارد، ببیند» (۲۹). آگـاهی از دریافت‌های درون‌ذهنیِ همدیگر و براساس محتوای آنها عمل کردن، البته یک توانـایی دوطرفه می‌طلبد که درنهایت منجر به ایجاد یک واحد مشترک بینـاذهنی مـی‌شـود، بـه طوری که بین افکار و اعمال دو طرف هیچ فاصله یا اختلافی باقی نمـی‌مانـد، یـا افکـار و اعمال آنها کاملاً بر هم منطبق می‌شوند: «قِیس را می‌شناسد، خیلی خوب می‌شناسدش. بارها بر زبانش گذشته "از همه بهتر می‌شناسمت!" و قِیس پلک‌هایش را بسته به نشـانهٔ تأیید» (۸). به این ترتیب، در طول روند شکل‌گیری واحد بیناذهنی مشترک بین قـیس و نیلوفر از طریق حضور در کنار همدیگر، به‌تدریج مشخصهٔ رفتاری غالب آنها مبنـی بـر در اولویت قرار دادن یا ترجیح افکـار درون‌ذهنـی بـه بینـاذهنی از بـین مـی‌رود: «بیـرونش می‌کشانید، بیرونش می‌کشانید از چاله‌های ذهن به برکت یک دم شکفتن، شکفته شدن؛ مثل یک گل اگر بخندد و مرد تمام می‌شـد در شـکفتن او، و آغـاز مـی‌شـد» (۹). البتـه بیناذهنی اندیشیدن، یک مشخصهٔ رفتاریِ تغییرناپذیر نیست و علت اصلی روایت محزون و غریبانهٔ قیس نیز همین برداشت خلاف واقع است:

> قِیس هرگز ندانست و هنوز هم نمی‌تواند بداند چه حسّ عجیب و ساده‌ای از رفاقت و یگـانگی را به او منتقل می‌کرد آن نگاه که یکپارچه پُر می‌شد از رضایت و از زلالی‌های عاطفهٔ عمیق انسانی [...] که مرد را مثل طفل به وجد می‌آورد (۱۱).

در غیاب آن پنداشت جاودانی قیس از «وجد» است که اینک همـهٔ هسـتی او را غـم فراگرفته‌است.

قِیس بنابه تحلیل خود، دلیل ازهم‌پاشی رابطهٔ خود بـا نیلـوفر را بـه «زنـان جـادویی مکبث» نسبت می‌دهد. زنان خانهٔ سِنِمار- آزاده، فزّه خاتون و فخیمـه- یـا همـان «زنـان افسون‌کار» که با دلسرد کردن معشوقهٔ او «سرنوشت او را [نیز] رقم مـی‌زننـد» (۵۴-۴۴). البته، به بافت مردسالارانهٔ خانوادهٔ او هم اشاره مـی‌شـود کـه چگونـه اَردی‌دا، تنهـا پسـر خانواده، نیلوفر و خواهرانش را محدود می‌کـرد (۴۶). بـا اینکـه همـهٔ معلومـات قِـیس در ارتباط با آنچه در خانهٔ سِنِمار می‌گذرد از طریق نیلوفر به او گزارش شده و «قـیس فقـط تصویری از آن برای خود داشت» (۷۸)، اکنون اما او می‌تواند براساس شنیده‌هـای خـود از معشوقه‌اش داستان‌هایی در «تخیل خود» (۵۶) بسازد تا بلکـه بتوانـد بـه دلایـل تصـمیم

نیلوفر پی ببرد. به این شکل او بیش از آنکه ذهن‌خوانی کند، ذهن‌سازی می‌کند. روایت *سلوک* همچنین نیلوفر را در متن بافتار خانواده‌اش قرار می‌دهد تا از روی رابطهٔ او با اعضای خانوادهٔ خود، بخصوص با خواهرش فزّه و پدرش سِنِمار، نشان دهد که او چگونه با انتخاب مردی غیر از قیس، و پس از آنکه صدایی به‌غایت اغواگر در گوشش پیچید، مجبور به ترک واحد بیناذهنی خود با او شده‌است: «این صدای زنانه: برو! از این خانه برو مهتاب؛ به امید هیچ زلزله‌ای مباش! گور پدر قیس؛ به گور برود عشق!» (۱۴۴). در این میان قیس نیز معشوقه‌اش را ناگزیر، و در پی یک نوع «دوگانگی آزارنده، دست‌کم در باطن» (۵۴)، مجبور به انتخاب دیگری می‌بیند، هرچند دختری که او «می‌شناسد آنقدر باهوش هست که نقیض درون یکایک اهل خانه، بخصوص نقیض درونی یکایک خواهرها را حس کند» (۵۰)؛ زیرا همان‌طور که قِیس می‌گوید، «هرگز نتوانسته بودم، مجوزش را نداشتم تا او را بنشانم کنار دستم و ببرمش کنار دریا. او هم چنان امکان و اجازه‌ای نداشت. درست مثل من، نه از خانواده و نه از محیط. درهم بودن و جدا از هم بودن» (۱۶۷).

از میان خواهرانش هرچند فزّه‌خاتون او را بهتر از دیگران می‌شناسد، با این وصف «همدلی‌ها همه مربوط است به سال‌های گذشته و نه امسال که تصور می‌شود سال بخت و بخت‌گشایی همگان خواهد بود» (۵۴). از منظر نیلوفر، او نیز ناتوان از درک وسعت و عمق رابطهٔ عمیق ذهنی بین خود و قیس بود. وقتی فزّه از او می‌پرسد قیس در تلفن به او چه می‌گفت، نیلوفر می‌گوید: «پرسید زیر دوش رفته بودی؟ پرسیدم چطور حدس زدی؟ جواب داد دیدمت، نگاهت کردم. می‌گوید من می‌بینم، در همه حال و در هر وضعیتی که باشی می‌بینمت؛ ذهن... ذهن... ذهن!». عکس‌العمل خواهرش نسبت به این موضوع البته نیشدار است: «به حقّ حرف‌های نشنیده، غیب‌گو دیده بودیم، اما غیب‌بین نشنیده بودیم! نکند جن هم هست؟!»؛ برخلاف فزّه و خواهرانش:

> چنان حسی را فقط اوست [نیلوفر] که درک می‌کند؛ چون تا آن روز نتوانسته بود این باور را در ذهن دیگری، ازجمله خواهرانش، جا بیندازد که دو انسان می‌توانند و این قابلیت را دارند که روحشان چنان در هم بیامیزد که در بسیاری لحظات یکی بشوند؛ یگانه (۸۰).

با وجود این، گفتگوی او با خواهرش فزّه بیانگر برخی دیگر از ویژگی‌های نیلوفر است که روایت آن از زاویهٔ دید قیس پوشیده می‌ماند، زیرا آشنایی او با مردی که درنهایت به

خاطرش قیس را ترک می‌کند، در زمان دوستی با او اتفاق افتاده‌است. همان‌طور که فـزّه او را متهم می‌کند:

> تو شیطان را درس می‌دهی، وگرنه چطور می‌توانستی نزدیک شش ماه دو تا مرد را جوری نگـه داری که یا از وجود یکدیگر باخبر نشوند، یا ... اگر روزی از وجود هم باخبر شدند، طوری ترتیـب کارها را بدهی که انگار نه انگار اتفاقی افتاده! (۱۱۶).

واقعیتی که در این بخش روایت می‌شود، بیش از آنکه از آگاهی قیس عبور کرده و به مخاطب برسد، توسط مؤلف تلویحی یا همان راوی سوم‌شـخص کـه از همـهٔ رخـدادهای درون دنیای داستان باخبر است، روایت می‌شود. فزّه به نیلوفر یادآور می‌شود کـه «قـیس ساده‌دل [...] حتی دروغ‌هایت را تو رویَت نزد، هیچ وقت. تو در نگاه او از تمام جهات زیبا، دلپسند و کامل بودی. در تو هیچ نقص و نقصانی نمـی‌دیـد. هرآنچـه را کـم داشـتی، بـا مخیله‌اش می‌ساخت به نیکوترین صورت!» (۱۱۸). نیلـوفر دلایـل چنـین اتهـامی را البتـه بی‌توجهی توأم با رشک و حسد خواهران خود عنوان می‌کند:

> تا اسم قیس روی من بود در ایـن خانـه، هـیچ‌کـدام شـما چشـم دیـدنم را نداشـتید [...] همـهٔ نداشته‌های خودتان را سرِ من و آن مرد کوبیدید، کوبیدید تا خُـردم کنیـد. [...] امـا مـن آنقـدر می‌شناختمش که بدانم چه آتشی توی اندرونش افروخته شده، اما نمی‌خواهد روی مرا به آتـش دهد! شما همه‌تان مرا و او را نابود کردید (۱۳۷-۱۳۶).

به طور مشابه، در نتیجهٔ مشاهدهٔ ماهیت رابطهٔ مادر خود با پدرش، نیلـوفر مصـمم‌تـر می‌شود تا به سرنوشت مادر دچـار نشـود (۱۴۷-۱۴۶). ایـن روایـت چنـدپاره، بـا پـذیرش چندین زاویهٔ دید مختلف، به خواننده امکان می‌دهد تا از زوایای متفاوت تنـاقض درونـی روایت اصلی را کشف کند. همان‌گونـه کـه بـدون زاویـهٔ دیـد فـزّه، برداشـت خواننـده از شخصیت نیلوفر، که عمدتاً از طریق دریافت‌های درونی قیس برساخته می‌شود، محدود و ناقص می‌شود، بر همین سیاق بدون اطلاع از دلایل شخصیِ نیلوفر در جـایگزینی عشـق قیس با دیگری، داوری خواننده نسبت به او دور از واقعیت‌هـای دنیـای داسـتانی خواهـد بود؛ هرچند باز هم نمی‌توان با قاطعیت دربـارهٔ شخصـیت و انگیـزه‌هـای او داوری کـرد، درست مثل قیس که نمی‌تواند با قاطعیت دربارهٔ او حرف بزند: «ممکن است تو هزار چیز دیگر هم باشی، یا پیش از این بوده باشی و پوشیده داشته باشی خود را» (۱۶۲).

به‌رغم آنچه گفته شد، یک نوع حس مشترک قیس و نیلوفر را به هـم پیونـد مـی‌زد؛ زیرا نیلوفر قِیس را «نیمهٔ گم‌شدهٔ» خود می‌دانست و قِیس او را «منِ دیگر خود، وقتی او

در تو، و تو در او جذب و حل شده باشد، شده باشید» (۱۸۲). وقتی نیلوفر به قیس می‌گوید: «من دارم مثل تو می‌شوم!»، قیس می‌گوید: «چون من مثل تو بوده‌ام پیش از تو» (۹۹). با این حال، دریافت‌های قیس نسبت به او، همان‌طور که در صفحات پایانی رمان معلوم می‌شود، متناقض می‌نماید:

> تصدیق می‌کرد و همدلی نشان می‌داد. چرب‌زبانی هم‌زبان و افسونگری همدل بود. این از جانب او بس بود تا وقتی توأم بشود با تنهایی، من بتوانم او را نیمی از خود بدانم و برایش رنج‌های خود را شرح بدهم به‌تدریج و به تناسب، که بشناسدم و بداندم. آخر این طبیعی است، طبیعی‌ترین نیاز آدمی است که یک نفرِ دیگر آینهٔ او باشد. بود. باور نمی‌کنم که نبود. اگر نبود، پس چرا چنان در باور من نشسته بود (۱۷۹).

قِیس در اینکه آیا نیلوفر «آینهٔ» او بود یا نه، در تردید است. هرچند او در کل روایت‌هایش درصدد است چنین حسی را از خودآگاه خود- و همزمان از خودآگاه خواننده- دفع کند. با این وصف، روایت *سلوک* در مجموع کشاکش درون‌ذهنی قِیس با وضعیت دشواری است که فروپاشی تنها رابطهٔ بیناذهنی‌اش با نیلوفر به دنبال داشته‌است. او از یک طرف در جستجوی بیناذهنیتی است که در گذشته از دست داده، و از طرف دیگر به دلیل تأثیر مخربی که این تجربه بر وضعیت جسمی و روحی او گذاشته، در زمان روایت میل به کشتنِ ولو سمبلیکِ نیلوفر دارد. هم از این‌روست که یزدانی خرم می‌نویسد: «*سلوک* متنی است که خشونت در معنای جنون‌آسا در آن به تصویر کشیده شده‌است. قیس می خواهد بکشد، اما در واقعیت ناتوان است. بنابراین ذهن او این کشتن را نه به صورت قطعی بلکه ذره‌ذره و با بیشترین شدت ممکن روایت می‌کند» (۱۳۸۲). از این‌رو، ارائهٔ تأثیر چنین تجربه‌ای بر کارکردهای ذهنی او در زمان روایت، اولویت اصلی روایتمندی *سلوک* است.

۳-۳- قیس و سایهٔ او

تلاش قیس برای خواندن افکار پیرمرد یا سردرآوردن از نیت‌های او همزمان با آغاز روایت، زمانی‌که قیس او را تا قبرستان دنبال می‌کند، شروع می‌شود و با مرور یادداشت‌های او توسط قِیس در طول روایت ادامه می‌یابد. او مشتاق است ببیند آیا یادداشت‌های پیرمرد، همان «اوراق مچاله‌شده [...] خواهند توانست به قیس بگویند آن پیرمرد درون بارانی مندرسش چرا و چگونه درهم شکانده شده‌است؟» (۷۶). قیس در

طول روایت سرگذشت خویش، خودش نیز «در هم شکانده شده‌است»، به عنوان مرکز آگاهی رمان و شرح حال پیرمرد، که قِیس او را «مردی شبیه شکستگی‌های» خودش می‌نامد (۳۲)، نیز مشابهت‌های فراوانی دیده می‌شود. همان‌طور که در دفترچهٔ پیرمرد آمده، هر دوی آنها همچون قیس عامری، شاعر عاشق‌پیشهٔ عرب، مجنون‌وار داستان جدایی خود از معشوقی همدل را روایت می‌کنند که عشقش همچون «انگشتان بر کف دست» در قلب آنها ثابت است (۵۹)؛ گیرم که در زمان روایت هر دو از او دور افتاده‌اند. در قالب یک روایت درون‌کاشت،[1] که هماهنگ با شکل و محتوای روایت اصلی عمل می‌کند، هر از گاهی بخش‌هایی از دفترچهٔ یادداشت‌های پیرمرد با روایت قیس در کل روایت جاسازی می‌شود که محتوی آن به نوعی بازتاب وضعیت خود قیس است.

سرآغاز رمان بازنمود کنش ذهن کنجکاو قیس در شناسایی پیرمردی است که از پیاده‌رو کنار قبرستان در حال عبور است:

> مردی را می‌بیند که در سایه می‌رود. به‌درستی نمی‌تواند او را تشخیص بدهد. بنابراین نمی‌تواند بداند یا بفهمد او چگونه آدمی است. فقط احساس می‌کند، یا درست‌تر این‌که گفته شود یک حس گنگ و ناشناخته به او می‌گوید آن مرد باید برایش آشنا باشد. اما هرچه به ذهنش فشار می‌آورد، نمی‌تواند تصویر روشنی از او برای خود بسازد، یا حتی چیزهایی از او در خاطرش بازسازی کند. پس چرا احساس می‌کند که باید او را بشناسد، که او را می‌شناسد، که می‌شناخته‌است؟ و چرا ذهنش دمی از چالش بازنمی‌ماند؟ و این کنجکاوی (۵).

با این حال، قیس هرگونه رابطهٔ انسانی، یا بهتر است گفته شود امکان تشکیل هرگونه واحد بیناذهنی را محدود به شناخت طرفین از همدیگر نمی‌داند. پالمر در نوع‌شناسی خود «برخورد بیناذهنی» را اولین فعالیت بیناذهنی معرفی می‌کند(۳) که براساس آن امکان دارد دو فرد ناشناس در برخوردی کاملاً تصادفی از فعالیت ذهنی همدیگر باخبر شوند (پالمر، ۲۰۱۱: ۲۱۷). مراد قیس نیز از توانایی «به‌جا آوردن» دیگری، در تطابق با نظریهٔ پالمر مبنی بر ضرورت سطحی حداقلی از ذهن‌خوانی در ادارهٔ زندگی است:

> پیرمرد سر برمی‌دارد و برمی‌خیزد، انگار او هم اندکی قیس را به جا آورده‌است. چرا باید قبول کرد که حتماً دو آدم می‌بایست در عمرِ یکباره همدیگر را دیده و شناخته باشند تا بتوانند در جایی و لحظه‌ای همدیگر را به‌جا بیاورند؟ نه لزوماً این‌طور نیست (۲۱).

1. embedded narrative

در نتیجهٔ چنین کنجکاوی‌ای است که قیس دست بـه حـدس و گمـان‌هـایی دربـارهٔ پیرمرد می‌زند: «سهل است که از همین فاصله می‌تواند دریابد که او اهل حرف و سـخن هم نباید باشد»، یا اینکه او «احساس می‌کند آن مرد هیچ علاقه‌ای بـه دیـدن دیگـری - دیگران ندارد. جز این اگر می‌بود، در شـهری چنـین تماشـایی و پُـر از انـواع جاذبـه‌هـا، پیاده‌رو خلوت کنار گورستان را برای راه رفتن در پیش نمی‌گرفت» (۶). و به این ترتیـب، او رفته‌رفته فاصله‌ای بین خود و پیرمرد نمی‌بیند:

> آن مرد باید شخص خودش باشد. [...] بله، قیس دارد به منش او نزدیک‌تر می‌شـود. چـه‌بسـا در ذهنش دارد چنین شخصی را می‌سازد که در مسـیر تجربـه‌هـای زنـدگی‌اش وجـودی حقیقـی بوده‌است. در هر دو وجه، آن مرد طوری کنجکاوی قیس را برانگیخته که لحظه‌ای هـم بـه خـود وانمی‌گذاردش و دمی نمی‌تواند غافل بماند از تخیل و گمان‌زنی نسبت به او (۷).

گرایش و کنجکاوی او به دیگری- دیگران نه‌تنها منجر به تلاش او به منظور پی‌بـردن به افکار آنها از روی اعمال، رفتار و به‌ندرت گفتـار آنهـا مـی‌شـود، بلکـه غالبـاً اقـدام بـه برساخت محتوای ذهن دیگران هم می‌کند، تا شاید بتواند نوعی ارتباط بیناذهنی بـا آنهـا داشته باشد: «یقین باطن دارد که باید بتواند او را در ذهـنش بشناسـد و بـه‌جـا بیـاورد، اگرچه این گرایش به شناخت دیگری، چیزی بیش از یک کنجکاوی عادی به شمار رود» (۶). این ویژگی البته مانع از آن می‌شود تا خواننده بتوانـد «یـک قصـه کامـل را از رمـان *سلوک* تعریف» کند، زیرا «آدم رمان از موقعیت‌هایی حرف می‌زند که قطعیت عینی آنهـا با وهم خودساختهٔ ذهنش خلط شده‌اسـت» (یزدانـی خـرم، ۱۳۸۲). پـس از اینکـه پیرمـرد قبرستان را ترک مـی‌کنـد، دفترچـهٔ یادداشـت‌هـای او، گویـا عمـداً روی سـنگی کـه او نشسته‌است، جا می‌ماند. تمایل شدید قِیس نسبت به هرچه زودتر خواندن آنچه پیرمـرد نوشته و جاگذاشته، نشان از بالا بودن هوش عاطفی او و درنتیجـه گـرایش درونـی او بـه ایجاد ارتباط بیناذهنی دارد: «توجه عمده این است که زود برسد و یادداشـت‌هـای دفتـرِ اوراق‌شدهٔ پیرمرد را با کنجکاوی یک آدم سرگردان زیر و بالا کند، گیرم کـه هـیچ چیـز جالبی در آن یافت نشود» (۲۲). کنجکاوی قیس امیدوارنه ادامه می‌یابد. او ضمن مطالعـهٔ یادداشت‌های پیرمرد در تلاش است قبل از هرچیز ذهن او را بخواند:

> باید با متن درآمیزد، باید بتواند نشانه‌های پریشانی و بی‌قراری یک آدمیـزاد را در خطـوط کـج و مج، در تکه-پاره‌های یک صفحه، یا حواشی یک صفحه آن جور بفهمد کـه در پشـت و در ورای

حروف و کلمات نهفته بوده و نهفته‌است. [...] پس اگر چنان انسانی، آن مرد بی‌نهایت خسته نمی‌توانسته تعادل خود را در پشت کلمات حفظ کند، یا اگر تعادل خود را از دست داده‌است پیش از بیان خود، قیس می‌تواند و باید چند و چونِ کژ و مژ شدن او را بفهمد، و قیقاج رفتن‌های او را که گاهی فرومی‌رود در اعماق، و گاهی فراز می‌آید از اعماق با چنان دست و پازدنی که غریقی پشیمان‌شده از غرق خود در اعماق تیرهٔ روان (۲۴).

به این ترتیب، قِیس در تلاش است حس و حال ذهن پیرمرد را در حین کنش نوشتن چنان مجسم کند تا از آنچه او در پی انتقال آن است، سر دربیاورد. مثلاً در جایی می‌گوید: «می‌توان یقین داشت که او [پیرمرد] در آن لحظات انبوهه‌ای از نانوشته‌ها را در ذهنش مرور، مرور، مرور و زیر و بالا می‌کرده‌است» (۲۴)؛ همچنان‌که او خود می‌نویسد تا «اندکی از انبوهۀ پیچیده‌ای که روح و مغز را به تسخیر کشیده‌است» را بر خود آشکار کند (۱۹۸). قیس رفته‌رفته متوجه مشابهت‌هایی بین سرگذشت خود و سرگذشت شخصیت تصویرشده در یادداشت‌های پیرمرد، که احتمالاً تذکره‌ای است از زندگی خود او، می‌شود. طوری که گویا راوی دفترچۀ پیرمرد داستان زندگی او را نوشته‌است. هم از این‌روست که قِیس رفته‌رفته همدلیِ عمیقی بین خود و پیرمرد احساس می‌کند. برای مثال، انگار اوست که از زبان راوی نوشته‌های پیرمرد پیش خود می‌گوید: «خود را وارد جان دیگری کردن، جان خود را وانهادن، بلوغ عمر یکباره را با دیگری در میان گذاردن...» و یا از زبان همو خطاب به نیلوفر می‌گوید:

من و تو دو نیمۀ یک انسانیم. نه؛ تو و من یکی هستیم؛ یکی. بی تو من نبودم، این که هستم نمی‌بودم. از زبان من حرف می‌زنی؛ بی‌تو شاید من نمی‌بودم! (۱۷-۱۶).

بنابراین داستانی که پیرمرد در خلال یادداشت‌هایش روایت می‌کند، به لحاظ موضوعی هماهنگ با داستان زندگی خود قیس است. تو گویی حکایت از یک جدایی دارد که در پیامدش او را نسبت به انسان و رابطه‌های انسانی بدبین کرده‌است:

چرا من نتوانستم جایگزین کنم، چرا؟ [...] زن در نظر من یک جسم سخنگوست که من قادر به مصاحبت با او، با ایشان نیستم. [...] احساس دقیقم از خودم این است که نسبت به همه کس، و اصولاً نسبت به کم و کیف زندگی بیگانه شده‌ام. احساس می‌کنم دیگر چیز جالبی برایم وجود ندارد، جز سیاه‌کردن همین صفحات، صفحات، صفحات» (۲۵).

قیس با مرور و البته درونی‌کردن توصیف‌های پیرمرد از رابطۀ شکست‌خورده‌اش، به یاد رابطۀ خود با معشوقه‌اش می‌افتد، و در نتیجۀ این همدلی است که او «گام به گام

عقب‌نشینی می‌کند، عقب‌نشینی تا به‌تدریج پناه ببرد به درون خودش؛ به دخمه‌ای که اصطلاحاً درون نامیده می‌شود. چاله. به نوعی تاریک‌خانه» (۱۷۸). و همزمان با پایان یادداشت‌های پیرمرد، او قادر به یادآوری چیزی از گذشتهٔ خود نیست: «ذهنم توان و کشش به‌یادآوردن هیچ چیز را ندارد» (۲۰۹). روایتی که پیرمرد به این‌صورت از زبان قِیس نقل می‌کند، حکم روایت بنیادین *سلوک* را دارد که موجب برانگیزش خاطرات قیس از همدلی و پیوند ذهنی‌اش با نیلوفر می‌شود. فضای اندوهبار روایت جاسازی‌شده از یک‌سو، و تشابه سرگذشت روای آن از سوی دیگر، موجب می‌شود تا در سرتاسر روایت و در هر موقعیت ممکن، قِیس از یادداشت‌های پیرمرد برای نشان دادن عمق درد خویش سود ببرد. راوی یادداشت‌های پیرمرد، ما را به اینجا رهنمون می‌شود که قیس حکایت زندگی خود را از نو روایت کند:

> آن مرد هم نوشته‌است که انسان را قلوه‌کن می‌کنند و می‌گریزند. و ادامه داده‌است چرا نمی‌توانم یک عبارت منجّز و جامع گیر بیاورم؟ عمر انسان، کمالِ عمر انسان را می‌ربایند و می‌روند. رخنه می‌کنند، رخنه می‌کنند در وجود تو، همراه و همسفر می‌شوند و در نیمهٔ راه ناگهان – همان‌جایی که نباید – ناپدید می‌شوند. نشد، باز هم نشد ... تو را در گرانمندترین ایام عمر از خود دور می‌کنند، با تو یکی می‌شوند، نیمهٔ دیگر تو. [...] چنان‌که تو خود را در او می‌بینی [...] ناگهان تو را کور می‌کند، تو را تهی می‌کند و می‌رود (۹۰).

پیرمرد نیز مانند قِیس، به‌ظاهر معشوقه‌اش را می‌ستوده‌است، «چنانچه پیشینیان ما، آب را می‌ستودند» (۱۷۳)؛ اما اکنون احساس می‌کند به او خیانت شده‌است (۱۷۷-۱۷۶). بنابراین روایت او از این حیث تلاشی است برای کنارآمدن با وضعیتی که ناشی از فروپاشی یگانه رابطهٔ بیناذهنی‌اش است، هرچند در این زمینه هم موفق نیست. قیس در پایان داستان دوباره پیرمرد را در مسیر منتهی به قبرستان می‌بیند. کنجکاوی او اکنون پس از مرور یادداشت‌های پیرمرد از بین رفته‌است: «اکنون مرد را می‌بیند که در فاصله می‌رود. با فاصلهٔ معینی از قیس. دیگر نمی‌کوشد قدم‌ها را نسبت به گام‌های او تند کند یا کُند» (۲۱۱). او در تلاش است هرچه سریع‌تر از دست دفتر پیرمرد رها شود: «دفتر را روی نیمکت می‌گذارد و پاره‌آجر- سنگ را روی اوراق دفتر. خلاص شده‌است. نفسی راحت می‌کشد و [..] ناپدید می‌شود» (۲۱۲). و بدین شکل، قیس از کنجکاوی در کاوش گذشته، که یادداشت‌های پیرمرد مشوّق آن بود، دست می‌کشد؛ زیرا بازگویی رخدادهای گذشته

برای او در حکم بازیابی دوبارهٔ آنها نیست، بلکه تجربهٔ مجدد فرایند تلخ ازهم‌پاشی یک ارتباط بیناذهنی بین او و معشوقه‌ای است که اکنون دیگر از بین رفته‌است.

۴- نتیجه‌گیری

بررسی *سلوک* نشانگر اهمیت بنیادین فعالیت‌های درون‌ذهنی قیس و تجربهٔ تشکیل و تخریب یک پیوند بیناذهنی بین او و معشوقه‌اش در روایتگری آن است. از طریق محدود کردن روایتگری خود به دریافت‌های درونی قیس، راوی سوم‌شخص فرایند تلاش بی‌وقفهٔ او در جهت فهم دلایل ازهم‌پاشی تنها ارتباط بیناذهنی‌اش با معشوقهٔ پیشین خود را به تصویر می‌کشد. استفاده از تکنیک گفتمان نامستقیم آزاد به راوی امکان می‌دهد تا بی‌واسطه خواننده را در جریان ارزیابی قیس از این تجربهٔ غم‌انگیز قرار دهد. قِیس ضمن احساس همدلی با پیرمرد و موضوع روایت بازگوشده در دفترچهٔ یادداشت‌های او، که به طور تصادفی در گشایش رمان به آنها دست می‌یابد، می‌کوشد از چگونگی اتفاق ناگواری که برای او افتاده، سر دربیاورد. تجربهٔ بیناذهنیِ او با نیلوفر، قِیس را در این امر یاری می‌کند؛ زیرا بازنگری او به رابطهٔ چندسالهٔ خود با نیلوفر و مراحل شکل‌گیری و سپس ازهم‌پاشی واحد بیناذهنی آنها، به طور عمده در روایت موجود در یادداشت‌های پیرمرد منعکس می‌شود. پایان روایت، روایتگر کنارآمدن قیس با واقعیت‌های زندگی‌اش است. بی‌میلی او نسبت به یادداشت‌های پیرمرد، و به نوعی بازگرداندن آنها به صاحبش، گویای این موضوع است و تک‌گویی‌های درونی یا ذهن‌نگاری‌های او به نوعی خوددرمانی اوست تا بتواند خود را از تأثیر گذشته آزاد کند. از این‌رو، واژگان روایت‌شناسی شناختی ابزار مناسبی جهت بررسی نحوه و دلایل کارکردهای ذهن روایتگر قِیس هستند. از منظر این رویکرد، بین میزان روایتمندی هر روایت و بازنمایی آگاهی و فعالیت‌های ذهنی شخصیت‌های داستانی ارتباط مستقیم وجود دارد. بنابراین روایت *سلوک* به دلیل بازنمایی آگاهی و نحوهٔ اندیشیدن قیس، روایت مطلوب نظریه‌پردازان روایت‌شناسی شناختی است؛ زیرا سراسر آن چیزی جز فعالیت شناختی نیست.

پی‌نوشت

۱- از این پس درمورد این منبع به ذکر صفحه بسنده می‌شود.

۲- قیس در طول روایت از معشوقه‌اش با نام‌های مختلف یاد می‌کند: «آن نیلوفر یا مروارید یا شهرزاد یا هر آن زیباترین نامی که شما می‌توانید به او بدهید» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۵: ۴۷ و ۸۲). در این نوشتار از معشوقهٔ قیس به نام نیلوفر یاد می‌شود.

۳- چهار نوع دیگر به ترتیب عبارت‌اند از:

واحدهای بیناذهنی کوچک (encounters intrmental؛ small Intermental units)

واحدهای بیناذهنی متوسط (medium-sized intermental units)

واحدهای بیناذهنی بزرگ (large intermental units)

ذهن‌های بیناذهن (intermental minds)

منابع

ابومحبوب، احمد و پناهی، شهرام (۱۳۸۹)، «اندیشه‌های هستی‌شناسانه در رمان‌های *سلوک* دولت‌آبادی و *مهمانی خداحافظی* میلان کوندرا»، *فصلنامهٔ مطالعات تطبیقی*، سال چهارم، شمارهٔ ۱۴، صص. ۲۸-۱۱.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۵)، *سلوک*، تهران: چشمه.

شیری، قهرمان (۱۳۸۹)، «سیری در *سلوک* دولت‌آبادی»، *مجلهٔ نویسار*، سال چهارم، شمارهٔ ۹ و ۱۰، صص ۸۸-۶۴.

مهدی راد، عاطف (۱۳۸۲)، «در جست‌وجوی اندیشه‌های فلسفی عرفانی *سلوک* نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی»، *ماهنامهٔ فرهنگی و هنری کلک*، شمارهٔ ۱۵۳، صص ۵۹-۵۶.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، جلد اول و دوم، تهران: چشمه.

یزدانی خرم، مهدی (۱۳۸۲)، «به امید دیدار مرد سالخورده: گفت وگو با محمود دولت‌آبادی به مناسبت انتشار رمان *سلوک*»، *روزنامهٔ همشهری*، پنج شنبه ۱۸ اردیبهشت ۱۳۸۲.

Apperly, Ian (2011), *Mindreaders: The Cognitive Basis of "Theory of Mind"*, New York: Psychology Press.

Bal, Mieke (2009), *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 3rd ed, Toronto: University of Toronto Press.

Goldman, Alvin I. (2006), *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology and Neuroscience of Mindreading*, Oxford: Oxford University Press.

Herman, David (2006), "Narrative: Cognitive Approaches." Ed. Edward. K. Brown et al, *Encyclopedia of Language & Linguistics*, Vol 1, Elsevier, 452-459.

_____ (2009), *Basic Elements of Narrative*, Oxford: Wiley-Blackwell.

_____ (2013), *Storytelling and the Sciences of Mind*, Massachusetts: The MIT Press.

Palmer, Alan (2004), *Fictional Minds*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

_____ (2010a), *Social Minds in the Novel,* Columbus: the Ohio State University Press.

_____ (2010b), "Storyworlds and Groups", Ed. Lisa Zunshine, *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Maryland: The John Hopkins University Press, pp. 176-192.

_____ (2011), "Social Minds in Fiction and Criticism" *Style,* Vol 45, No 2, pp.196-20.

O'Neill, Patrick (2005), "Narrative Structute", Ed. David Herman et al, *Encyclopedia of Narrative Theory*, London: Routledge, pp. 366-370.

Zunshine, Lisa (2006), *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel,* Columbus: The Ohio State University Press.

شمارهٔ سی و چهارم
زمستان ۱۳۹۴
صفحات ۹۷-۷۵

ناصرخسرو و پساقصیده (تحلیل شاخصه‌های پسامحوری در قصاید ناصرخسرو)

دکتر محسن بتلاب اکبرآبادی*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جیرفت

چکیده

قصیده از سنتی‌ترین قالب‌های ادبی است که بنابه کلیت منسجمش ظرفیت ویژه‌ای در مدح و تعلیم دارد. موضوع واحد و پردازش این موضوع در یک قالب و ساختار بسته باعث می‌شود تا القای معنی و تأثیرگذاری قصیده بر مخاطب بیشتر شود. قصاید ناصرخسرو، برعکس قصاید رایج سبک خراسانی، بنابه تأویلی بودن زبان، فرمی فرارونده، صیروری و چندلایه به خود گرفته‌اند که می‌توان اصطلاح پساقصیده را برای آنها به کار برد. پساقصیده، ناظر بر فرایند زبانی و فرمیک است که قصیده را در فرایندی واسازانه قرار می‌دهد. پس در این تعریف، پساقصیده نوعی سبک‌گریزی دوره‌ای و شخصی است که بنیان‌ها و اصول موضوعهٔ خود را ویران، برهنه و تجزیه کرده، از ثبات و استحکام می‌اندازد. در این پژوهش تلاش شده تا با روشی توصیفی- تحلیلی و رهیافتی پسامحورانه، شاخصه‌های واسازانه و فروپاشانندهٔ زبانی و فرمی این قصاید بررسی شود. فراروی از تقابل‌های دوگانه، تناقض معنایی، چندلایگی زبان، صیرورت فرم، سوژه‌زدایی، بافت‌زدایی، گفتمان‌سازی و... مهم‌ترین شاخصه‌های پسامحوری قصاید ناصرخسرو محسوب می‌شوند.

واژگان کلیدی: پساقصیده، ناصر خسرو، تناقض معنایی، بازی زبانی، سوژه‌زدایی

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *botlab2005@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۶/۲۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۲/۲۵

۱- مقدمه

لفظ «پسا» (post) پیش از آنکه معرف یک نظریهٔ جدید یا دورهٔ خاص باشد، نشانهٔ نوعی چرخش بنیادین نظری در عرصه‌های گوناگون است. این لفظ، در بطن خود گویای نوعی انتقال و گذر است که علاوه بر اینکه خمودگی و انقضای دوران پیش از خود را به تصویر می‌کشد، مفاهیم جدیدی چون به‌هم‌ریختگی ، فروپاشی، واسازی و تخریب معنا را نیز وارد عرصهٔ نقد می‌کند. این پیشوند که با اصطلاحات پساساختگرایی و پسامدرنیسم (چون بودریار، لیوتار) پسانقد (فریدریک جیمسون) و واسازی (دریدا) در دههٔ ۱۹۷۰ وارد عرصهٔ نظریه‌پردازی انتقادی شد، توصیف‌کنندهٔ یک آموزهٔ مشترک یا تعهد به یک روش واحد نیست، بلکه نوعی نگرش شکاکانه و حتی ویران‌سازانه نسبت به میراث پیش از خود، به‌ویژه مدرنیته، است (نک. باروس، ۱۳۸۸: ۷۶). پیشوند پسا در پی محکوم‌کردن گذشته و اسلاف یا پیشی‌گرفتن بر آنها نیست، بلکه در نام شرح حال گذشته، همچون گسیختگی و آشفتگی یک نظام گفتمانی عمل می‌کند (همان: ۷۷). به تعبیری، پیشوند پسا، نوعی نگاه معرفت‌شناختی است که تلاش می‌کند تا اصول موضوعه و بنیان‌های نظری - معرفتی و به‌ظاهر قطع و یقین گذشته را در عرصهٔ تخریب و واسازی قرار دهد و با واسازی گفتمان‌های گذشته، شگردهای معناسازی و حقیقت‌نمایی آنها را نخ‌نما کند. پس لفظ پسا اگرچه مؤید نوعی گذر و انتقال است، می‌تواند در هر دوره‌ای و نسبت به هر مکتب و نظریهٔ مسبوق خود، صدق پیدا کند.

در این تعریف و پژوهش، پسا نوعی جریان بی‌وقفه و مداوم است که به نسبی‌سازی و غیر ضروری‌سازی حقیقت احکام کلی و به تعبیری «روایت‌های کلان» (نک. رودی، ۱۳۸۹: ۱۲۶-۱۱۰) می‌پردازد و بر تنوع و بسیارگونگی شکل های زندگی تأکید می‌کند. از این‌رو، لفظ پسا، می‌تواند دربردارندهٔ نوعی ساخت‌شکنی و واسازی باشد. الفاظ و نظریه‌هایی مانند مدرنیسم و مدرنیته اگرچه بیان‌کنندهٔ نوعی «راه و رسم نو» (نک. چایلدز، ۱۳۹۲: ۲۸-۱۱) و متضمن گذر و انتقال هستند، مشمول این لفظ نمی‌شوند؛ چراکه در درون خود مفاهیمی مانند توافق، یگانگی، کلیت و تمامیت را می‌پرورانند که در تعارض با پیش‌انگاشته‌های پیشوند پسا، همچون: بازی آزاد، خلاقیت، مرکززدایی و... قرار می‌گیرند.

قصاید ناصرخسرو ازجمله اشعار موجود و معدود سنتی در ادبیات فارسی هستند که خواسته یا ناخواسته، بنیان‌های معنایی، زبانی و زیباشناختی عصر خود را به پرسش

می‌کشند. این فروپاشی در سطوح گوناگون قصاید دیده می‌شود، هم در سطح سبک‌شناسیک که مبانی زبانی و ادبی و معنایی سبک خراسانی را در عرصه‌ای از نسبی‌بودن، غیرضروری بودن، شخصی‌نگری و گونه‌ای از خلق‌کردن قرار می‌دهد و هم در سطح درونی قصیده که با استفاده از زبانی خودویرانگر و تکیه بر وجه بلاغی و منطقی زبان، معنا را در فرایندی از تعویق و تأخیر می‌اندازد و کلیت منسجم قصیده را - که مهم‌ترین مؤلفهٔ قصیده در سبک خراسانی و پس از آن است- از هم می‌پاشاند و آن را به نوعی مرکزگریزی دچار می‌کند. انتخاب لفظ پساقصیده درمورد قصاید ناصرخسرو، معرفی قالب یا نوع ادبی جدیدی نیست؛ بلکه بیشتر ناظر بر فرایند زبانی و فرمی این قصاید است که قصیده را در فرایندی واسازانه قرار می‌دهد. پس در این تعریف، پساقصیده نوعی سبک‌گریزی دوره‌ای و شخصی است که بنیان‌ها و اصول موضوعهٔ درونی و بیرونی خود را ویران و آنها را برهنه و تجزیه می‌کند و از ثبات و استحکام می‌اندازد. معنا در پساقصیده، همواره گرایش به گذر کردن از مرزهایی دارد که در لحظهٔ حاضر محدود شده‌است. به این ترتیب در پساقصیده با یک مرکز اصلی مواجه نیستیم به‌ویژه در قصاید ناصرخسرو که منظور از پساقصیده چندمرکزی و چندمحوری است. یعنی با تشکیل یک مرکز، بلافاصله با تقابل‌سازی این مرکز، فروپاشی می‌شود و مرکز و ساخت جدیدی شکل می‌گیرد. پساقصیده، اصطلاحی واسازانه است که در هر دوره‌ای خاص از تاریخ ادبیات، ضمن گریز از سبک دوره‌ای، ساختار و کلیت خود را نیز ویران می‌کند. ناصرخسرو به عنوان یکی از برگزیدگان این جریان پسامحوری در قرن چهارم و پنجم، برجسته‌کنندهٔ زبانی می‌شود که حد اعلای آن را می‌توان بعدها در اشعار و *مثنوی* مولوی جست. لازم به ذکر است که این مقاله در پی اثبات این نکته نیست که قصاید ناصرخسرو را متنی پست‌مدرن یا پساساختگرا نشان دهد؛ چراکه در این قصاید بنابه تعلیمی و ایدئولوژیک بودن، هنوز رگه‌هایی از تثبیت مضمون، ساخت‌سازی، تحکم معنا و قطعیت دیده می‌شود. بسته به نوع پایگاه نظری، این فرایند ساخت‌شکنانه را در قصایدِ پیش و پس از ناصرخسرو نیز می‌توان نشان داد و اعلام کرد که زبان در این قصاید، مدام در حال تعویق و تأخیر است؛ اما این امر به صورت تصادفی و لحظه‌ای خواهد بود، حال آنکه در قصاید ناصرخسرو این امر، وجه غالب و ویژگی سبکی او محسوب می‌شود و

همین امر نام او را به عنوان یکی از پیشگامان «پساباوری» در میان شعرای فارسی‌زبان تثبیت می‌کند.

مقالات و کتاب‌های فراوانی در مورد ناصرخسرو و قصاید وی منتشر شده‌است که بیشتر بُعد محتوایی و عقیدتی او را مد نظر قرار داده‌اند. نویسندگان در این پژوهش‌ها تلاش کرده‌اند تا با نگاهی مؤلف‌محور و با تکیه بر جهان‌بینی تأویلی و اسماعیلی ناصرخسرو، نظرگاه‌های باطنی وی را در مواردی چون خرد، دین، دنیا، جبر و ... تشریح کنند. در این میان، پژوهش‌هایی چون «از کلام‌محوری تا هرمنوتیک کلاسیک با تأملی بر آثار منثور ناصرخسرو» نوشتهٔ محمد غلامرضایی و همکاران و «گذری بر آراءِ ناصرخسرو در باب زبان» اثر علیرضا خان‌جان و بتول علی‌نژاد، به لحاظ تحلیل زبانی ارتباطی نزدیک‌تر با پژوهش حاضر دارند؛ اما هنوز به صورت مستقل و خاص، پژوهشی در زمینهٔ بنیان‌های ساخت‌شکنانه و پسامحوری قصاید ناصرخسرو منتشر نشده‌است. نکتهٔ مهم در پژوهش‌های منتشرشده درمورد قصاید ناصرخسرو، نگاه پیکرمند و ساختاری به این قصاید است. برخورد پیکرمند و ساختاری با قصاید نوعی تقلیل زبانی و معنایی محسوب می‌شود که تمامی قصیده را محدود به فرم و معنای واحدی می‌کند چنان‌که در بیشتر پژوهش‌ها همین نگاه پیکرمند باعث شده تا با پیش‌انگاشت‌های ذهنی، ساختار زبانی و معنایی قصاید را امری بدیهی و آشکار بدانند و به مؤلفه‌هایی چون زبان فلسفی و دشوار، ارتباط عمودی ابیات و تعلیمی‌بودن یا فلسفی‌بودن معنای قصاید و... تقلیل دهند. خوانش دقیق قصاید ناصرخسرو، فهمی دیگر را نشان می‌دهد. هم نشانه‌های درون متنی قصاید، به‌ویژه تأویل‌های مکرر، حاکی از غیرپیکرمندی آنهاست و هم اینکه خوانش واسازانه از این قصاید بهتر می‌تواند ظرفیت‌های زبانی و معنایی قصاید را نشان دهد. ناصرخسرو برای القای معنی مدنظر خود، فرایندی کاملاً ساختارشکنانه و غیرپیکرمند را در پیش گرفته‌است. این واسازی هم در سطح زبان دیده می‌شود و هم در سطح معنی. توجه غیرپیکرمند و واسازانه به این شگردهای زبانی و معنایی بهتر می‌تواند وجوه سبکی و تمهیدات زبانی(تأویل، تقابل‌سازی، گذر از تقابل‌ها، ساخت‌گریزی و...) قصاید وی را نشان دهد. بر همین اساس در این مقاله، نگاه غیرپیکرمند و واسازانه، اصل قرار گرفته‌است.

۲- شاخصه‌های «پسامحوری» در زبان و فرم قصاید

شکل و قالب مشابه به‌ویژه مقفی‌بودن قصاید زبان فارسی باعث شده که در ظاهر فرمی مشابه با یکدیگر داشته باشند. قصاید بنابه موضوعات یا ژانر آنها - که بیرون از اثر قرار دارد - بیشتر با دو نوع قصاید مدحی و تعلیمی از هم تفکیک می‌شوند. یعنی این موضوع (مفهومی که بیرون از اثر است و با ورود به اثر و حالتی که می‌گیرد تبدیل به محتوا می‌شود) و ژانر (نوع ادبی حاکم بر یک متن) است که تمایز قصاید را در سبک‌شناسی نشان می‌دهد. در پژوهش‌های ادبی، تعلیمی‌بودن قصاید، مفهومی سبک‌شناسانه است که قصاید کسایی، سنایی، ناصرخسرو و... را به یک وجه مشترک تقلیل داده‌است و همین وجه مشترک را فرم نامیده‌اند (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۷۸-۲۷۶). حال آنکه در هرکدام از این قصاید به‌ظاهر مشترک از لحاظ موضوع و ژانر، فرمی متمایز دیده می‌شود. پس مسلماً فرم قصاید ناصرخسرو با فرم قصاید دیگر، چه مدحی و چه تعلیمی، متفاوت خواهد بود.

اگرچه قالب اشعار ناصرخسرو مانند اغلب شعرای سبک خراسانی، قصیده است و در ظاهر و بیرون (قالب به‌مثابه نمود بیرونی) دارای شکلی بسته و محدود به قافیه و وزنی خاص است؛ اما فرم این قصاید در مقام یک کلیت واحد، فرمی صیروری و تنشی است که مدام ارتباط میان عناصر درونی را دچار خدشه و گسیختگی می‌کند. فرم در این تعریف کلیتی از زبان، تکنیک، ماده و محتواست. به تعبیری دیگر همین کلیت متن با تمام اجزای آن (نک. فرهادپور، ۱۳۸۰: ۴۰-۲۵). اغلب قصاید ناصرخسرو دارای فرایندی درونی است که سیری دیالکتیک میان عناصر را به کلیتی واسازانه تبدیل می‌کند که مدام در حال شکستن نشانه‌های درون‌متنی است که حتی خود ناصرخسرو آنها را به صورت قراردادی و تمثیلی برای تثبیت موضوعی خاص به کار می‌برد. ممیزه‌ای که فرم قصاید ناصرخسرو را از قصاید مدحی و تعلیمی عصر خود جدا می‌کند، نحوهٔ ارتباط عناصر در فرم است. این نحوه کاربرد و ابزار و صناعات ادبی است که فرمی صیروری به قصاید ناصرخسرو داده‌است. روایی‌بودن و غلبهٔ محور جانشینی و قطب استعاری زبان، مهم‌ترین ویژگی فرمی قصاید ناصرخسرو است که باعث شده کلیت و فرم در این قصاید در عین انسجام ظاهری، نوعی فراروی تنشی و واسازانه را در لایه‌های زبانی نیز داشته باشد.

۳- فرم روایی

پل ریکور در بخشی از کتاب *زمان و حکایت* به بررسی تشابه عملکرد استعاره و حکایت می‌پردازد و آنها را نوعی نوآوری در معنا می‌داند. استعاره، ایجاد مناسبت معناییِ تازه به کمک اطلاق نابجاست و نوآوری معنایی در حکایت یعنی ابداع پیرنگ ... بنابه خاصیت پیرنگ، هدف‌ها و علت‌ها و اتفاق‌ها، تحت وحدت زمانیِ یک کنش تمام و کمال، گرد می‌آیند، یعنی ترکیب چیزهای ناهمگون (ریکور،۱۳۸۳: ۱۰-۹). هماهنگی و پیکربندی حوادث مختلف توسط پیرنگ مهم‌ترین عامل انسجام‌ساز پیرنگ و نکته‌ای است که روایت را در تباین با تاریخ صِرف یا توصیف قرار می‌دهد. قصاید ناصرخسرو برخلاف قصاید عصر او، قصایدی روایی (نه داستانی) هستند که برجستگی قطب استعاری زبان در آنها، عاملی پیش‌برنده و انسجام‌ساز است. بنابه برجستگی قطب استعاری، زبان در قصاید ناصرخسرو به حدی از انسجام و ارتباط رسیده که نشانه‌ها دارای نوعی پیوستگی علّی و منطقی شده‌اند و مفهوم تصادف و تزیین در آنها دیده نمی‌شود. در قصاید مدحی سبک خراسانی محور جانشینی و استعاری زبان به‌ویژه در تشبیب قصاید به‌وضوح دیده می‌شود؛ اما تفاوتی بارز با فرم قصاید ناصرخسرو دارند. در قصاید مدحی سبک خراسانی، ساختار چندمرحله‌ای و تفکیکی (تشبیب، گریز به مدح، مدح، شریطه و دعا) و توجه به یک موضوع واحد در ابیات گوناگون، باعث شده تا چندین بیت، جنبه‌ای توصیفی داشته باشند و هرکدام به نحوی توصیفی، تکرار محتوا یا ساختار زبانی بیت قبل باشد. به همین دلیل این قصاید، توصیفی محسوب می‌شوند؛ حال آنکه دیالکتیک موجود در نشانه‌ها و قطب استعاری زبان در قصاید ناصرخسرو باعث شده تا ابیات زنجیره‌وار به یکدیگر پیوند بخورند و هر بیت از طریق نفی و سلب یا تأیید، به ابیات قبل و بعد از خود ارتباط پیدا کند. پس پیرایش اثر از هرگونه تکه‌پاره‌های زائد، منطق درونی و فرم‌ساز قصاید ناصرخسرو است. پویایی (روایتمندی) و خلاقیت و صیرورت (آفرینش‌های استعاری) مهم‌ترین تمایز فرمیک قصاید ناصرخسرو با دیگر قصاید سبک خراسانی (چه مدحی و چه تعلیمی) است.

کلیت و انسجام که مهم‌ترین سازوکار فرمی قصاید ناصرخسرو است نیز برگرفته از همین روایی‌بودن آنهاست. این کلیت و انسجام مبین ساختار و نظام است و از این‌رو، در

تعارض با لفظ پسا که ساختارشکن و انسجام‌گریز است قرار می‌گیرد. ذکر چند نکته در این مورد حائز اهمیت است. نخست اینکه انسجام و کلیت قصاید ناصرخسرو مانند قصاید سبک خراسانی، منحصراً ناشی از موضوعی واحد میان چند بیت و ساحت ظاهری اثر یعنی قافیه‌های درونی و بیرونی و ردیف نیست، بلکه برخاسته از کیفیت جانشینی و ارتباط درونی عناصر با یکدیگر است، یعنی همان روایی‌بودن و انسجام روایی نشانه‌ها. برخلاف قصاید خراسانی که بیشتر در سطح افقی و توصیفی سیر می‌کنند، فرم قصاید ناصرخسرو در سطح عمودی و روایی شکل می‌گیرد. دوم اینکه ارتباط ابیات در قصاید ناصرخسرو با یکدیگر نه ارتباطی ناشی از تکرار یک موضوع یا هم‌معنایی؛ بلکه برعکس برخاسته از نوعی طغیان ابیات علیه یکدیگر و به تعبیری کلی‌تر، طغیان قصیده و فرم علیه قواعد و اصول موضوعهٔ خود است.

فرم قصاید ناصرخسرو بدین شیوه است که در چند بیت از طریق یک رابطهٔ استدلالی، موضوعی تشکیل می‌شود. این موضوع از طریق ابیات بعدی فروپاشی می‌گردد و همین فروپاشی‌ها و تقابل‌هاست که زنجیرهٔ ابیات را به یکدیگر پیوند می‌دهد. نظم و انسجام موجود در قصاید ناصرخسرو، نظمی برساخته از فروپاشی‌هاست. همین امر این قصاید را تبدیل به قصایدی خودارجاع، غیرمصداقی و درون‌ماندگار می‌کند. تفاوت درونی نشانه‌ها و ابیات با یکدیگر، حکم میانجی یا واسطه‌ای را بازی می‌کند که ابیات را در حالتی سلبی به یکدیگر مرتبط می‌کند. این فرم به مرز و محدوده تن نمی‌دهد. یعنی هرگاه چند بیت از طریق یک مضمون مشترک به پیکربندی می‌رسند، در ابیات بعد از طریق تناقض و تنش، این پیکربندی فروپاشی، پیکربندی جدیدی حاصل می‌شود و الی آخر. مثلاً در قصیدهٔ «ای قبهٔ گردندهٔ بی‌روزن خضرا» در چند بیت ابتدایی، مضمونِ «فلک به عنوان مادر» از طریق ارتباط همنشینی ابیات با یکدیگر، شکل می‌گیرد. بلافاصله در ابیات بعد این پیکربندی (مادربودن فلک) از طریق ایجاد تقابل و به وجود آمدن سنتز، فراتر می‌رود:

فرزند تو این تیره تن خامش خاکی است پاکیزه خرد نیست نه این جوهر گویا
(ناصر خسرو، ۱۳۹۲: ۲)

این فضای تنشی، ابیات را به یکدیگر پیوند می‌دهد و فرم استدلالی، منطقی و روایی قصیده شکل می‌گیرد. در ادامهٔ قصیده، از ترکیب این تنش‌ها، تقابل‌های بنیادین دنیا/

آخرت و تن/ روح ساخته می‌شود. برنهاد یا سنتز این تنش دیالکتیکی، مفهوم سخن است. رسیدن به مفهوم واحد و منسجمِ سخن، به‌ظاهر نوعی انسجام جدید و نضج‌گرفتن فرم است؛ اما بلافاصله خود سخن نیز وارد فرایندی صیروری می‌شود و به دو گونهٔ سخن راست و سخن رسوا تقسیم می‌گردد. سخن راست، سخن خوب خدای است، یعنی *قرآن* که البته خود *قرآن* نیز از طریق شدن به تنزیل و تأویل تقسیم می‌شود. این فرایندِ شدن است که با فروپاشی مضامین گوناگون، ابیات را به یکدیگر پیوند می‌دهد. پس انسجام قصاید ناصرخسرو نه انسجامی حاصل از تکرار یک مفهوم و قافیه و ردیف، بلکه انسجامی واسازانه است، یعنی شورش متن علیه قواعد و اصول پیشین خود. فرم قصاید ناصرخسرو با تکیه بر بُعد علّی و منطقی، به تولید و بازتولید استعاره‌ها و عناصر جانشینی‌ای می‌پردازد که روندی صیروری به خود می‌گیرد و عناصر را در تنش دیالکتیکی با یکدیگر قرار می‌دهد. پس، قصاید ناصرخسرو اگرچه به واسطهٔ قافیه و وزن و ردیف در ظاهر انسجام دارند؛ اما در مقام فرم (کلیت زبانی و معنایی) با نوعی شکست و فروپاشی مواجهند.

۴- زبان و حقیقت در اشعار ناصرخسرو

یکی از پیامدهای فرم صیروری و تنشی قصاید، گسست میان ارتباط مستقیم زبان با معنا است. تغییر مدام در فرم منجر به تغییر معنا و حتی ایجاد معناهای جدید برای کلمات می‌شود و همین امر رابطهٔ بین زبان و معنا را دچار تزلزل می‌کند و عینیت معنا را به قراردادی واژگانی تبدیل می‌کند. بدین ترتیب که کلمات با تغییر بافت و قرارگرفتن در عرصهٔ تأویلات ناصرخسرو، معانی جدیدی را بروز می‌دهند و حتی از معنای متعارف خود دور می‌شوند. قراردادی بودن رابطهٔ دال و مدلول یکی از برایندهای این گسست و از ویژگی‌های بارز فکری ناصرخسرو است. قراردادی بودن زبان باعث تحولاتی واسازانه در قصاید وی شده‌است که به آنها اشاره می‌شود.

فوکو از سه عصر معرفتی سخن می‌گوید که رابطهٔ میان واژگان و اشیاء برحسب صورت‌بندی دانایی (اپیستمه) آن عصر تعیین شده‌است: نخست دورهٔ رنسانس که در آن زبان و واژگان به‌مثابه سمبل‌هایی برای اشیاء با عین آن اشیاء مطابقت می‌کنند یا تشابه کامل دارند. دوم، دورهٔ کلاسیک که شباهت، جای بازنمایی را می‌گیرد؛ و درنهایت عصر مدرن که هرگونه ارتباط میان اشیاء و واژگان انکار می‌شود؛ از این‌رو، واژگان نه سمبل

اشیاء هستند و نه علامت بازنمایی آنها (عابدی، ۱۳۸۸: ۵۱-۵۰). بسیاری از مباحث زبانی قصاید ناصرخسرو به لحاظ زبانی دارای ویژگی‌های دورهٔ سوم هستند که البته به نگرش فلسفی و اسماعیلی او نسبت به زبان برمی‌گردد. نکتهٔ قابل‌توجه در زبان قصاید کنش اجتماعی آن است. منظور از کنش اجتماعی زبان درهم‌تنیدگی زبان با دانش پس‌زمینه‌ای نویسنده و نیروهای اجتماعی و ایدئولوژیک است (نک. سلطانی، ۱۳۸۴: ۳۲-۳۰). یعنی زبان ناصرخسرو در قصاید زبانی ایدئولوژیک است و هرگونه تحلیل آن منوط به آشنایی با گفتمان‌های حاکم بر آن است. در ذیل به نمونه‌های مهم آن اشاره می‌شود:

۴-۱- قراردادی بودن لفظ و معنا از نظر ناصرخسرو و بهره‌برداری ایدئولوژیک

ناصرخسرو از معدود شعرایی است که اعتقاد دارد میان واژگان و معنا (حقیقت) ارتباطی قراردادی وجود دارد، که البته این نگرش، ناشی از معرفت‌شناختی وی و احاطه بر مسائل فلسفی و به‌ویژه اسماعیلی است. وی هم در متون منثور خود مانند *خوان الاخوان*، به قراردادی بودن رابطه میان نام (دال) و معانی (مدلول) اشاره می‌کند (غلامرضایی و دیگران، ۱۳۹۰: ۴۱) و هم در قصاید خود بر این امر تأکید دارد:

دو نام دگر نهاد روم و هند — این را که تو خوانیش همی خرما
بوی است نه عین و نون و با و را — نام معروف عنبر سارا

(ناصرخسرو، ۱۳۹۲: ۱۸)

ناصرخسرو از زبان تحت عنوان لفظ و از محتوا با عنوان معنی یاد می‌کند و تقریباً در تمام دیوان وی این دو کلمه با هم می‌آیند. اختیاری و قراردادی بودن رابطه میان لفظ (دال) و معنا (مدلول)، این امکان را به ناصرخسرو داده تا بتواند بیشترین بهرهٔ اعتقادی و ایدئولوژیک را از زبان بگیرد که درنهایت منجر به نوعی نسبیت‌انگاری مفاهیم و گفتمان‌سازی در قصاید وی می‌شود. نکتهٔ زیرکانه و جالب‌توجهی که درمورد اعتقاد ناصرخسرو نسبت به رابطهٔ حقیقت و زبان وجود دارد، استفادهٔ ایدئولوژیک از آن است. وی آنجا که بحث عقاید و معانی تثبیت‌شدهٔ گفتمان‌های غیر به میان می‌آید، با قراردادی پنداشتن رابطهٔ لفظ و معنی، عقاید مخالف را واسازی می‌کند:

به فعل بندهٔ یزدان نه‌ای، به نامی تو — خدای را تو چنانی که لاله نعمان را

(همان:۱۰)

یعنی همان‌طور که بین گل لاله و اینکه آن را بنابر دلایلی به نعمان بن منذر نسبت می‌دهند درحقیقت هیچ ارتباطی وجود ندارد، میان نام و معنی آن (ظاهراً عبدالله و ارتباطش با معنای آن که بندهٔ خداست) نیز ارتباطی وجود ندارد. ناصرخسرو در این بیت و ابیات مشابه، با تکیه بر بی‌سبب بودن رابطهٔ دال و مدلول، به نفی و مقابله با اندیشه‌های ظاهرگرایانه و قشری که گفتمان غالب فکری و کلامی عصر اوست پرداخته‌است. بدین ترتیب که میان گفتار و کردار گفتمان غیر هیچ ارتباطی وجود ندارد. این نگاه به زبان، نوعی نگاه پست‌مدرن است، یعنی زبان و قراردادهای آن تشکیل‌دهندهٔ واقعیت است، جهان را توصیف نمی‌کند بلکه برمی‌سازد و نظم می‌بخشد (نک. میلنر و براویت ۱۳۹۲: ۱۳۸).

در مواردی- به‌ویژه آنجا که بحث تثبیت عقاید خود به‌ویژه تأیید گفتمان اسماعیلی به میان می‌آید - با اتکا به قراردادی بودن لفظ و معنی، با توجه به عقاید خود، معنیی ضمنی و جدید را برای لفظ، قرارداد می‌کند و بدین ترتیب به یکی از بزرگ‌ترین تقابل‌های ایدئولوژیک قصاید خود می‌رسد: تقابل بین ظاهر و باطن. در این‌گونه موارد، وی معتقد است که بین لفظ و معنی باطنی آن - که همان تفکرات اسماعیلی است- ارتباطی مستقیم وجود دارد که هرکدام بدون دیگری بی‌ارزش است:

هرکه بر تنزیل بی تأویل رفت — او به چشم راست در دین اعور است
مشک باشد لفظ و معنی بوی او — مشک بی‌بوی ای پسر خاکستر است
(همان: ۴۹)

از نظر ناصرخسرو هر پدیده‌ای، به‌ویژه زبان، ظاهر و باطنی دارد. وی براساس تفکر اسماعیلی معتقد است که می‌توان از ظاهر اشیاء به باطن آنها رسید که البته باطن نهایی تمامی پدیده‌ها در یک فرایند تأویلی و قراردادی به تفکرات و مبانی اسماعیلی می‌رسد. فوکو در نقد مطلق‌باوری علم در دوران روشنگری معتقد است که حقیقت در هر جامعه‌ای براساس نوع رابطهٔ قدرت و دانش ساخته می‌شود و بنابراین اعتبار، حقیقت، نسبی است. به این ترتیب، متفکران پست‌مدرن بر این باورند که عقل همواره ریشه در شرایط اجتماعی، فرهنگی و تاریخی دارد و مقوله‌ها و معیارهای ارزیابی آن در وضعیت‌های زمانی و مکانی مختلف، متفاوت است. لذا این نگاه، با نسبی‌کردن شناخت و

حتی با نسبی دانستن حقیقت و معرفت، همهٔ ادعاهای روشنگری را در معرض تردید قرار داد و نفی نمود (حقیقی، ۱۳۸۷: ۱۹۱-۱۸۸). ناصرخسرو نیز با آگاهی از ایدئولوژیک بودن رابطه بین لفظ و معنی، به نسبی‌سازی مفاهیم تثبیت‌شدهٔ قبل از خود در جریان‌های فکری و زبانی می‌پردازد و معانی و مفاهیم تازه‌ای برای آنها خلق می‌کند. قراردادی بودن رابطهٔ لفظ و معنی در قصاید، فقط جنبهٔ تئوریک و نظری ندارد؛ بلکه در نظر ناصرخسرو، امری عقیدتی و عملی است که با اتکا به آن، تمامی جهان‌بینی و زندگی خود را پایه‌ریزی کرده‌است.

۴-۲- بافت‌زدایی و بافت‌سازی (گفتمان‌سازی و نسبیت‌گرایی)

بافت را می‌توان زمینهٔ زبانی، مکانی و زمانی‌ای دانست که متن در آن شکل می‌گیرد، درک می‌شود و تفسیر می‌گردد. بر این اساس، مطالعهٔ معنی بدون در نظر گرفتن محیطی که کلام در آن آفریده می‌شود، ناممکن است. پس معنا، بافتی است، یعنی با تغییر بافت، عنصر زبانی نیز معنایی دیگرگون به خود می‌گیرد (نک. الهیان، ۱۳۹۱: ۴۰-۳۵). تکثر بافت در یک متن و جابجایی کلمات در بافت‌های گوناگون، ازجمله شگردها و روش‌هایی است که می‌تواند منجر به بروز چندمعنایی و حتی تفاوت و تعویق معنا شود و متن را در جریان بازی آزاد نشانه‌ها قرار دهد. با نگاهی به ساختار قصاید مدحی و حتی تعلیمیِ خراسانی، می‌توان هر پاره از قصیده، مانند تشبیب یا تنهٔ اصلی را یک بافت زبانی دانست که متناسب با آن، معانی کلمات نیز عوض می‌شوند. نکتهٔ مهم در چندبافتی بودن این قصاید این است که متناسب با هر بافت، کلمات نیز تغییر می‌کنند. برای مثال، اگر در تشبیب قصیده، از کلماتی مانند گل و سبزه و بهار یا هجران و شکایت از معشوق استفاده می‌شود، با رسیدن به گریزبه‌مدح و تنهٔ اصلی قصیده، کلمات دیگری جایگزین آنها می‌گردد که متضمن معنای اغراق و مدحِ ممدوح هستند. درک و تفسیر هر کلمه در این قصاید، منوط به شناخت بافت آن است.

مهم‌ترین ویژگی‌ای که قصاید ناصرخسرو را از قصاید هم‌عصر او متمایز می‌کند و شاخصهٔ پسامحورانه به آنها می‌دهد، تغییر مداوم بافت و به تناسب آن تغییر معنای کلماتی است که قبلاً از آنها در بافت دیگر و با معنای دیگر استفاده شده بود. ناصرخسرو، گویا به‌خوبی بر این امر اشراف دارد که معنا و زبان، امری بافت‌محور و گفتمانی است و

این نتیجه را از قراردادی بودن و اختیاری بودن ارتباط میان لفظ و محتوا می‌گیرد. وی با آگاهی بر بی‌سبب بودن رابطهٔ دال و مدلول و قرادادی بودن آنها، مدام با تغییر بافت، قراردادهای زبانی جدید می‌سازد و با این کار، کلمات را وارد بازی زبانی‌ای می‌کند که معنای حقیقی و قطعی آنها در معرض نسبی‌سازی و فروپاشی قرار می‌گیرد. استدلالی بودن و شیوهٔ گفتگومحوری قصاید ناصرخسرو، باعث شده تا مدام بافت عوض شود و در مقام استدلال و ثابت‌کردن یک گزاره، از بافت‌های تمثیلی گوناگون بهره بگیرد. روش وی بدین شیوه است که ابتدا یک کلمه را - که معمولاً بار معنایی و اعتقادی خاصی دارد و در فضای گفتمانی حاکمِ عصر، نوعی اصل موضوعه و تخطی‌ناپذیر محسوب می‌شود-انتخاب می‌کند و با شیوهٔ پرسش و پاسخ و انتقادی به واکاوی آن می‌پردازد. با پیشرفت قصیده، بافت نیز عوض می‌شود و وقتی همان کلمه در بافت جدید قرار می‌گیرد، معنی آن نیز تغییر می‌کند. این روند تا پایان قصیده که بافت عقیدتی و تفکری اسماعیلی محسوس‌تر و آشکارتر می‌شود، ادامه پیدا می‌کند و سرانجام کلمات در این فرایند از بار معنایی اولیهٔ خود خالی شده‌اند و بر اثر بافت‌سازی‌های مکرر، معنی جدید مطابق با نگرش اسماعیلی به خود گرفته‌اند. چنین فرایندی، زبان را در عرصه شکست و فروپاشی قرار می‌دهد. قصیده در این سازوکار، بنیان‌های زبانی و معنایی خود را می شکند و دیگر آن قطعیت و مرکزیتی که می‌تواند به قصیده، انسجام زبانی و معنایی بدهد از بین می‌رود.

مثلاً در قصیدهٔ معروف «چند گویی که چو هنگام بهار آید» -که اعتراض و نقدی علیه قصاید مدحی است- ضمن فضای کلی قصیده که رد معنای غالبِ عصر است و مصداق واسازی معنایی، اتفاقات زبانی‌ای رخ داده که باعث شده تا مضامین ابتدای قصیده در روند و فرایند قصیده، بارها با تغییر بافت، تغییر معنایی بدهند و نسبی‌سازی شوند. ناصرخسرو با شیوهٔ رایج قصاید مدحی عصر خود البته به صورت نقیضه‌سازی و اعترض، قصیده را با تشبیب آغاز می‌کند و به ذکر زیبایی‌های بهار و معشوقان سبزه‌عذار، بوییدنی‌ها و شکوفه‌ها می‌پردازد:

چند گوئی که؟ چو ایام بهار آید — گل بیاراید و بادام به بار آید
روی بستان را چون چهرهٔ دلبندان — از شکوفه رخ و از سبزه عذار آید
روی گلنار چو بزداید قطر شب — بلبل از گل به سلام گلنار آید
زاروار است کنون بلبل و تا یک‌چند — زاغ زار آید، او زی گلزار آید
گل سوار آید بر مرکب و یاقوتین — لاله در پیشش چون غاشیه‌دار آید

(ناصرخسرو، ۱۳۹۲: ۱۰۹-۱۰۸)

این مضامین در بافت تشبیبی قصاید مدحی، معانی قطعیِ خوشباشی و شادی دارند. ناصرخسرو نیز ابتدا این مضامین را در بافتی تشبیبی به کار می‌برد و همین معانی (کلان روایت) را تثبیت می‌کند؛ اما هرچه قصیده جلوتر می‌رود، از این مضامین بافت‌زدایی می‌شود و وارد بافت‌های جدید می‌گردند. بلافاصله در یک تغییر بافت ناگهانی، تمامی این مضامین نسبی‌سازی (نفی کلان روایت) می‌شوند و معنایی کاملاً پوچ و بیهوده می‌گیرند:

این‌چنین بیهوده‌ها نیز مگو با من — که مرا از سخن بیهده عار آید
شصت بار آمده نوروز مرا مهمان — جز همان نیست اگر ششصد بار آید
هرکه زو شست ستمگر فلک آرایش — باغ آراسته او را به چه کار آید؟
(همان: ۱۰۹)

این تغییر بافت از خوش‌باشی به تعلیمی، معانی کلمات قبلی را کاملاً دگرگون می‌کند. اکنون این بافت جدید (تعلیمی) است که معانی را تعیین می‌کند. در این بافت جدید، تمام خوشی‌ها « خواب و خیال» هستند که بعد از آنها شدت و حنظل به وجود می‌آید:

نعمت و شدت او از پس یکدیگر — حنظلش با شکر و با گل، خار آید
روز رخشنده کزو شاد شود مردم — از پسِ اندُه و رنج شب تار آید
(همان: ۱۰۹)

ناصرخسرو با آگاهی از تغییر معنایی کلمات در بافت‌های گوناگون، حوادث روزگار را چون بافتی موقعیتی و گفتمانی می‌داند که به رخدادها و کلمات بار معنایی جدیدی می‌دهد. به تعبیری دیگر، معتقد است که کلمات و حتی پدیده‌ها سوای بافت و گفتمان، معانی خنثی دارند و صرفاً مواجههٔ آنها با گفتمان‌ها است که به آنها بار معنایی یا ارزش خاصی می‌دهد. بر همین اساس در ادامه معتقد است که یک چوب هم می‌تواند منبر شود و هم دار:

گر بد آمدت گهی، اکنون نیک آید — کز یکی چوب همی منبر و دار آید
گه نیازت به حصار آید و بند و در — گاه عیبت ز در و بند و حصار آید
(همان: ۱۰۹)

در ادامهٔ قصیده، بافت تعلیمی و استدلالی بار دیگر عوض می‌شود و همان معانی و الفاظ قبلی، این‌بار در بافتی دینی و به‌ویژه اسماعیلی جای داده می‌شوند. زیباییِ دنیاییِ ابتدای قصیده، در یک فرایند جانشینی جای خود را به زیبایی فضل و دانش می‌دهد. این زیبایی جدید، فقط در بافت دین معنا دارد، یعنی هرگونه تغییر در معانی، منوط به تغییر بافت است. زیبایی، مضمون اصلی این قصیده است که با تغییر بافت در طول قصیده، معانیِ بافتی خاص خود را می‌گیرد. چنین روندی تقریباً در تمامی قصاید دیده می‌شود و درنهایت منجر به نسبی‌سازی و بافتمندی می‌گردد.

در قصاید هم‌عصر ناصرخسرو اکثر معانی، از همان ابتدا تثبیت شده‌است و تمامی معانی حول و حوش ممدوح و وابسته‌های آن به وجود می‌آیند، همین امر این قصاید را مرکزگرا کرده‌است. در قصاید ناصرخسرو نیز اگرچه با معانی و مضامینی ساختاری و غالب مواجهیم؛ اما این معانی از طریق فرایندی زبانی و واسازانه به ظهور رسیده‌اند. البته این نکته قابل ذکر است که در قصاید ناصرخسرو به لحاظ زبانی، تنشی مداوم بین تثبیت نشانه‌ها (مرکزگرایی) و تعویق و تأخیر نشانه‌ها (مرکززدایی) موجود است، اما هنوز به طورکامل به مرحلهٔ گذر و پسا، در معنای حقیقی خود نرسیده‌اند.

بر اثر همین بافت‌گردانی‌های مداوم است که در ساختار کلی قصاید ناصرخسرو با نوعی تناقض و پارادوکس معنایی نیز مواجه می‌شویم. منظور از بافت‌گردانی، دگرگونی‌هایی است که در عناصر و سازه‌های متن بر اثر جداشدن از یک بافت و قرارگرفتن در بافت جدید به وجود می‌آید و منجر به تغییرات معنایی می‌شود (ساسانی، ۱۳۸۹: ۱۹۷). جعفر شعار از این تناقض‌ها تحت عنوان تضاد فکری یاد می‌کند و با ذکر برخی از این تضادها، مانند مخالفت ناصرخسرو با مدح و در عین حال مدح خلفای اسماعیلی، اعتقاد به معاد جسمانی در برخی قصاید و معاد روحانی در دیگر قصاید و غیره، معتقد است علت این تضادها، حالات گوناگون درونی است و رنج توانفرسای غربت و یاس و حرمان در راه مرام چنین حالتی را پیش آورده‌است (شعار، ۱۳۸۳: ۶). تبیین روان‌شناختی این تناقض‌ها اگرچه می‌تواند دلیلی قانع‌کننده باشد؛ اما تمرکز و تأکید بر چنین دلیل روان‌شناختی‌ای، فراموش‌کردن اصالت زبان و قدرت بافت در قصاید ناصرخسرو است. مسلماً تغییر مکرر بافت‌های زبانی نیز ، باعث چنین ابهامات و تضادهای

معنایی‌ای شده‌است. در این تلقی، مصادیق کلمات، اموری از پیش موجود و مستقل از ذهنیت نیستند، بلکه از طریق ذهنیت ناصرخسرو و در فرایند زبانی قصاید، به معنا و حقیقت می‌رسند.

۴-۳- سوژه‌زدایی گفتمانی و زبانی در قصاید

مبحث سوژه در قصاید ناصرخسرو از سه منظر قابل‌تأمل است: نخست خوانشی که خواننده با توجه به پایگاه نظری (فرمالیستی، ساختارگرایانه، هرمونتیکی و غیره) می‌تواند از سوژه در این قصاید داشته باشد که از این منظر و با توجه به ظرفیت‌های متن، می‌توان برداشت‌هایی متعدد داشت که در این بخش با توجه به مبانی پساساختگرایی، شاخصه‌های سوژه‌زدایی از ناصرخسرو به عنوان مؤلف، مدنظر قرار می‌گیرد. دوم، نوع نگاه ناصرخسرو به خویشتن و تعمیم آن به دیگران به عنوان یک سوژهٔ آگاه است که در این نگاه، انسان سوژه‌ای مختار و دارای خرد شناساننده است. سوم نگاه ویژه و ساختارشکن ناصرخسرو نسبت به تلقی همعصران خود از اختیار یا جبر است که جنبه‌ای سوژه‌زدایانه دارد و نمود بارز و محسوس آن در نظر ناصرخسرو، بحث مدح است که وجهه‌ای مادی و کالایی و منفعلانه دارد.

در مبانی مدرنیته و اندیشه‌های مدرنیسم، اهمیت ویژه‌ای برای سوژه و مرکزیت انسان قائل‌اند. به گمان فوکو این انسان‌باوری مدرن است که با قرار دادن انسان در مرکز عالم هستی و با انتخاب چشم‌انداز فرد برای شناخت، اولویت فرد بر ساختار را پایهٔ اصلی روش شناخت در علوم انسانی کرده‌است (نک. بارکر، ۱۳۹۱: ۴۴۱-۳۹۱). در مقابل این نظریه و در اندیشه‌های پسامحوری، عامل معناساز یا سوژه و تقلیل آن به شخصیت نویسنده، در مواجهه با اصالت زبان و متن، افسانه و اسطوره‌ای بیش نیست. سوژه قبل از ورود به متن، خود محصور ساختارها، رمزگان و مجموعه‌ای متکثر از نظام‌هاست. این ساختارها نیز آرایشی موقتی در زنجیره‌های بی‌پایان دلالت هستند؛ از این‌رو، ناپایدارند و درنتیجه سوژه نیز تنها یک آرایش موقتی در این زنجیره‌های بی‌پایان است. در چنین بینشی است که سوژهٔ انسانگرای لیبرال با اختیار، به‌ویژه مؤلف، استقلال اخلاقی و انسجامش را در نقد پساساختارگرا از دست می‌دهد (برتنس، ۱۳۸۷: ۱۵۸). با چنین نگاهی به متون مختلف می‌توان پایگاه و قدرت سوژه را متزلزل کرد. از این نظر تفاوتی میان قصیده و

غزل و داستان و غیره وجود ندارد. نکته‌ای که باید در مورد قصاید ناصرخسرو در نظر داشت، آگاهی معنادار وی به این معنا است. وی از طرفی خود تحت تأثیر ساختارهایی عقیدتی و دینی است که سوژگی‌اش دستخوش تزلزل می‌شود و از طرفی در قصاید خود با اصالت دادن به زبان و ظرفیت‌های تأویلی و محورهای جانشینی آن، معناسازی را فرایندی زبانی می‌کند نه مختص سوژه یا عاملی ذی‌شعور.

مهم‌ترین عاملی که سوژهٔ معناساز را در قصاید فرومی‌پاشد، همین تغییر مکرر بافت و ایجاد لایه‌ها و سطوح گوناگون زبانی است. در این فرایند، قصیده مرکزیت و انسجام خود را - هرچند موقتی و ظاهری- از دست می‌دهد و دیگر این لایه‌های زبانی است که معنی‌ساز می‌شوند و حتی سوژه نیز در این بازی زبانی قربانی می‌شود.

با نگاهی مقایسه‌ای به قصاید مدحی می‌توان به‌راحتی به این نکته پی برد که ممدوح، سوژه‌ای شناسنده و استعلایی است که تمامی نمادها و نشانه‌های قصیده، تنها با تعیین موضع خود نسبت به این معنی مرکزی، هویت و معنا می‌یابند. هر پدیده‌ای که در ارتباط با ممدوح قرار گیرد، صفت نظم، آگاهی و انسجام به خود می‌گیرد. خود شاعر نیز از طریق ارتباط با این سوژهٔ معناساز است که به شناخت می‌رسد. در قصاید ناصرخسرو نیز ظاهراً سوژهٔ معناساز دیده می‌شود. این سوژه، سوژه‌ای خردمحور است. عقل و خرد و وابسته‌های معنایی آن یکی از پربسامدترین مفاهیم قصاید است. ملاک و معیار معرفت‌شناختی ناصرخسرو در مقام سوژهٔ شناسا، همین خرد است. چنین نگرشی منتج به‌نوعی مرکزگرایی، انسجام، استدلال، تحقق شکل‌های عقلانی زندگی فردی و اجتماعی و درنهایت جهان‌گستری اصول و ارزش‌های عقلانی می‌شود که دقیقاً در تعارض با اندیشه‌های پسامحوری قرار می‌گیرد. با این تفاسیر آیا می‌توان چنین قصایدی را پساقصیده در معنای زبانی و معنایی دانست؟ «پروژهٔ فکری مدرنیسم در معنای کلی و فلسفی، یعنی آرمان حاکمیت خرد بر زندگی فردی و اجتماعی انسان که درنهایت منجر به فردمداری[1]، پایان اندیشهٔ دینی و مابعدطبیعی، و مرجعیت سوژهٔ استعلایی و عقل انسانی و غیره می‌شود» (حقیقی، ۱۳۸۷: ۲۸-۲۰). در این تفکر، شناخت ابژه تنها کار سوژهٔ عقلانی است و همین عامل هرگونه تکثرگرایی فرهنگی را به قواعدی عقلانی و

1. individualism

جهان‌گستر تقلیل می‌دهد و منجر به تک‌معنایی و مرکزیت در متن و جامعه می‌شود. ناصرخسرو نیز شاعری خردگراست و در تمامی قصاید وی معانی مرتبط با خرد یافت می‌شود و همین امر باعث شده تا تمامی مضامین قصاید حول محور خرد معنی پیدا کند و این امر، ظاهراً انسداد معنایی و زبانی را در قصاید در پی خواهد داشت. در این برداشت، ناصرخسرو در مقام نمایندگی خرد، تبدیل به سوژه‌ای شناسنده و فعال می‌شود که هم سازندهٔ معنی است و هم حقیقت‌ساز. اما این یک طرف قضیه است. معنای خرد مدنظر ناصرخسرو نه عقلی آزاد و ذاتی، که خردی مقید و گفتمانی است. «خردی را که ناصرخسرو می‌ستاید، مطلق و مجرد نیست، بلکه وسیله است. او مانند محمد زکریای رازی و بعضی از فلاسفه برای آن ارزش ذاتی قائل نیست، بلکه از این حیث، خرد، ارجمند و زیباست که ما را به علم رهبری می‌کند و از علم به معرفت راه می‌یابیم و به ذات صانع ایمان می‌آوریم.... این خرد، قوهٔ ادراک و بدون قید و شرط آدمی نیست تا آزادانه به حرکت آمده و مرز و حدی نشناسد، بلکه خرد باید حتماً آدمی را به اذعان وجود صانع بکشاند و خود این امر او را به ضرورت وجود انبیا معترف سازد و از آن میان، حضرت رسول (ص) را اشرف و خاتم آنها قرار دهد و پس از آن بدون تردید به وصی و وارث علوم آن حضرت، یعنی علی‌بن ابی‌طالب (ع) و اولاد او تا حضرت اسماعیل پسر ارشد حضرت امام صادق (ع) راهنمون شود (دشتی، ۱۳۹۱: ۱۲۹). همین‌که عقل مدنظر ناصرخسرو، وابسته به گفتمانی خاص است، مهم‌ترین عاملی است که سوژه‌بودن ناصرخسرو را در مقام ذهن شناسا زیر سؤال می‌برد. همان‌طور که بی‌سببی رابطه بین دال و مدلول منجر به ساخت حقیقت توسط زبان می‌شود و حقیقت را به امری گفتمانی و زبانی تبدیل می‌کند؛ بر همین اساس نیز گفتمان باعث سوژه‌زدایی در قصاید ناصرخسرو شده‌است. این عقلِ محضِ ناصرخسرو در مقام فاعل شناسا نیست که به پدیده‌های اطراف خود معنی می‌بخشد، بلکه گفتمان‌های حاکم بر ذهنیت وی است که او را از شخصی حقیقی به نام ناصرخسرو تهی می‌کند و تبدیل به شخصیت و ابژه‌ای گفتمانی به اسم «حجت» می‌نماید. پس قصاید ناصرخسرو با تمامی تعریف و تمجیدهایی که او از خود در مقام سوژهٔ خردمحور می‌کند، در نگاهی دیگر و با توجه به گفتمانی بودن آنها، تثبیت و تأیید ابژگی وی است نه سوژگی.

نکتهٔ قابل‌تأمل دیگری که در قصاید ناصرخسرو دربارهٔ سوژه وجود دارد، اهمیتی است که به انسان و انسان‌باوری می‌دهد. از نظر وی انسان موجودی مختار و آزاداندیش است که می‌تواند باعث تغییر و تحول در جهان و سرنوشت خود گردد و این امر دقیقاً معرفی انسان به عنوان سوژه‌ای فعال است. این نگرش ناشی از اعتزالی بودن وی و اعتقاد به خردمحوری و قدرت خرد در تبیین و شناسایی پدیده‌هاست. وی با تفکراتی اومانیستی به نوعی انسان‌مداری معتدل اعتقاد دارد (نک. پارسانسب، ۱۳۸۸: ۱۰۶-۱۰۴) و انسان را صاحب اراده و اختیار می‌داند که می‌تواند نسبت به تعیین سرنوشت خود گام بردارد و ابزار این اختیار را نیز عقل مکتسب می‌داند. اما در ژرف‌ساخت و ساحت زیرین قصاید، مبلغ نوعی سوژه‌زدایی و گفتمان محوری نیز هست. دنیا و فلک و همبسته‌ها و وابسته‌های معنایی آن، مهم‌ترین عامل و نیرویی هستند که در مقابل این سوژگی انسان مختار ایستاده‌اند و به کرات در دیوان وی ذکر شده‌اند. ناصرخسرو از یک سو با تمسک به عقل، خود را به عنوان انسان مختار و دنیا را ناتوان می‌بیند و از طرفی، آواره شدن و غربت خود را نیز ناشی از قدرت چرخ بیدادگر می‌داند:

گویم: چرا نشان تیر زمانه کرد — چرخ بلند جاهل بیدادگر مرا
گر در کمال فضل بود مرد را خطر — چون خوار و زار کرد پس این بی‌خطر مرا؟
گر بر قیاس فضل بگشتی مدار چرخ — جز بر مقر ماه نبودی مقر مرا
(ناصر خسرو، ۱۳۹۲: ۶)

این تناقض که تقریباً در بیشتر قصاید دیده می‌شود، باعث شده تا قصاید هم سوژه‌زا باشند و انسان را موجودی مختار نشان بدهند و هم سوژه‌زدا، یعنی موجودی که قدرتش تحت اختیار نیروهایی مانند فلک و چرخ است. چنین روندی نوعی سیلان میان مرکزگرایی و مرکزگریزی است. هم شاخصه‌های سنت و قدرت سوژه را به تصویر می‌کشد و هم ویژگی‌های اندیشهٔ پسامحوری را که با مرگ و فروپاشی سوژه همراه است.

از مصادیق ابژگی در قصاید، همین جبر است. جبر، نتیجهٔ واگذاری امور و اعتقاد به نیرویی برتر- انسانی و غیرانسانی- است. در این باور، سوژه دستخوش گفتمان‌هایی است که دیگر خرد در آن نقشی ندارد و تبدیل به شخصی کاملاً بی‌اختیار می‌شود که خرد را در تعیین الگوهای زندگی و سرنوشت خود کنار می‌گذارد. این جبر، چه نتیجهٔ القای

عُمّال سیاسی، جهت سیطرهٔ بیشتر بر مردم باشد و چه رنگ و بویی شخصی و اعتقادی (جبر الهیاتی) داشته باشد، باعث نوعی مسؤولیت‌گریزی و سرسپردگی می‌گردد. بسیاری از قصاید ناصرخسرو، انتقاد و هجمه‌ای علیه جبر و باور به قدرت فلک و چرخ به عنوان قدرت و سوژهٔ تأثیرگذار است. وی بارها در ضمن قصاید، فلک را در سرنوشت انسان بی‌تأثیر می‌داند و با آگاهی کامل، به نفی این باور می‌پردازد. باور به جبر و درنتیجه، تمرکززدایی از سوژه، منجر به شکل‌گیری تقابلی عمومی و مهم در سطح قصاید شده‌است که در دو مصداق کلی دین و دنیا خود را نشان می‌دهد. طرفداران دنیا، جبرگرایانی هستند که با اعتقاد به قدرت فلک، شقاوت و سعادت خود را مرهون قدرت و عینیت دنیا می‌دانند و معتقدان به دین ضمن نفی دنیا، هر جزا یا سزایی را مرهون اعمال شخصی خود می‌پندارند. در اغلب این قصاید، انسان‌های هم‌عصر وی به عنوان ابژه‌هایی شناخته می‌شوند که به جبر باور دارند. لازمهٔ باور به این جبر، در نظر گرفتن دنیا به عنوان عینیت و نیرویی مستقل از تجربه و ذهنیت انسان است؛ حال آنکه ناصرخسرو با اعتقاد به ذهنیت و خرد و معنادار شدن هرچیز به واسطهٔ قرارگرفتن در ذهنیت، قدرت و بی‌قدرتی فلک را نیز ناشی از نوع باور و ذهنیت انسان می‌داند؛ از همین رو جبر و قضا و قدر را نیز امری قراردادی و ذهنی می‌داند:

هرکس همی حذر ز قضا و قدر کند — وین هر دو رهبرند قضا و قدر مرا
نام قضا خرد کن و نام قدر سخن — یاد است این سخن ز یکی نامور مرا
واکنون که عقل و نفس سخنگوی خود منم — از خویشتن چه باید کردن حذر مرا؟

(ناصرخسرو، ۱۳۹۲: ۷)

مواجههٔ ذهنی با فلک و وابسته‌های آن چون جبر و قضا و قدر باعث می‌شود تا جبرگرایی نوعی نگاه قراردادی و گفتمانی شود و با تغییر چشم‌انداز و ذهنی‌کردن آن، معنی آن فروپاشی شود. تأویل، مهم‌ترین برآیند ذهن‌گرایی است. پس، مهم‌ترین عامل فروپاشی معنایی و زبانی در قصاید ناصرخسرو است که مدام لایه‌های معنایی جدیدی به متن اضافه می‌کند که حتی در تناقض با لایه‌های پیشین قرار می‌گیرند. همین امر باعث شده تا در قصاید با متنی تک‌ساحتی روبه‌رو نباشیم، بلکه هر قصیده، متنی نویسا است که نشانه‌ها در آن در بازی مدام هستند. هر قصیده فرایندی زبانی مختص خود را دارد

که ذهنیت‌گرایی و تأویل باعث می‌شود تا نشانه‌های موجود در متن مدام تغییر معنایی دهند و مرکزیت قصیده دچار پراکندگی و اغتشاش گردد. تمام این تغییرات زبانی و معنایی در فرمی تقابلی ارائه می‌شوند. یعنی هر قصیده جبهه‌گیری‌ای از تقابل‌های دوگانه است که منجر به زایش عناصر جدید و فروپاشانه از دل این تقابل‌های دوگانه می‌شود. این امر از طرفی قصاید را تبدیل به متنی پسامحورانه می‌کند (فراروی از تقابل‌های دوگانه) و از طرفی با در نظر گرفتن تمام قصاید به عنوان یک ساختار ذهنی و فکری که حاصل تراوش‌های یک مؤلف است، می‌توان جانبداری‌ها و تثبیت‌گرایی‌ها و مرکزیت محسوسی را در تمامی آنها در نظر گرفت. ناصرخسرو با ایجاد تقابل‌های دوگانه به تثبیت و مرکزیت‌دادن برخی نشانه‌ها (گفتمان اسماعیلی) پرداخته و برای رسیدن به این امر، از حاشیه‌رانی عناصر دیگر سود جسته‌است. با این نگاه، قصاید دارای ساختار و فرمی دومنظوره هستند: مرکزگرا و مرکزگریز. با این مقدمات، باید ناصرخسرو را از پیشگامان متن‌های پسامحوری دانست که اگرچه نه به طور کامل، اما با اِشعار به قدرت زبان و تأویل، برخی از شاخصه‌های متون باز و مرکزگریز را در قصاید خود به کار گرفته‌است. هر عنصری که در ساختار قصاید قرار بگیرد به نوعی تناقض معنایی و دوگانه دست پیدا می‌کند. تناقض مهم‌ترین اصل پسامحوری است.

۵- نتیجه‌گیری

ناصرخسرو از معدود شعرایی است که اشعارش را در خدمت تبلیغ و گسترش اندیشه‌های حزبی و ایدئولوژیک قرار داده‌است. وجه غالب این عنصر باعث شده تا، به تعبیری سنتی، لفظ فدای معنی شود و ساحت جمال‌شناسانه و زیبایی‌شناسیک آنها به حاشیه برود. این امر یکی از مهم‌ترین دلایلی است که باعث شده اشعار وی از محبوبیت کم‌تری میان طیف خوانندگان برخوردار شود و درنتیجه بیشتر محتوای فلسفی و عقیدتی اشعار بررسی، از مباحث زبانی قصاید غفلت گردد. مهم‌ترین ویژگی شعر ناصرخسرو، انتقاد است؛ اما نه انتقادی که به نادیده گرفتن سنت و گذشته یا دین و مذهب خاصی بینجامد. نقد ناصرخسرو از مفاهیم روزگار خود، نقدی واسازانه است؛ یعنی تلاش می‌کند به نخ‌نماکردن و واسازی گفتمان‌های عصر خود بپردازد. وی از طریق تبارشناسی بنیان‌های معناساز و حقیقت‌ساز هر گفتمان، به ویران‌سازی مرجع معنایی

آنها می‌پردازد و معنای آنها را نوعی توهم گفتمانی و زبانی می‌داند. در این مورد بیشتر مسائل مذهبی و عقیدتی را به میان می‌کشد و وجه غالب معناساز احزاب گوناگون زمان خودش را نیل به دنیا و مادیات می‌داند. دنیاگرایی مهم‌ترین اصل معناساز گفتمان‌های مخالف ناصرخسرو است و او نیز با برشمردن معایب دنیا آنها را فروپاشی می‌کند. چنین تفکری در زبان قصاید نیز نمود پیدا کرده‌است. زبان قصاید تحت تأثیر اندیشه‌های واسازانهٔ ناصرخسرو، ساحتی چندلایه و صیروری به خودگرفته‌است. تأویل مهم‌ترین شاخصهٔ واسازانهٔ زبان قصاید است و باعث شده تا از طریق فرایند جانشینی، هر دال این قصاید به مدلول‌های متکثر و گاه متناقض ارجاع دهد و زبان در صیرورتی خودویرانگر قرار بگیرد که هر نشانه‌ای که در آن واقع شود، بلافاصله از مدلول متعارف خود خارج و در عرصه‌ای از تناقض و بازی مطرح شود. بافت‌سازی، گفتمان‌سازی، تکیه بر محور جانشینی وغیره، از مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی قصاید هستند که حتی باورهای خود ناصرخسرو مانند برتری گفتمان اسماعیلی را ناخواسته به چالش کشانده‌اند. همین عوامل باعث شده تا قصاید وی رنگ و بویی پسامحورانه به خود بگیرند و فروپاشی مهم‌ترین مؤلفهٔ آنها باشد. البته لازم به ذکر است که این‌گونه نیست که زبان در قصاید به صیرورت و فرایندی رسیده باشد که تمام معانی را فروپاشی کند، بلکه هنوز در ساختار کلی قصاید نوعی مرکزگرایی تحکم‌گرا دیده می‌شود که در بسیاری از موارد اجازهٔ این فراروی را به زبان نمی‌دهد. به تعبیری، قصاید ناصرخسرو تنشی دائمی میان عناصر مرکزگرا و مرکزگریز است. همین تنش منجر به اصل تناقض در ساحت معنایی و زبانی قصاید شده‌است. شاید کمتر عنصری (معنایی و زبانی) را بتوان در قصاید ناصرخسرو یافت که متناقض آن نیز دیده نشود. پرهیز از مدح، تغزل، مخالفت با جبر و ناتورالیسم، دنیاگرایی، همه از مضامین پرتکرار و مورد اعتقاد ناصرخسرو هستند که بارها در ضمن قصاید می‌شکنند و خود نیز به خلاف آنها اشاره می‌کند و ناخواسته آنها را ترویج می‌دهد. چنین تناقض‌هایی از طرفی و بازی‌های زبانی از طریق ایجاد تقابل‌ها و فراروی از این تقابل‌ها از طرف دیگر، باعث شده تا عناصر زبانی و معنایی در قصاید به نوعی قرارداد گفتمانی تبدیل شوند. نسبیت و غیرضروری بودن و محلی شدن معنا و حقیقت، معلول چنین فرایندی در قصاید ناصرخسرو است.

منابع

الهیان، لیلا (۱۳۹۱)، «بررسی اهمیت بافت در پژوهش‌های ادبی» *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۳۶ و ۳۷، صص ۴۹-۳۵.

بارکر، کریس (۱۳۹۱)، *مطالعات فرهنگی (نظریه و عملکرد)*، مترجمان: مهدی فرجی و نفیسه حمیدی، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

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

پارسانسب، محمد (۱۳۸۸)، «از عقل ناصرخسرو تا عقل سنایی»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه باهنر کرمان*، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۶ (پیاپی ۲۳)، صص ۱۱۴-۸۸.

چایلدز، پیتر (۱۳۹۲)، *مدرنیسم*، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: ماهی.

حقیقی، شاهرخ (۱۳۸۷)، *گذار از مدرنیته؟، نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا*، تهران: آگه.

خان‌جان، علیرضا و علی‌نژاد، بتول (۱۳۸۹)، «گذری بر آراءِ ناصرخسرو در باب زبان» *مجلهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، دورهٔ جدید شمارهٔ ۲، (پیاپی ۶)، دانشگاه اصفهان، صص ۱۰۸-۹۵.

دشتی، علی (۱۳۹۱)، *تصویری از ناصرخسرو*، به کوشش دکتر مهدی ماحوزی، تهران: زوار.

رودی، فائزه (۱۳۸۹)، *روایت فلسفی روایت از باستان تا پست‌مدرن*، تهران: علم.

ریکور، پل (۱۳۸۳)، *زمان و حکایت، کتاب اول: پیرنگ و حکایت تاریخی*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: گام نو.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹)، *معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*، تهران: علم.

سلطانی، سیدعلی اصغر (۱۳۸۴)، *قدرت، گفتمان و زبان*، تهران: نی.

شعار، جعفر (۱۳۸۳)، *گزیدهٔ اشعار ناصرخسرو*، تهران: قطره.

شمیسا، سیروس(۱۳۹۳)، *انواع ادبی*، تهران: میترا.

عابدی، مهدی (۱۳۸۸)، *حقیقت و زبان: درآمدی بر نقد زبان گروی در فلسفهٔ سیاسی*، تهران: دانشگاه امام صادق (ع).

غلامرضایی، محمد و احمد خاتمی (۱۳۹۰) «از کلام‌محوری تا هرمنوتیک کلاسیک با تأملی بر آثار منثور ناصرخسرو» *پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، سال پنجم، شمارهٔ ۴، پیاپی ۲۰، صص ۶۴-۳۱.

فرهادپور، مراد (۱۳۸۰)، «تأملی چند در باب مفهوم فرم» *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، بهمن و اسفند، صص ۳۵-۲۴.

باروس، سوسا (۱۳۸۸)، «پساساختگرایی»، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

میلنر، آندرو و براویت، جف (۱۳۹۲)، *درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی معاصر*، ترجمهٔ جمال محمدی، تهران: ققنوس.

ناصرخسرو، ابومعین حمیدالدین (۱۳۹۲)، *دیوان*، مصحح سید نصرالله تقوی با مقدمهٔ فروزانفر، تهران: ثالث.

ادب پژوهی
شمارهٔ سی و چهارم
زمستان ۱۳۹۴
صفحات ۱۲۸-۹۹

نبرد قهرمان با اژدها در روایت‌های حماسی ایران

دکتر رضا غفوری*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حضرت نرجس (س) رفسنجان

چکیده

نبرد قهرمان با اژدها، یکی از عمده‌ترین مضامینی است که در اغلب اساطیر و حماسه‌های دنیا دیده می‌شود. اهمیت این نبرد آنچنان است که مکتب‌های گوناگون اساطیری، به بررسی و تحلیل آن پرداخته و هریک به زعم خود، اژدها را نماد برخی رویدادهای مربوط به زندگی انسان‌ها دانسته‌اند. در اساطیر ایران، نبرد ایزدان با اهریمن و آفریده‌های او، گونه‌های متفاوت اژدهاکشی به شمار می‌آید. این نبرد در بسیاری از روایات حماسی ایران نیز آمده‌است و جلوه‌هایی از آن، به گونهٔ نبرد قهرمانان با دیوان و برخی پتیارگان دیده می‌شود. در بیشتر پژوهش‌هایی که در ایران دربارهٔ اژدها شده‌است، اغلب به بررسی قهرمانان اژدهاکش در منظومه‌های حماسی و شمار محدودی از روایات عامیانهٔ ایران پرداخته‌اند و به آن دسته روایاتی که در طومارهای نقالی و یا روایات شفاهی- مردمی *شاهنامه* آمده‌است توجه چندانی نداشته‌اند. در این مقاله، به معرفی آن دسته از قهرمانان اژدهاکش، که در مجموعه روایات حماسی ایران آمده‌است، می‌پردازیم؛ سپس دربارهٔ نژاد این قهرمانان، چگونگی نبرد آنها با اژدها و همچنین پایان زندگی آنها بحث می‌کنیم.

واژگان کلیدی: اژدها، قهرمان، اژدهاکشی، *شاهنامه*، روایت‌های حماسی ایران

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *Reza_ghafouri1360@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۲/۲۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۲/۲۵

۱- مقدمه

نبرد قهرمان با اژدها، یکی از پررنگ‌ترین مضامینی است که در بیشتر اساطیر و داستان‌های عامیانهٔ جهان، دیده می‌شود. اژدها در افسانه‌پردازی سراسر جهان، به استثنای چین[(۱)]، نیرویی پلید و دژمنش است و معمولاً ابرها را از باریدن بازمی‌دارد. برپایهٔ بیشتر اساطیر جهان، برای ماندگاری جهان، باید آن را نابود کرد. در افسانه‌ها و داستان‌ها، این موجود اساطیری اغلب ترکیبی از جانوران گوناگون است، اما به طور کلی، به شکل ماری بزرگ، پیر و مکار، و گاه با چند سر تصویر می‌شود که نفسی آتشین و نیرویی مهارناشدنی دارد. در فرهنگ‌های فارسی، اژدها را به شکل سوسماری بزرگ، با دو بال توصیف کرده‌اند که آتش از دهانش خارج می‌شود. در اساطیر جهان، این جانور هم خزنده و هم پرنده است و بال‌های عقاب، چنگال شیر، دُم مار و دَم آتشین دارد؛ در برخی از موارد نیز «مار» و «اژدها» را یکی دانسته‌اند (رستگارفسایی، ۱۳۷۹: ۳۷).

در روایات ایرانی، اژدها بیشتر به شکل موجودی کوه‌پیکر، دم‌آهنج، آتش‌کام، دودافکن، دوزخ‌دهن و زهرافشان، با موهای آویزان و کشان چون کمند، زبانی سیاه و بزرگ، چشمان پرخون، دندان‌های دراز و شاخ‌مانند، بانگی بلند، تنی پرپشیزه و دُمی گره‌درگره توصیف شده‌است (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۷۳۲). در اساطیر جهان، مکان زندگی اژدها متفاوت است؛ گاه در دریاها و چشمه‌ها زندگی می‌کند و اغلب آب را بر روی مردمان می‌بندد، گاهی نیز در جاهای سرپوشیده، تاریک و دورافتاده مانند غارها، جنگل‌های انبوه و یا در دره‌های عمیق دیده می‌شود.

واژهٔ اژدها در زبان سانسکریت و ایران باستان، به گونهٔ اَهی (ahi)؛ اوستایی، اَژی (aži)؛ فارسی میانه، اژدهاک (aždahāg) آمده‌است (امیدسالار، ۱۳۸۴: ۱/ ۳۵۷). این واژه در فارسی نو به گونه‌های «اژدر»، «اژدرها»، «اژدهاک» و گاهی «تنین» و «ثعبان» نیز دیده می‌شود (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۷).

از آنجا که اژدها یکی از زیانکارترین موجودات اهریمنی در اساطیر و حماسه‌های جهان است و گاهی نگهبان گنج‌های پنهان به شمار می‌آید، برای نابودی این پتیارگان و دست یافتن به آن گنج‌ها، باید بر آن پیروز شد (نک. شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۱۲۳). بنابراین اژدهاکشی از دیرباز، یکی از محوری‌ترین اصول پهلوانی و قهرمانی، در میان اقوام و ملت‌های جهان بوده‌است و در یک نگاه کلی، می‌توان گفت «رویارویی پهلوان و اژدها،

یک زمینهٔ اساطیری جهانی است. نوعی نمودگار و انموذج ذهنی است؛ پندارنگاره‌ای است دیرین، که در ژرفای تاریک نفس آدمی زاده می‌شود؛ می‌میرد تا دوباره زاده شود و چون بت عیار به شکل دیگر درآید» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۳۷).

برخی پژوهشگران اژدها را نماد خشک‌سالی می‌دانند و درون‌مایهٔ اسطوره‌های اژدهاکشی را چنین بیان می‌کنند که اژدهایی بر جهان حکمرانی می‌کند و خشک‌سالی و قحطی را پدید می‌آورد؛ تا اینکه قهرمان مقدسی از راه می‌رسد و به نبرد اژدهایی می‌رود که دژی را پناهگاه خود ساخته‌است. پیروزی قهرمان بر اژدها، سبب رهایی آب‌هایی می‌شود که اژدها آنها را در دژ فروگرفته است. همچنین زنانی را که آن اژدها در اسارت خود داشت به دست آن قهرمان مقدس آزاد می‌گردند. سرانجام باران آغاز به باریدن می‌کند و زمین حاصلخیز می‌شود و درنهایت آن قهرمان مقدس، با زنان آزادشده ازدواج می‌کند (نک. ویدن‌گرن، ۱۳۷۷: ۷۵ و سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۲۱).

در اساطیر سامی، می‌توان نبرد مردوک با تیامت را کهن‌ترین گونهٔ اژدهاکشی به شمار آورد (نک. داتی، ۱۳۹۲: ۳۲). در میان اقوام هیتی، نبرد هوراسیاس[1] با اژدهایی به نام ایلویانکاس[2]؛ در اساطیر هند، نبرد ایندرا با ورتره و در یونان، نبرد زئوس با تیفون، هراکلس با هیدرا و آپولو با پیتون، از گونه‌های این اسطوره در میان اقوام هندواروپایی است (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۲۱).

از آنجا که اژدهاکشی بن‌مایه‌ای جهانی است و بارها در اساطیر و افسانه‌های جهان به نبرد قهرمان با اژدها اشاره شده‌است، بنابراین مکتب‌های گوناگون اسطوره‌شناسی، به بررسی و تبیین آن پرداخته‌اند. شمار این پژوهش‌ها به حدی است که می‌توان «کتاب‌شناسی اسطوره‌های اژدهاکشی» را تدوین نمود. پژوهشگران ایرانی نیز در این زمینه، مقالاتی نوشته و به شماری از اژدهاکشی‌ها در اساطیر ایران اشاره کرده‌اند که در حدود بررسی‌های نگارنده، پژوهش‌های زیر از اهمیت بیشتری برخوردار است:

۱- بهمن سرکاراتی در مقاله‌ای با عنوان «پهلوان اژدرکش در اساطیر و حماسهٔ ایران» به بررسی ایزدان و پهلوانان اژدهاکش در اساطیر ایران پرداخته و خویشکاری برخی از آنان را بیان داشته‌است (نک. سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۴۹-۲۳۷).

1. Horasiyas
2. Illuyankas

۲- منصور رستگار فسایی در کتاب *اژدها در اساطیر ایران* به بررسی ویژگی‌های ظاهری و برخی نمودهای باطنی اژدها در اساطیر ایران و جهان پرداخته و بسیاری از روایات اژدهاکشی را که در منظومه‌های حماسی ایران هست در آن گرد آورده‌است (نک. ۱۳۷۹: ۲۵۸-۱۱۰). این کتاب یکی از منابع مهم فارسی، در حوزهٔ پژوهش دربارهٔ اسطوره‌ی اژدهاکشی به شمار می‌آید. با این‌حال به دلیل آنکه تعدادی از متون پهلوانی منظوم و منثور ایران، پس از تألیف این کتاب تصحیح شده و انتشار یافته‌است، شمار بسیاری از روایات اژدهاکشی که در این دسته آثار دیده می‌شود در کتاب *اژدها در اساطیر ایران* نیامده‌است.

۳- جلال خالقی‌مطلق در مدخل «اژدها» در *دانش‌نامهٔ ایرانیکا*، به بررسی برخی اژدهاکشی‌ها به‌ویژه در منظومه‌های حماسی پرداخته و دربارهٔ دلایل و ماهیت آنها در فرهنگ ایرانی مطالب ارزشمندی آورده است (خالقی مطلق، ۱۹۸۹: ۱۹۹-۲۰۳).

۴- محمود امیدسالار در مدخل «اژدها» مندرج در جلد یکم *دانش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی*، مباحثی دربارهٔ اژدهاکشی در فرهنگ ایران آورده‌است که بیانگر دقت علمی ایشان است (نک. ۱۳۸۴). همچنین دو مقاله نیز به زبان انگلیسی نوشته‌است: یکی با عنوان «نبرد اژدها در حماسه‌های ملی ایرانیان» دربارهٔ نبرد فریدون با ضحاک (امیدسالار، ۲۰۰۲: ۵۶۴-۵۹۴) و دیگر «اژدها در ادبیات عامیانهٔ ایرانیان» مندرج در *دانش‌نامهٔ ایرانیکا* (همو، ۱۹۸۷: ۲۰۵-۲۰۴).

۵- سجاد آیدنلو و رحمان مشتاق‌مهر، در مقالهٔ ممتعی، به بررسی ویژگی‌های اژدها در همهٔ منظومه‌های حماسی انتشاریافته تا زمان نگارش پژوهش خود پرداخته و به نکته‌های تازه و درخور توجهی اشاره کرده‌اند (نک. مشتاق‌مهر و آیدنلو، ۱۳۸۶: ۱۶۰-۱۴۳).

۶- مهران افشاری در مقاله‌ای با عنوان «روایت کشتن اژدها و ازدواج با دختر»، برخی روایات نبرد قهرمان با اژدها و آزادکردن دختران را در ادبیات عامیانه بررسی کرده‌است (نک. ۱۳۸۷: ۴۳-۳۷).

آنچه در بیشتر این نوشته‌ها بدان توجه شده، بررسی ویژگی‌های ظاهری اژدها، ماهیت اساطیری آن یا چگونگی نبرد با آن است. در این نوشته‌ها اغلب پژوهشگران، به روایات اساطیری کهن یا روایات منظوم اژدهاکشی توجه داشته و کمتر به بررسی روایات اژدهاکشی، در طومارهای نقالی *شاهنامه*، روایات شفاهی/ مردمی و نیز داستان‌های

عامیانه پرداخته‌اند. نگارنده در این پژوهش به شمار دیگری از قهرمانان اژدهاکش در منظومه‌های حماسی ایران اشاره می‌کند که چون تاکنون انتشار نیافته‌اند مورد بررسی واقع نشده‌اند. همچنین به بررسی روایات اژدهاکشی در طومارهای نقالی، روایات شفاهی و داستان‌های عامیانه می‌پردازد که در پژوهش‌های پیشین، بدان کمتر توجه شده‌است.

۲- قهرمانان اژدهاکش در روایت‌های حماسی ایران

برپایهٔ اساطیر ایران، اهریمن نخست به گونهٔ ماری بزرگ از دوزخ بیرون آمد و پس از آنکه آفریده‌های هرمزدی را با زهر خویش از میان برد، موجودات اهریمنی بسیاری را بر زمین پراکنده ساخت که همهٔ جهان آفرینش هرمزدی را دربرگرفتند. این پتیارگان همانند اهریمن، اژدهافش بودند و مایهٔ تباهی جهان آفرینش شدند (نک. فرنبغ‌دادگی، ۱۳۸۰: ۵۲) در اساطیر ایران نبرد اهورامزدا با اهریمن و جنگ ایزدان با پتیارگان و آفرینش‌های اهریمنی، همگی در زمرهٔ اژدهاکشی به شمار می‌آید. گونهٔ اساطیری این نوع اژدهاکشی‌ها، بیشتر محتوای دینی و آیینی دارد و با رویدادهای کیهانی و با معتقدات مربوط به آفرینش و رستاخیز مرتبط است (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۳۸).

با تحول اسطوره‌ها و گذر به عصر حماسه‌ها، کارکرد اژدهاکشی نیز دگرگون شده‌است. بنابر نظر یکی از پژوهشگران «اگر روزگاری اژدهاکشی با کسوف و خسوف، خشک‌سالی و ... ارتباط داشت، در دوره‌های تاریخی، اژدهاکشی تنها و تنها، در خدمت بینش سزاواری یا مشروعیت شاه و پهلوان، درآمده‌است» (خالقی مطلق،۱۳۷۲: ۳۲۷). برپایهٔ این دیدگاه می‌توان گفت اژدهاکشی، یکی از شرایط رسیدن قهرمانان به سزاواری، ارجمندی و حتی پادشاهی بوده‌است. در روایت‌های حماسی ایران، بارها به نبرد قهرمانان با اژدهایان روبه‌رو می‌شویم که درحدود بررسی‌های نگارنده، فهرست این قهرمانان اژدهاکش به شرح ذیل است:

۲- ۱- پادشاهان و شاه‌زادگان اژدهاکش

۱- فریدون؛ نخستین پادشاه اژدهاکش اساطیر ایران است. در *اوستا* از نبردهای او با آژی‌دهاک بارها یاد شده‌است (نک. اوستا، ۱۳۸۴: ۱/ ۱۳۸-۱۳۷، ۳۰۴-۳۰۳، ۳۴۸-۳۴۷، ۴۳۹، ۴۵۲-۴۵۱، ۴۹۱ و ۵۰۲). شماری از پژوهشگران، فریدون را با برخی از ایزدان هندی مانند

ایندرا (نک. گرینباوم، ۱۳۷۱: ۹۲) و تریته (نک. بهار، ۱۳۸۱: ۴۷۵-۴۷۴؛ همو، ۱۳۸۵: ۱۱۲؛ هینلز، ۱۳۸۷: ۶۰-۵۹؛ سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۴۱) برابر دانسته‌اند. برپایهٔ *شاهنامه*، فریدون ضحاک را شکست می‌دهد، اما او را نمی‌کشد و به سفارش سروش در دماوند کوه به بند می‌کشد (نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۸۳-۸۲).

۲- گشتاب؛ اژدهاکشی او در روم و به درخواست پهلوانی به نام اهرن صورت می‌گیرد[۲] (نک. همان: ۵/ ۴۳).

۳- اسفندیار؛ یگانه شاه‌زادهٔ اژدهاکش *شاهنامه* به شمار می‌آید و نخستین کسی است که برای نابودی اژدها، از تدبیرساختن صندوق چوبی بهره‌مند می‌شود (نک. همان: ۵/ ۲۳۳). در *عجایب‌نامه* اژدهاکشی دیگری نیز بدو نسبت داده‌اند[۳] (نک. همدانی، ۱۳۹۰: ۳۱۳).

۴- اسکندر؛ برپایهٔ روایت *شاهنامه*، دومین قهرمانی است که در نبرد با اژدها چاره‌جویی می‌کند و نیرنگ فرستادن گاوهای مسموم به سوی اژدها را به کار می‌گیرد (نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۶/ ۸۴-۸۲).

۵- اردشیر بابکان؛ این پادشاه ارزیر داغ را برای نابودی کرم اژدهافش به کار برد که تا حدودی با تدبیر اسکندر برابر بود[۴] (نک. همان: ۶/ ۱۸۶).

۶- بهرام گور؛ تنها پادشاه *شاهنامه* است که در این منظومه، دوبار اژدهاکشی می‌کند: یک‌بار در سرزمین زمین توران (نک. همان: ۶/ ۴۶۸)، دیگربار در هندوستان (نک. همان: ۶/ ۵۷۸-۵۷۷).

۷- بهرام چوبین؛ آخرین پادشاه - پهلوان *شاهنامه* است که اژدهایی به نام شیر کپی را در سرزمین چین نابود می‌کند (نک. همان: ۸/ ۱۸۲-۱۸۱).

۸- گل کامکار؛ گل کامکار شاه‌دختی بود که اژدهایی بیابانی را کشت (نک. *همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۴۲-۴۱).

۹- همای؛ پتیاره‌ای به نام «دد» را نابود کرد که در دریا زندگی می‌کرد (نک. همان: ۷۴-۷۱). او در جای دیگری نیز به نبرد خود با اژدهایی که در آب بود اشاره می‌کند (نک. همان: ۵۱).

۱۰- غازان‌خان؛ این شاه ایلخانی نیز در یکی از سفرهایش با اژدهایی روبه‌رو شد و آن را از پای درآورد (نک. نوری اژدری، ۱۳۸۱: ۳۱۷).

۱۱- ملک بهمن؛ این شاه‌زاده در هندوستان با اژدهایی سهمناک مبارزه می‌کند و سرانجام او را از پای درمی‌آورد (نک. بیغمی، ۱۳۸۸: ۴۱۲-۴۰۹).

۱۲- کی‌کاووس؛ برپایهٔ یک روایت شفاهی/ مردمی، کی‌کاووس در کوه‌های ممسنی، با اژدهایی به نام قهقهه روبه‌رو شد و او را از بین برد (نک. انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: ۳/ ۸۵).

۲- ۲- پهلوانان اژدهاکش

۱- گرشاسب؛ نخستین پهلوان اژدرکش اساطیر ایران است؛ اهمیت اژدهاکشی گرشاسب چنان است که در *اوستا*، متون پهلوی و *گرشاسب‌نامه* بارها بدان اشاره شده‌است (نک. اوستا، ۱۳۸۴: ۱/ ۴۹۱-۱۳۸؛ بهار، ۱۳۸۱: ۲۳۴؛ مزداپور ، ۱۳۷۸: ۱۴۲؛ صد در نثر صد در بندهش، ۱۹۰۹: ۸۶؛ اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۶۰-۵۹ و ۱۶۶-۱۶۵).

۲- نریمان؛ به استثنای *گرشاسب‌نامه*، در دیگر متون منظوم، مطالب چندانی دربارهٔ پهلوانی‌های نریمان به دست ما نرسیده‌است. در *سام‌نامه* به اژدهاکشی او تلویحاً اشاره می‌شود اما از جزئیات بیشتر آن آگاهی نداریم[۵]:

شنیدی نریمان به مغرب چه کرد ز رویینه‌دیوان برآورد گرد
چه‌سان کشت در روم نراژدها نیامد سر قیصر از وی رها
(*سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۸۳)

۳- سام؛ به اژدهاکشی‌های سام، در *شاهنامه* و *سام‌نامه* اشاره شده‌است (نک. فردوسی،۱۳۸۶: ۱/ ۲۳۳-۲۳۲ ؛ همان، ۵/ ۳۴۷-۳۴۶؛ *سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۳۲-۲۹). بنابر نظر برخی پژوهشگران سام جانشین گرشاسب در *شاهنامه* شده‌است (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۴۹-۴۸).

۴- رستم؛ در *شاهنامه* و برخی منظومه‌های حماسی ایران، چندین اژدهاکشی به رستم نسبت داده‌اند (نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۲/ ۲۹-۲۶؛ *ببربیان*، ۱۳۹۴: ۲۶۷-۲۶۶؛ *داستان پتیاره*، ۱۳۹۴: ۳۰۷-۳۰۵؛ مادح،۱۳۸۰: ۷۱-۷۰؛ *رستم‌نامه*، ۱۳۸۷: ۴۷). شایان ذکر است که از میان این روایات اژدهاکشی، نبرد رستم با ببر بیان و پتیاره به دلیل مهابت اژدها از اهمیت بیشتری برخوردار است.

۵- فرامرز؛ به همراه پدر خود رستم، در شمار اژدهاکش‌ترین اژدهاکشان است (نک. *فرامرزنامه*،۱۳۸۲ الف: ۷۲ و ۹۶-۹۱؛ *فرامرزنامه*، ۱۳۲۴ب: ۲۸۲-۲۸۰، ۲۹۶-۲۹۵ و ۳۸۷-۳۸۶).

۶- برزو؛ روایات مربوط به اژدهاکشی‌های این پهلوان، در *برزونامهٔ* جدید آمده‌است (نک. عطایی، پاریس، بی‌تا: برگ ۷۶ الف، برگ۱۲۷ الف- ۱۲۷ب و برگ ۳۰۸ ب) گذشته از این روایات منظوم، که صورت منثور برخی از آنان، در طومارهای نقالی نیز آمده‌است، اژدهاکشی دیگری نیز به او در سرزمین هندوستان نسبت داده‌اند (نک. *طومار کهن شاهنامه*، ۱۳۹۰: ۹۱۶).

۷- آذربرزین؛ این قهرمان دوبار با اژدها نبرد می‌کند: نخست پس از ربوده‌شدن دختر بوراسپ (نک. ایرانشان ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۵۲۶-۵۲۲)؛ دوم هنگامی‌که بهمن در کام اژدها فرو برده می‌شود[۶] (نک. انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: ۱/ ۲۱۸؛ *هفت‌لشکر*، ۱۳۷۷: ۵۶۹).

۸- شهریار؛ از دلاوری‌های شهریار پسر برزو اغلب در *شهریارنامه*[۷] یاد شده‌است. برپایهٔ این روایات، شهریار در خان سوم خویش، با اژدهایی روبه‌رو می‌شود و او را از پای درمی‌آورد (نک. *شهریارنامه*، ۱۳۷۷: ۱۲۲-۱۲۰).

۹- جهان‌بخش؛ این قهرمان نیز در هفت‌خان نخست خود، با اژدهایی روبه‌رو می‌شود و آن را نابود می‌کند (نک. عطایی، پاریس، بی‌تا: برگ ۲۰۷ الف). در هفت‌خان دوم نیز در آغاز مسیر رسیدن به کوه فنا با اژدهایی سهمگین نبرد می‌کند و او را نیز از پای درمی‌آورد (نک. همو، دوپرون، بی‌تا: برگ ۲۸۵ الف- ۲۸۵ ب).

۱۰- سهراب؛ اگرچه در *شاهنامه* از اژدهاکشی سهراب نشانی نیست، اما در برخی طومارهای نقالی به آن اشاره شده‌است[۸] (نک. *طومار کهن شاهنامه*، ۱۳۹۰: ۲۹۱-۲۹۰؛ *داستان رستم و سهراب*، ۱۳۶۹: ۱۵۱-۱۵۰).

۱۱- جهانگیر؛ از اژدهاکشی این پهلوان نیز تنها در یک طومار نقالی یاد شده‌است (نک. *طومار نقالی شاهنامه*، ۱۳۹۱: ۴۷۹-۴۷۸).

۱۲-کریمان؛ به اژدهاکشی کریمان، در *زرین‌قبانامه* اشاره شده‌است (نک. *زرین‌قبانامه*، ۱۳۸۳: ۶۲۲-۶۲۱).

۱۳- بهرام؛ از پهلوانان مصر است که با اژدهایی روبه‌رو می‌شود و او را از پای در می‌آورد (نک. صاحب شبانکاره‌ای، ۱۳۸۹: ۳۶۳-۳۶۲).

۱۴- جمشید؛ فرزند فغفور چین است که پس از گذشتن از سرزمین پریان، اژدهایی را از بین می‌برد (نک. ساوجی،۱۳۴۸: ۴۳-۴۱).

۱۵- حمزه؛ برپایهٔ روایت حمزه‌نامه، امیرحمزه در سرزمین خرسنه اژدهایی مردم‌اوبار را می‌کشد (نک. *قصهٔ امیرالمؤمنین حمزه*، ۱۳۶۲: ۴۱۱-۴۱۰).

۱۶- مختار؛ برپایهٔ روایات، مختار فرزندزادهٔ سعد وقاص، کماندار ماهری بود که در یکی از سفرهای خود، اژدهایی را با تیر و شمشیر خود نابود می‌کند (نک. طرسوسی، ۱۳۸۰: ۴۰۲/۱-۴۰۱).

۱۷- ابومسلم؛ به ابومسلم خراسانی نه کشتن اژدها، بلکه نابودی ببری اژدهافش را نسبت داده‌اند (نک. همان: ۱/ ۵۸۴).

در یک نگرش کلی، می‌توان قهرمانان اژدهاکش روایات حماسی ایران را به دو دسته تقسیم نمود: دستهٔ نخست شهریاران اساطیری‌اند که برپایهٔ باورهای ایرانی، از فرهٔ شاهی برخوردار بودند و برخی از آنان شایستگی نبرد با اژدها را داشتند. این بن‌مایهٔ اساطیری-حماسی، با بنیادی ازپیش‌پرداخته، آنچنان در ذهن ناخودآگاه مردم ایران جای گرفته‌است که گاه رویدادهای کاملاً تاریخی را نیز در قالب افسانهٔ کهن بازگو کرده‌اند (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۴۲). آنچنان‌که برخی پادشاهان دوران تاریخی مانند اردشیر بابکان، بهرام گور، بهرام چوبین و غازان‌خان نیز، اژدهاکش معرفی شده‌اند. دستهٔ دوم پهلوانان خاندان گرشاسب‌اند که به گونهٔ موروثی، فرهٔ پهلوانی دارند. اهمیت این خاندان در باورهای ایرانیان چنان بود که حتی مادر ابومسلم را از نسل رستم دانستند و دلاوری‌های بهرام مصری را مانند رستم توصیف نمودند و بدین‌گونه این دو پهلوان را نیز از خاندان گرشاسب به شمار آوردند و آنان را سزاوار اژدهاکشی دانستند.

۳- اژدهاکشی‌ها در روایات حماسی ایران

با نگاهی به روایات اژدهاکشی در منظومه‌های‌حماسی، طومارهای نقالی، روایات شفاهی/ مردمی و داستان‌های عامیانهٔ ایران، می‌توان به چند نکتهٔ عمده به شرح ذیل دست یافت:

۱- اگرچه نبرد با اژدها از بن‌مایه‌های داستانی مکرر در اساطیر هند و اروپایی است و مکاتب گوناگون اسطوره‌شناسی کوشیده‌اند از این پتیاره تعبیرات متفاوتی نمایند (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۷۳۲) با این‌حال، اژدهاکشی در فرهنگ ایرانی، نماد «شایستگی و سزاواری» پهلوانان در امر پهلوانی/ پادشاهی است. برای نمونه، فریدون در *شاهنامه* خود را به شکل اژدها درمی‌آورد تا بدین روش، فرزندان خود را بیازماید. او چنان‌که در *شاهنامه* آمده پس از این آزمایش است که فرزندان خود را نامگذاری می‌نماید و جهان را برپایهٔ سزاواری هریک، میان آنها تقسیم می‌کند (نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۱۰۶-۱۰۳). نمونهٔ دیگری که می‌توان آورد پیروزی بهرام چوبین بر اژدها است و پس از آن، مردم او را «شهریار ایران» می‌خوانند:

همه همزمان آفرین خواندند ورا شاه ایران‌زمین خواندند
گرفتش سپهدار چین در کنار وزان پس ورا خواندی شهریار
(همان: ۸/ ۱۸۳)

۲- بنابر عقیدهٔ برخی پژوهشگران، پیروزی فریدون بر آژی‌دهاک، الگویی برای شاهان پس از او و نبرد گرشاسب با اژدهای شاخ‌دار، کهن‌الگویی است برای پهلوانان خاندانش در امر اژدهاکشی (خالقی مطلق[1]، ۱۹۸۹: ۲۰۲). آنان می‌کوشند تا بدین روش، یعنی کشتن اژدها و یا دیگر جانوران ددمنش، سزاواری خود را ثابت کنند (خالقی مطلق، ۱۳۶۱: ۴۳). اگرچه این نظر تا حدودی درست است اما اگر دیدگاه پژوهشگران دیگر را نیز در نظر بگیریم که ایزدانی مانند بهرام، تیشتر، آذر، مهر، سروش و حتی خود اهورامزدا نیز اژدهاکش می‌دانند (نک. سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۳۷)، می‌توان گفت ریشهٔ این اژدهاکشی‌ها در فرهنگ ایرانیان، نه به نبرد فریدون و گرشاسب با اژدها، بلکه به پیکار خدایان ایرانی با اهریمن و اهریمن‌زادگان بازمی‌گردد و تفسیر آن، همان بن‌مایهٔ کهن در اساطیر ایران، یعنی جدال میان نیروهای خیر و شر است که جلوه‌های گوناگون آن را می‌توانیم از عصر اساطیری تا افسانه‌های عامیانهٔ امروز، به گونهٔ نبرد قهرمان با اژدهایان، دیوان، پریان و... مشاهده نماییم.

۳- یکی از مهم‌ترین نکته‌هایی که تاکنون پژوهشگران توجه چندانی به آن نداشته‌اند، این است که برپایهٔ برخی شواهد در اساطیر هندواروپایی، به نظر می‌رسد در اساطیر این قوم، اژدهاکشی، پیامدهای ناخجسته و بدشگونی هم برای قهرمانان داشته‌است. هرچند نمی‌توان این فرضیه را تعمیم داد، اما با نگاهی به سرنوشت شماری زیادی از قهرمانان اژدرکش اقوام هندواروپایی، درمی‌یابیم که بیشتر آنها، فرجام نیکی نداشتند؛ به بیان دیگر، در تاوان کشتن اژدها، یا به مجازاتی از سوی خدایان دچار می‌شدند(۹) یا آنکه سرنوشت شومی در انتظار آنان بود.

برای نمونه در اساطیر یونان، هراکلس، با پوشیدن لباسی که همسرش دژانیر به او داد و به خون نسوس، آغشته بود، به گونهٔ اندوه‌باری جان سپرد (نک. گریمال، ۱۳۷۸: ۱/ ۴۰۷؛ اسمیت، ۱۳۸۹: ۳۷۱). آپولون پس از کشتن اژدهایی به نام پیتون، طی حوادثی دیگری که برایش روی داد، دو بار به بندگی و غلامی افراد بشر درآمد (نک. گریمال، ۱۳۷۸: ۱/ ۸۹). کادموس اژدهایی را که پسر آرس و محافظ چشمه بود از بین برد و به کفارهٔ کشتن آن اژدها، مجبور شد هشت‌سال به غلامی آرس دربیاید (نک. همان: ۱/ ۱۵۱).

1. Khaleghi Motlagh

بلروفن پس از کشتن اژدهایی به نام شیمر، دچار غرور شد و به فکر افتاد که با اسب‌های خود به آسمان‌ها و جایگاه زئوس رود، اما زئوس او را به زمین پرتاب کرد و بلروفن خود را کشت[۱۰] (نک. همان، ۱/ ۱۳۷) و یا برپایهٔ روایتی دیگر، لنگ، کور و آواره شد (نک. اسمیت، ۱۳۸۹: ۱۲۲؛ پین سنت، ۱۳۸۷: ۱۰۵). کارنابون پادشاه گت‌ها، با تریپتولم اختلاف پیدا کرد و یکی از اژدهایان ارابه‌اش را کشت و هنگامی‌که قصد کشتن تریپتولم هم داشت، دمتر از راه رسید و کارنابون را به دنیای ستارگان انتقال داد و درواقع او را مسخ نمود و به شکل یکی از صورت‌های فلکی که درحال مبارزه با اژدها بود درآورد (گریمال، ۱۳۷۸: ۱/ ۱۶۶).

برپایهٔ سرود نیبلونگن، زیگفرید با دسیسهٔ هاگن به طرزی ناجوانمردانه کشته می‌شود (نک. شالیان، ۱۳۸۵: ۳۵۸). برپایهٔ حماسهٔ بیوولف، قهرمان داستان، به‌سبب زخم‌هایی که در مبارزه با اژدها برمی‌دارد جان می‌سپارد (نک. همان: ۲۳۹). ایندره نیز پس از پیروزی بر ورتره برای مدتی عقیم می‌شود (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۶۸).

در نمونه‌هایی که آوردیم هرچند برخی دلایل دیگر، مانند لزوم کین‌خواهی و عوامل مافوق طبیعی در بدفرجامی سرنوشت پهلوانان تاثیرگذارند اما بدشگونی کشتن اژدها نیز بی‌تأثیر نیست، همان‌گونه که در سرنوشت قهرمانان ایران نیز دیده می‌شود. در روایات حماسی ایران، گاهی پیامدهای ناگوار نبرد با اژدها، در همان لحظهٔ اژدهاکشی روی می‌دهد و حوادث ناگواری مانند عقیم شدن (نک. *رستم‌نامه*، ۱۳۸۷: ۱۳۷)، بیهوش شدن (*داستان پتیاره*، ۱۳۹۴: ۳۰۷)، شکسته شدن کمر (نک. عناصری،۱۳۸۷: ۵۷؛ *مشکین‌نامه*، ۱۳۸۶: ۷۳)، و ریختن برگستوان و زره (نک. عطایی، پاریس، بی‌تا: برگ ۷۶ الف؛ همو، دوپرون، بی‌تا: برگ ۲۸۶ الف)، برای پهلوان روی می‌دهد (مشتاق‌مهر و آیدنلو،۱۳۸۶: ۱۵۸). بنابر گفتهٔ یکی از پژوهشگران، «آسیبی که بر اثر کشتن اژدها بر پهلوان می‌رسد یک مایهٔ اساطیری کهن است» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۶۸).

گذشته از حوادث اخیر در بیشتر روایات، پیامد ناگواری که در انتظار پهلوان است در پایان عمر آنان روی می‌دهد: فریدون نخست در زمرهٔ جاودانان و بی‌مرگان بود اما به انسانی میرا تبدیل شد[۱۱] (مینوی خرد،۱۳۸۰ :۳۲). کی‌کاووس در آخر عمر بی‌فره گردید. گشتاسب در پایان عمر مورد نفرت اطرافیانش بود (نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۴۳۱-۴۲۹). اسفندیار در جوانی به دست رستم کشته شد (همان: ۵/ ۴۲۳-۴۱۲). اسکندر در جوانی از

دنیا رفت (همان: ۱۲۳/۶) و بهرام چوبین ناجوان‌مردانه و به دست بنده‌ای حقیر کشته شد (همان: ۷/ ۲۰۱-۲۰۵).

برپایهٔ متون پهلوی، گرشاسب به دلیل اهانتی که به ایزد آذر، فرزند اهورامزدا کرد از رفتن به بهشت بازماند[۱۲] (نک. بهار، ۱۳۸۱: ۲۳۸-۲۳۴). سام در آخر عمر بیمار شد و بدنش کرم زد (*مشکین‌نامه*، ۱۳۸۶: ۹۱) و بنابر برخی روایات، به دست کک کوه‌زاد (نک. *طومار نقالی سام‌نامه*، ۱۳۸۰: ۲۲۷) و یا گرگسار (نک. *مشکین‌نامه*، ۱۳۸۶: ۱۲۸) کشته شد. نریمان در نبرد با ساکنان دژ سپند یا شکاوندکوه کشته شد (نک. *رزم‌نامهٔ شکاوندکوه*،۱۳۹۴: ۳۷۳). رستم با دسیسهٔ برادرش شغاد، در چاهی افتاد که شاه کابل کنده بود[۱۳] (فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۴۵۲). فرامرز به روایت *شاهنامه* و برخی منابع تاریخی، به فرمان بهمن کشته شد[۱۴] (نک. همان، ۴۸۰؛ ثعالبی، ۱۳۶۸: ۲۴۰؛ *مجمل‌التواریخ*، ۱۳۸۳: ۴۶۳؛ طرسوسی، ۱۳۷۴: ۴، توکل‌بیگ، ۱۳۸۴: ۴۲۴). برپایهٔ بیشتر روایات نقالی، برزو در لشکرکشی بهمن به سیستان کشته شد (نک. *طومار نقالی شاهنامه*، ۱۳۹۱: ۸۷۵ ؛ *هفت‌لشکر*، ۱۳۷۷: ۵۰۸، *مشکین‌نامه*، ۱۳۸۶: ۲۱۲) و یا در نبرد با دیوان جان سپرد (نک. *زرین‌قبانامه*، ۱۳۹۳: ۸۳۱ ؛ سلمی، ۱۳۷۳: ۲۰) و یا بنابر روایتی، پس از شنیدن خبر مرگ رستم، خودکشی کرد (*نثر نقالی شاهنامه*، ۱۳۹۴: ۱۹۱) و یا پاس پرهیزگار بدو زهر خورانید (*طومار کهن شاهنامه*، ۱۳۹۰: ۸۴۴).

سهراب به دست پدر و جهانگیر در نبرد با دیوی کشته شدند (نک. مادح، ۱۳۸۰: ۳۳۸). برپایهٔ روایت *هفت‌لشکر*، جهان‌بخش نیز در کین‌خواهی بهمن کشته می‌شود (نک. *هفت‌لشکر*، ۱۳۷۷: ۵۲۳). به آذربرزین بنابر یکی از روایات، زهر خورانده شد (نک. *طومار نقالی شاهنامه*، ۱۳۹۱: ۹۰۷). شهریار نیز به دست فرانک مسموم می‌شود (نک. یوسفی، ۱۳۷۳: ۸۰ پاورقی). امیرحمزه و ابومسلم خراسانی هم ناجوانمردانه کشته شدند (نک.طرسوسی، ۱۳۸۰: ۴۹۸؛ *قصهٔ امیرالمؤمنین حمزه* ،۱۳۶۲: ۵۸۴). بهرام مصری نیز در نبرد تن‌به‌تن به دست جانو کشته می‌شود (صاحب شبانکاره‌ای، ۱۳۸۹: ۴۴۶).

از پایان کار کریمان و مختار در روایات موجود، نشانی نیست. در میان قهرمانان اژدهاکش، تنها اردشیر بابکان، بهرام گور و غازان‌خان بودند که به مرگ طبیعی از دنیا رفتند. دلیل آن این است که چون این اشخاص، چهره‌هایی تاریخی بودند و مدارک تاریخی بیانگر آن است که هر سه نفر آنها به مرگ طبیعی از دنیا رفته‌اند؛ بنابراین راویان و داستان‌گزاران نتوانسته‌اند پایان زندگی آنان را بدفرجام نشان دهند.

۴- در برخی روایت‌های اژدهاکشی، چگونگی کشتن اژدها، به قهرمان داستان آموخته می‌شود. برپایهٔ *شاهنامه*، موجودی اهورایی بر فریدون آشکار گشت و افسونگری و چگونگی گشایش بندها را به او آموخت. احتمال دارد این پیک ایزدی، که در برخی دست‌نویس‌های *شاهنامه*، سروش خوانده شده، چگونگی پیروزی بر ضحاک اژدهافش را نیز به فریدون آموخته‌است زیرا هنگام پیروزی او بر ضحاک هم، دوبار سروش آشکار می‌شود و او را از کشتن ضحاک بازمی‌دارد (نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۷۲، ۸۲ و ۸۴). در روایت ماندایی داستان *ببر بیان*، گلیمینه‌گوش دیوی است که نیرنگ ساختن صندوق چوبی را برای نابودی اژدها به رستم می‌آموزد (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۳۰۲). در نسخه‌ای از *ببر بیان* مندرج در *شاهنامهٔ* کتابخانهٔ بریتانیا آمده‌است که رستم به فرمان گودرز، برای کشتن ببربیان، شکم چند گوسفند را پر از آهک می‌کند و درنهایت آن اژدها با بلعیدن گوسفندان، دل و جگرش می‌سوزد، آنگاه رستم با گرز، او را نابود می‌کند (نک. ببربیان، بی تا، ۱۱۵ب).

برپایهٔ یکی از روایات، گودرز پس از دیدن فرار زال از پیش روی ببر بیان، تا چهل روز رستم را در حمام داغ پرورش می‌دهد تا در برابر گرما، مقاومت داشته باشد[۱۵]. سپس به فرمان گودرز، خانه‌ای آهنین برای نابودی اژدها می‌سازند و رستم با رفتن به درون آن، اژدها را نابود می‌کند (*طومار شاهنامهٔ فردوسی*، ۱۳۸۱: ۳۱۱-۳۱۰؛ همچنین نک. انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: ۱/ ۲۱۸). در یکی دیگر از روایات، زال دستور ساختن خانهٔ آهنین را می‌دهد. (*طومار نقالی شاهنامه*، ۱۳۹۱: ۴۲۹) در *برزونامهٔ جدید*، سیمرغ چگونگی نبرد با اژدهای دوسر را به برزو می‌آموزد (عطایی، پاریس، بی‌تا: برگ ۳۰۷ ب). در یکی از طومارهای نقالی، سروش بر تهمینه آشکار می‌شود و چگونگی نبرد کردن سهراب با اژدها را به او می‌آموزد (*طومار کهن شاهنامهٔ فردوسی*، ۱۳۹۰: ۲۸۹). برپایهٔ روایت *زرین‌قبانامه*، رستم چگونگی کشتن اژدها را به کریمان می‌آموزد (*زرین‌قبانامه*، ۱۳۹۳: ۶۲۱-۶۲۰). در یکی از روایات، دو پری ظاهر می‌شوند و شمشیر سحرآمیزی را به ملک بهمن می‌دهند (بیغمی، ۱۳۸۸: ۴۱۲).

۵- در متون اساطیری و حماسی ایران، زین‌افزارهای کشتن اژدها متفاوت است. برپایهٔ *اوستا* و متون پهلوی، گرشاسب با گرز، اژدهای سرور را نابود می‌کند. یکی از پژوهشگران در این باره می‌نویسد: «در اساطیر هندوایرانی، گرز به عنوان زین‌افزار ویژهٔ ایزدان اژدرکش، نماد آیینی تندر و آذرخش است که به وسیلهٔ آن، اژدهای کیهانی اوژنیده

می‌شود. چنان‌که در وداها سلاح مخصوص ایندره vhjra «گرز» است» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۱۱۹). در *شاهنامه*، فریدون نیز ضحاک را با گرز گاوسر از پای درمی‌آورد. اما در بیشتر صحنه‌های اژدهاکشی در *شاهنامه*، قهرمان یا با شمشیر اژدها را نابود می‌کند یا آنکه نخست با پرتاب تیر سپس با شمشیر، پتیاره را از پای درمی‌آورد (نک. رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۱۶۷-۱۸۰).

در بیشتر طومارهای نقالی، اغلب روایت شده‌است که پهلوان نخست با تیر و کمان چشم اژدها را کور، سپس او را با ضربهٔ شمشیر و یا گرز[۱۶] نابود می‌کند (نک. *رستم‌نامه*، ۱۳۸۶: ۱۳۷؛ *هفت‌لشکر*، ۱۳۷۷: ۴۵؛ *طومار نقالی شاهنامه*، ۱۳۹۱: ۳۶۷). در برخی روایت‌های نقالی، پهلوان به همراه خود می‌گوید سه بار نعره خواهد کشید: بار نخست؛ هنگام دیدن اژدها، بار دوم؛ هنگام مبارزه با او و بار سوم؛ پس از نابودی اژدها (نک. *داستان رستم و سهراب*، ۱۳۶۹: ۱۵۰؛ *طومار نقالی شاهنامه*، ۱۳۹۱: ۳۶۷؛ *رستم‌نامه*، ۱۳۸۷: ۱۳۶؛ *برزونامه*، ۱۳۹۱: ۳۳-۳۱).

گاهی پهلوان با نیرنگ‌هایی به جنگ اژدها می‌رود. این نیرنگ‌ها و چاره‌جویی‌ها شامل چند دسته است: نخست؛ ساختن صندوق چوبی و گذاشتن شمشیر، نیزه و خنجر در درون آن که کهن‌ترین الگوی آن، در خان سوم اسفندیار دیده می‌شود. نمونه‌های دیگر این‌گونه اژدهاکشی‌ها را در نبرد رستم با ببر بیان (*ببر بیان*، ۱۳۹۴: ۲۶۶) و پتیاره (*داستان پتیاره*، ۱۳۹۴: ۳۰۶-۳۰۵) و نیز نبرد فرامرز با مارجوشا (*فرامرزنامه*،۱۳۸۲ الف: ۹۵-۹۲) می‌بینیم. دوم؛ زهرآلود کردن برخی جانوران مانند گاو و گوسفند و فرستادن آن به سوی اژدها، که الگوی کهن آن در داستان اسکندر آمده‌است[۱۷] (نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۶/ ۸۴-۸۲) چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، در یکی از روایات داستان *ببر بیان*، رستم با راهنمایی گودرز شکم گوسفندان را آگنده از آهک می‌کند (نک. *ببر بیان*، بریتانیا، بی‌تا: برگ ۱۱۵ب). برپایهٔ یکی از طومارهای نقالی، تهمینه پیش از رویارویی سهراب با اژدها این نیرنگ را به کار می‌گیرد اما سهراب مخالفت می‌کند (*طومار کهن شاهنامه*، ۱۳۹۰: ۲۸۹). سوم؛ ساختن دو گوی مفرغی و پرتاب آن به سوی اژدها، برپایهٔ یکی از روایات، سهراب با راهنمایی سروش، دو گوی مفرغی می‌سازد و آنها را به سوی اژدها پرتاب می‌کند. هربار اژدها به طمع طعمه سر خود را بالا می‌برد و سهراب یک چشم او را کور می‌سازد و در نهایت اژدها را از بین می‌برد (همان: ۲۸۹). چهارم؛ ریختن سرب و ارزیز مذاب به کام اژدها، که

اردشیر بابکان این نیرنگ را به کار می‌گیرد. پنجم؛ ساختن گوی آهنین میان‌تهی و تعبیه نمودن سیخ‌هایی با قلاب‌های واژگونه به آن؛ از این روش برزو برای نابودی اژدهای کوه زهاب بهره می‌برد (نک. عطایی، پاریس، بی‌تا: برگ ۷۵ الف).

۷- در بیشتر روایات حماسی، قهرمان داستان، داوطلبانه به نبرد اژدها می‌رود و انگیزهٔ اصلی او از چنین نبردهایی موارد ذیل است: نخست؛ رهایی پادشاه، پهلوان و یا دختران ایرانی که در بند دشمنان‌اند. در چنین مواردی قهرمان اغلب برای رهایی آنان مجبور می‌شود از هفت/ چند خان بگذرد؛ بنابراین نبرد با اژدها، در یکی از این هفت/ چند خان صورت می‌گیرد. هفت‌خان رستم، اسفندیار، جهان‌بخش، شهریار و... نمونه‌هایی از این دسته روایات است (نک. آیدنلو، ۱۳۸۸: ۶ -۴). دوم؛ رهایی مردمان سرزمینی که از بیداد و ستمگری اژدها به جان آمده‌اند؛ این دسته اژدهاکشی‌ها اغلب جنبهٔ کین‌خواهی دارد: نبردهای گرشاسب، سام، رستم، اسکندر، بهرام گور، بهرام چوبین، فرامرز، سهراب، برزو و... با اژدها از این‌گونه است. در این دسته روایات، یا پادشاه و مردم آن سرزمین از پهلوان می‌خواهند شر آن پتیاره را از آنها دور سازد یا آنکه قهرمان در یکی از سفرهای خود، به طور ناگهانی با اژدهایی مردم اوبار روبه‌رو می‌شود و آن را از بین می‌برد. سوم؛ گاهی شرط ازدواج با دختر پادشاه کشتن اژدها است؛ توضیح آنکه گاهی قهرمان داستان یا یکی از افراد آن سرزمین دل‌باختهٔ دختر پادشاه می‌شوند. پادشاه شرط می‌کند کسی که بتواند اژدهای مردم‌خوار آن سرزمین را از پای درآورد می‌تواند با دخترش ازدواج کند (نک. رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۲۶۲-۲۵۹).

کهن‌ترین الگوهای داستانی این دسته روایات، کشته‌شدن اژدهای کوه سقیلا به دست گشتاسب به خواست اهرن رومی بود که عاشق دختر قیصر شده اما از رویارویی با اژدها درمانده بود (نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۴۳-۳۵). از نمونه‌های دیگر این اژدهاکشی‌ها، می‌توان از نبرد برزو با اژدهای کوه زهاب (عطایی، پاریس: برگ۷۶ الف) و آذربرزین با اژدهای ابرمانند (ایرانشان ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۵۲۶-۵۲۲) نام برد.

در برخی روایات قهرمانان داستان، که از نظر پهلوانی چندان صاحب‌نام نیستند، برخلاف میل خود و به درخواست دیگران، به نبرد اژدها می‌روند و درنهایت ناکام می‌مانند. برای مثال، زال به درخواست منوچهرشاه و رای هند، به نبرد با دو اژدهای مخوف، به نام‌های ببر بیان و پتیاره می‌رود اما ناکام می‌ماند و با دیدن اژدها گریزان

می‌شود. بهمن پسر اسفندیار، با اصرار آذربرزین به جنگ اژدها می‌رود و درنهایت کشته می‌شود. عدم موفقیت این دو قهرمان اساطیری در نبرد با اژدها به دلیل بی‌فره بودن آنها است. گاهی نیز یکی از قهرمانان، بدون پافشاری دیگران به نبرد اژدها می‌رود اما نه‌تنها کاری از پیش نمی‌برد، بلکه گریزان می‌شود و یا به دست اژدها کشته می‌شود. برپایهٔ روایت *احیاءالملوک*، رستم تور به نبرد اژدها می‌رود، اما پس از آتش‌فشانی اژدها، گریزان می‌شود و بالای درختی می‌رود (سیستانی، ۱۳۸۹: ۴۵). کشته‌شدن جوانی به دست اژدها در *همای‌نامه* و بلعیده‌شدن امیر طوفان ارگنجی، برپایهٔ یکی از طومارهای نقالی، نمونه‌های دیگری از این‌گونه ناکامی‌ها است[۱۸](نک. *همای‌نامه*، ۱۳۸۳: ۴۰؛ *داستان رستم سهراب*، ۱۳۶۹: ۱۴۹). تنها نمونهٔ استثنایی کشته‌شدن قهرمان به دست اژدها که خود داوطلبانه به جنگ اژدها می‌رود و او را از پای درمی‌آورد، نبرد اسفندیار با اژدهایی است که روایت آن در *عجایب‌نامه* آمده‌است (همدانی، ۱۳۹۰: ۳۱۳).

۹- با نگاهی به روایات اژدهاکشی درمی‌یابیم که بیشتر این نبردها در بیرون از مرز ایران روی داده‌است. رستم، فرامرز، بهرام گور، ملک‌بهمن در هندوستان، برزو، اسفندیار، بهرام گور، جهان‌بخش در توران، سام در بربر، گشتاسب در روم، شهریار در مغرب، بهرام چوبین در چین، اسکندر و گرشاسب نیز در سرزمین‌های غیرایرانی اژدهاکشی می‌کنند. این نکته که چرا بیشتر این اژدهایان در سرزمین‌های انیرانی حضور دارند محتملاً به این دلیل است که برپایهٔ اساطیر، ایران سرزمینی اهورایی و نخستین آفریدهٔ اهورامزدا به شمار می‌آمده‌است (اوستا، ۱۳۸۴: ۲/ ۶۵۹)، بنابراین حضور این پتیارگان اهریمنی را در این کشور روا ندانسته، آنان را به نواحی دیگر نسبت داده‌اند.

۱۰- در بیشتر منظومه‌های حماسی ایران، گاه قهرمان داستان، چندین بار با دیوان به مبارزه می‌پردازد تا اینکه آنان را از بین می‌برد برای مثال نبرد رستم با اکوان دیو. در برخی منظومه‌های متأخر و اغلب در روایت‌های نقالی و داستان‌های عامیانه، از نبردهای چندگانهٔ پهلوانان با دیوان سخن به میان آمده‌است حال آنکه پیروزی قهرمان بر اژدها، عمدتاً در همان رویارویی نخست انجام می‌پذیرد. نکتهٔ درخور توجه دیگر، این است که به استثنای دو مورد، در دیگر جنگ‌های پهلوانان با اژدها، سرانجام آن پتیاره کشته می‌شود: نخست؛ اژدهای مردم‌اوباری که بهمن را به کام می‌کشد و پس از بلعیدن او، از پیش چشم دیگران دور می‌شود[۱۹]. اژدهای دیگر همان است که در روایات منثور

برزونامهٔ جدید از آن یاد می‌شود و آن هنگامی‌است که رستم برای رهایی پاس پرهیزگار، به سوی مغرب می‌رود. در میان راه با اژدهای مخوفی روبه‌رو می‌شود و در نبرد با او، کاری از پیش نمی‌برد. ناگهان سروش بر او آشکار می‌شود و می‌گوید این اژدها به دست حضرت علی (ع) کشته خواهد شد[۲۰] (*مشکین‌نامه*، ۱۳۸۶: ۱۴۱؛ *هفت‌لشکر*، ۱۳۷۷: ۴۴۵-۴۴۴).

۱۱- اژدها در اساطیر ایران، موجودی دژمنش و آفریده‌ای اهریمنی به شمار می‌آید و ایجاد خشک‌سالی و خون‌ریزی، دو خویشکاری مهم او است؛ اما در برخی روایات، اژدها نقشی مثبت دارد و می‌توان آن را موجودی اهورایی به شمار آورد. خویشکاری این دسته اژدهایان، نابودی پادشاه بیدادگری است که مردم از دست او به جان آمده‌اند. شاید به دلیل آن که «پادشاه‌کشی» در فرهنگ ایران، امری مذموم و گناهی نابخشوده به شمار می‌آمده‌است، بنابراین در اساطیر ایران، وظیفهٔ نابودی پادشاه بیدادگر را به اژدها سپرده‌اند. کهن‌الگوی این بن‌مایهٔ اساطیری را می‌توان کشته‌شدن جمشید به دست ضحاک دانست. هم‌چنین می‌توان کشته‌شدن نوذر به دست افراسیاب را گونهٔ دیگری از این باور دانست، زیرا برپایهٔ برخی پژوهش‌ها، افراسیاب موجودی اژدهافش به شمار می‌رفته‌است[۲۱] (آیدنلو، ۱۳۸۲: ۳۶-۷؛ همو، ۱۳۸۴: ۴۷۶). آشکارترین نمونهٔ این گمانه‌زنی را می‌توان در داستان بلعیده‌شدن بهمن به دست اژدها دید. برپایهٔ روایت *بهمن‌نامه*، اژدها پس از بلعیدن بهمن و درواقع پس از به انجام رساندن خویشکاری خود، از نظرها دور می‌گردد:

وزان پس شد اندر جهان ناپدید — به گیتی کسی این شگفتی ندید
(ایرانشان بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۶۰۲)

نمونهٔ دیگر این باورداشت، آمدن اسبی آبی و نابود کردن یزدگرد بزه‌کار است که به احتمال بسیار، به دلیل ساخته‌شدن روایت آن در دوران تاریخی، جای اژدها را به اسب آبی تغییر داده‌اند تا صورت روایت، واقعی‌تر به نظر آید. شایان ذکر است که این جانور هم پس از نابودی یزدگرد، ناپدید می‌شود:

چون او کشته شد اسپ آبی چو گرد — بیامد بدان چشمهٔ لاژورد
به آب اندرون شد تنش ناپدید — کس اندر جهان این شگفتی ندید
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۶/ ۳۸۸)

۱۲- در برخی روایات حماسی، گاهی اژدها با پهلوان سخن می‌گوید. برخی پژوهشگران به شماری از این اژدهایان سخنگو اشاره کرده‌اند (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۱۶۶-۱۶۳). در

حدود بررسی‌های نگارنده، چند پتیارهٔ دیگر نیز سخن می‌گویند: نخست؛ پتیاره‌ای به نام گرگ گویا که خویی اژدهافش دارد:

پلنگان ز دندان او خسته‌دل — بسا مرز زان گرگ بشکسته دل
سخن هرچه گویی جوابت دهد — به تک آهوان نر کبابت دهد
(فرامرزنامه، ۱۳۸۲ الف: ۷۹)

دوم؛ اژدهای دوسری که برزو با او به نبرد می‌پردازد:

یکی نعره زد آن‌گهی اژدها — بدو گفت کای خیرهٔ بی‌بها
ایا خیره‌سر بدرگ بدکنش — شده گم به خیره ز راه منش
(عطایی، پاریس، بی‌تا : ۳۰۸ الف)

سوم؛ اژدهای دروازهٔ کوه فنا که جهان‌بخش با او روبه‌رو می‌شود:

به پاسخ بدو گفت آن اژدها — که از من زمانه نیابد رها
نگهدار کوه فناام به کین — که سیمرغ نارد گذر زین زمین
(عطایی، دوپرون، بی‌تا: برگ ۲۸۵ب)

۱۳- پهلوان اژدرکش در ازای کار بزرگی که انجام می‌دهد، مورد تشویق دیگران قرار می‌گیرد و اغلب به او هدایایی داده می‌شود. گاهی پهلوان داستان با دختر پادشاه ازدواج می‌کند مانند ازدواج رستم با دختر شاه هند پس از کشتن ببر بیان، ازدواج آذربرزین با دختر بوراسب. گاه پهلوان اژدهاکش پس از نابودی اژدها، به پادشاهی، سپهسالاری و یا جهان‌پهلوانی می‌رسد مانند بر تخت نشستن فریدون پس از کشتن ضحاک، سپه‌سالار شدن گشتاسب در روم پس از کشتن اژدها و جهان‌پهلوانی گرشاسب پس از کشتن اژدها و رستم پس از بازگشت از هفت‌خان. گاهی نیز به پهلوان اژدرکش باج و خراج می‌دهند و یا منشور حکومت ناحیه‌ای را بدو واگذار می‌کنند، مانند پیروزی رستم بر پتیاره و باج گرفتن از هندوان.

۱۴- در بیشتر روایات حماسی ایران، پهلوان به‌تنهایی با اژدها روبه‌رو می‌شود و آن را از پای درمی‌آورد؛ اما برپایهٔ روایت *فرامرزنامهٔ* نخست، فرامرز در نبرد با مار جوشا، از پهلوانان ایران یاری می‌طلبد و بیژن او را در این کار خطیر همراهی می‌کند. از آنجا که بیژن یکی از پهلوانان نامدار ایران است و فرزندزادهٔ رستم نیز به شمار می‌آید بنابراین راویان داستان نخواسته‌اند او را از اژدهاکشی بی‌بهره سازند و او را با فرامرز در کشتن

مارجوشا شریک دانسته حتی کشتن پتیاره‌ای به نام گرگ گویا را نیز بدو نسبت داده‌اند. از دیگر اژدهاکشی‌هایی که به دست دو پهلوان انجام می‌شود می‌توان به اژدهایی اشاره کرد که جهان‌بخش در خان هفتم با آن روبه‌رو می‌شود و با دستیاری گستهم آن را نابود می‌کند (*طومار نقالی شاهنامه*، ۱۳۹۱: ۷۴۹).

۱۵- یکی از نکته‌های درخور توجه این‌است که در فهرست قهرمانان اژدهاکش ایران، به استثنای گل کامکار، دیگر پهلوانان مذکرند و هیچ‌کدام از پهلوان بانوان نامدار روایات ایران، ازجمله بانوگشسب و بوران‌دخت اژدهاکش نیستند. از این گذشته، همهٔ ایزدان اژدرکش اساطیر ایران نیز مذکرند و از اژدهاکشی ایزد بانوان بزرگی مانند آناهیتا و یا سپندارمذ و... نشانی نیست. در حدود بررسی‌های نگارنده، در اساطیر هندواروپایی نیز تنها یک‌بار از یک ایزدبانوی اژدهاکش یاد می‌شود و آن هم آرتمیس است که به همراه برادرش آپولون، در آغاز جوانی‌شان اژدهایی را می‌کشند (گریمال، ۱۳۷۸: ۱/ ۱۱۱). بانوی اژدهاکش دیگر، گویا راهبه‌ای است «مارتا» نام، که یکی از پژوهشگران بدان اشاره نموده است (نک. آیدنلو، ۱۳۸۷: ۲۰). شاید به این دلیل، پهلوانان بانوان در امر اژدهاکشی نقش نداشته‌اند که چون در پایان کار، پهلوان اژدرکش، با دختری که در بند اژدها بود ازدواج می‌کرد و درواقع برکت‌بخشی را به دنیا بازمی‌گردانید. بنابراین وجود پهلوانی مذکر برای این اساطیر، امری الزامی بود.

۱۶- یکی از بن‌مایه‌های اساطیری که در روایات اژدهاکشی دیده می‌شود، ساختن جامه‌ای جنگی از پوست برخی اژدهایان است. رستم پس از کشتن ببر بیان، که اژدهایی دریایی بود[۲۲]، از پوست آن برای خود جامه‌ای جنگی می‌سازد (نک. *ببر بیان*، ۱۳۹۴: ۲۷۲). بنا بر نظر یکی از پژوهشگران «به باور آریاییان کهن، بین جامهٔ جنگی ساخته‌شده از پوست دد و پهلوان، گونه‌ای پیوند جادویی و اساطیری وجود داشته‌است و پهلوان با شکار و پوشیدن چرم جانور درنده (اعم از پلنگ، شیر، گرگ و خرس) خشم، بی‌باکی و دلاوری همان درنده را به دست می‌آورد و در زورمندی و چابکی و درنده‌خویی، دارای نوعی همسانی جادویی با جانور می‌شد. علاوه‌براین پندار کهن، پوست جانور درنده در آوردگاه، نشان دلاوری و توانمندی پهلوان بوده و هم پایهٔ ایجاد ترس و بیم در دشمن» (آیدنلو، ۱۳۷۸: ۹-۸).

در یکی از روایات، سهراب پس از کشتن اژدها، از اجزای بدن آن برای خود ابزارهای جنگی ساخت (*داستان رستم و سهراب*، ۱۳۶۹: ۱۵۰). از این گذشته، اجزای بدن اژدها خواص

دارویی داشت یا رویین‌تنی و شجاعت را به ارمغان می‌آورد. این مضامین، اغلب در اساطیر اروپایی دیده می‌شود (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۱۸۳). در حدود بررسی‌های نگارنده، در روایات ایرانی نیز یک‌بار به خاصیت دارویی روغن اژدها اشاره شده و آن هنگامی است که کمر گرشاسب در نبرد با اژدها شکسته می‌شود و پزشکان از درمان او عاجز می‌شوند؛ تا اینکه تهمورث به خواب گرشاسب می‌آید و به او می‌گوید روغن همان اژدهایی را که کشته است بر کمر خود بمالد. گرشاسب این کار را می‌کند و درمان می‌شود اما تا پایان عمر عقیم می‌ماند (مشکین‌نامه، ۱۳۸۶: ۷۴).

نکتهٔ دیگر اینکه گرشاسب به افتخار پیروزی خود بر اژدها، درفشی اژدهاپیکر ساخت (نک. اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۶۳) که نقش این درفش به دلیل اهمیتی که داشت بعدها درفش پهلوانان خاندانش مانند رستم (خالقی مطلق، ۱۳۸۸ الف: ۱۶۱؛ همو، ۱۳۸۸ب: ۳۳۸) سهراب (*داستان رستم و سهراب*، ۱۳۶۹: ۱۵۰) و فرامرز (خالقی مطلق، ۱۳۶۱: ۲۳) گردید.

۱۷- در روایت‌های حماسی ایران، گاه با اژدهایانی روبه‌رو می‌شویم که با طلسم و جادو ارتباط دارند. این اژدهایان اغلب حاصل دگردیسی دیوان، جادوان یا پادشاهان‌اند (نک. رستگارفسایی، ۱۳۸۸: ۳۲۱-۳۱۱). گاهی هدف از دگردیسی آنان، آزمودن قهرمانان است. کهن‌ترین نمونهٔ این بن‌مایه، اژدهاشدن فریدون برای آزمودن فرزندانش است که در *شاهنامه* آمده‌است (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۱۰۴-۱۰۳). برپایهٔ یکی از طومارهای نقالی، ضحاک به علم سحر خود را به شکل اژدها در می‌آورد و در پیش گرشاسب ظاهر می‌شود. هنگامی که گرشاسب با عمود قصد او را می‌کند، دوباره به صورت نخست خود باز می‌گردد (*هفت‌لشکر*، ۱۳۷۷: ۴۷-۴۶).

هدف دیگر از این دگردیسی‌ها نابودی قهرمان داستان است. در *سام‌نامه* ارقم‌جادو خود را به شکل اژدها درمی‌آورد و به سام حمله‌ور می‌شود اما از پای درمی‌آید (*سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۴۴۴- ۴۴۱). برپایهٔ روایات نقالی، اژدهایی که رستم در خان چهارم می‌کشد درحقیقت جادوگر بود (*طومار نقالی شاهنامه*، ۱۳۹۱: ۴۳۶ ؛ *طومارکهن شاهنامهٔ فردوسی*، ۱۳۹۰: ۱۴۷؛ *هفت‌لشکر*، ۱۳۷۷: ۱۶۶). در داستان رستم و سهراب، ریحانهٔ جادو خود را به شکل اژدهایی در می‌آورد، اما رستم به هویتش پی می‌برد (داستان رستم و سهراب، ۱۳۶۹: ۱۷). در *مشکین‌نامه*، عقیقهٔ جادو خود را به شکل اژدها درمی‌آورد اما درنهایت کشته می‌شود (*مشکین‌نامه*، ۱۳۸۶: ۷۹). در *زرین‌قبانامه*، مادر سرخاب دیو خود را به شکل اژدها درمی‌آورد

(*زرین‌قبانامه*، ۱۳۹۳: ۶۰۰). زال نیز با اژدهایی جادوگر مبارزه می‌کند (همان: ۹۱۲). در این دسته روایات اژدها یا پس از کشته‌شدن، به شکل نخستین خود که جادوست درمی‌آید یا پس از ناتوانی در رویارویی با پهلوان، تغییر چهره می‌دهد. اما در هر دو مورد به دست قهرمان کشته می‌شود.

یکی دیگر از مضامین پرتکرار که در طومارهای نقالی و داستان‌های عامیانه دیده می‌شود، رفتن قهرمان به درون طلسم و برخورد با پتیارگانی مانند اژدها، شیر، دیو و... است. اژدهایی که در این طلسم‌ها دیده می‌شود هرچند هولناک به نظر می‌رسد، اما پهلوان به دلیل آنکه پیش از روبه‌رو شدن با آن، از ماهیت جادویی‌اش آگاه است با خواندن اسم اعظم[۲۳] یا موارد مشابه آن، به‌آسانی از بین می‌رود. گاه اژدها با یک ضرب شمشیر کشته می‌شود و پس از مرگ آن، رعد و برق و حوادثی نظیر آن روی می‌دهد (*داستان رستم و سهراب*، ۱۳۶۹: ۳۰). گاهی نیز اژدهایی در طلسم ظاهر می‌شود و قهرمان داستان را می‌بلعد و یا آنکه خود قهرمان به فرمان لوحی که در دست دارد خود را به درون شکم اژدها می‌اندازد و وارد سرزمین‌های دیگری می‌شود (نک. *مشکین‌نامه*، ۱۳۸۶: ۲۲۲؛ *هفت‌لشکر*، ۱۳۷۷: ۳۷۳).

۱۸- گذشته از اساطیر و روایات حماسی ایران، در برخی داستان‌های عامیانه نیز نبرد قهرمان با اژدها دیده می‌شود. صورت کلی این داستان‌ها چنین است: اژدهایی عاشق دختر/ دختران سرزمینی می‌شود. به همین دلیل خشک‌سالی و بی‌آبی را بر مردمان فرومی‌آورد. هیچ‌یک از پهلوانان نامدار آن سرزمین، کاری از پیش نمی‌برند. به فرمان شاه آن سرزمین، ساکنان آنجا مجبور می‌شوند برای دسترسی به آب، هر هفته یا هر ماه - در اساطیر متأخرتر هر سال - به آن اژدها دختری پیشکش کنند تا به مردم اجازهٔ استفاده از آب را بدهد. در دگردیسی‌های بعدی، اژدها به دیوی تبدیل می‌شود که این‌بار دیگر، دختری به او پیشکش نمی‌شود؛ بلکه خود دیو است که دختری را پنهانی با خود می‌برد و او را در جایی مخوف، که اغلب چاهی عمیق و یا غاری تاریک است، پنهان می‌سازد. این دیو اگرچه با آن دختر نشست و برخاست می‌کند، اما به دلیل عدم تمکین دختر، با او نزدیکی نمی‌کند و دختر همچنان باکره می‌ماند. سپس پهلوان نژاده‌ای از راه دور می‌رسد که از جریان ربوده‌شدن دختر به دست دیو یا پیشکش‌کردن دختر به اژدها آگاهی ندارد. اما به محض آگاه‌شدن از حقیقت امر، با وجود ممانعت ساکنان شهر، به

جنگ اژدها/ دیو می‌رود و سرانجام با کشتن این پتیارگان و آزاد ساختن دوشیزه/ دوشیزگان از چنگ آنها، با یکی از دختران که اغلب او نیز شاه‌دخت است، ازدواج می‌کند (نک. انجوی شیرازی، ۱۳۸۸: ۱۵۰-۱۴۰؛ مهتدی، ۱۳۸۹: ۲۵۶). این بن‌مایهٔ اساطیری به گونه‌های متفاوتی، در اساطیر کشورهای دیگر جهان نیز دیده می‌شود (افشاری، ۱۳۸۷: ۴۳-۳۷).

نکته‌ای که در برخی از این داستان‌های عامیانه دیده می‌شود این است که قهرمان پس از کشتن اژدها، نشانه‌ای مانند دندان اژدها یا شاخ او را با خود می‌برد و به راه خود ادامه می‌دهد. سپس فرد شیادی مدعی کشتن اژدها می‌شود و می‌خواهد با دختر پادشاه ازدواج کند. هنگامی‌که مقدمات کار را فراهم می‌کنند، ناگهان قهرمان اژدهاکش، از راه می‌رسد و با نشانه‌ای که به همراه دارد آن مدعی دروغین را رسوا می‌کند و خود با دختر پادشاه ازدواج می‌کند (نک. آذرافشار، ۱۳۸۰: ۸۸-۸۶؛ لانگ،۱۳۹۰ب: ۳۹۵-۳۹۳؛ همچنین نک. *طومار نقالی سام‌نامه*، ۱۳۸۰: ۱۲۱).

درخور ذکر است که در این دسته از داستان‌های عامیانه، دیگر نشانی از بدفرجامی قهرمان اژدهاکش دیده نمی‌شود، بلکه قهرمان داستان به ازدواج دختر پادشاه سرزمین بیگانه درمی‌آید و پس از مرگ آن پادشاه، خود جانشین او می‌شود و سالیان سال، با خوشی و شادمانی، به پادشاهی خود ادامه می‌دهد.

۴- نتیجه‌گیری

برپایهٔ آنچه آمد می‌توان به نتایج زیر دست یافت:

۱- از آنجا که درون‌مایهٔ اساطیر ایران، نبرد میان نیروهای اهورایی و اهریمنی است و اژدها نیز یکی از بزرگ‌ترین آفریده‌های اهریمنی به شمار می‌آید، بنابراین نبرد با این پتیاره، یکی از بن‌مایه‌های اساطیری، در بسیاری از منظومه‌های حماسی و نیز داستان‌های عامیانه است. گستردگی این مضمون در این دسته روایات، سبب شده‌است که با شمار بسیاری از قهرمانان اژدهاکش روبه‌رو شویم. در بررسی و سنجش مجموع روایات حماسی ایران با داستان‌های حماسی دیگر کشورها می‌توان گفت شمار قهرمانان اژدرکش در روایات ایرانی، نسبت به دیگر کشورها بیشتر است و دلیل آن، همان اندیشهٔ «ثنویت و دوگانگی» در اساطیر ایران و پیکار میان نیروهای خیر و شر است.

۲- در اساطیر هندواروپایی، اگرچه بارها اژدهاکشی رخ می‌دهد، اما از آنجا که برپایهٔ این دسته اساطیر، اژدها را پسر و یا آفریدهٔ خدایان خود می‌دانستند- چنان‌که در اساطیر

ایران، اژدها آفریدهٔ اهریمن است- بنابراین اگرچه اژدهاکشی کاری خطیر و به‌ظاهر پسندیده به شمار می‌آمد، اما محتملاً به دلیل آنکه قهرمان اژدهاکش به ساحت خدایان تجاوز نموده و پسر/ آفریدهٔ آنان را نابود کرده‌است، اژدهاکشی در اندیشهٔ خدایان، گناهی بخشودنی نبود و آنان، قهرمان اژدهاکش را یا در این دنیا، به‌سختی مجازات می‌کردند یا آنکه فرجام نیکی را برای او رقم نمی‌زدند. برپایهٔ شواهدی که آوردیم، در برخی اساطیر جهان، بدشگونی کشتن اژدها آشکارا بیان شده‌است، اما در اساطیر ایران، اگرچه ظاهراً سخنی از آن به میان نمی‌آید، اما بدفرجامی سرنوشت بسیاری از قهرمانان اژدهاکش، این فرضیه را قوت می‌بخشد که در اسطوره‌های ایرانی نیز اژدهاکشی امری مذموم و ناپسند به شمار می‌آمده‌است.

پی‌نوشت

۱- اگرچه اژدها در چین موجودی اهریمنی به شمار نمی‌آید، با این‌حال، برپایهٔ برخی اساطیر چینی، قهرمانی به نام یو (Yu) اژدهایی را از بین می‌برد (نک. بیرل، ۱۳۸۵: ۲/ ۲۷۲). همچنین پهلوانی به نام یی (Yi)، شش هیولا را به قتل می‌رساند که یکی از آنها هیولای مردم اوباری با سر اژدها، به نام یایو (Yayu) بود (نک. همان: ۲۷۱).

۲- یکی از پژوهشگران معتقد است گرگی که در بیشهٔ فاسقون که به دست گشتاسب کشته می‌شود نیز یک اژدها بود و صورت کهن‌تر روایت گشتاسپ، چنین بوده‌است که او اژدهایی را می‌کشد و سه دختر را از حبس آن پتیاره رها می‌سازد و درنهایت با آنها ازدواج می‌کند (نک. خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۳۳۵).

۳- شایان ذکر است که نبرد اسفندیار با ارجاسپ، نیز گونه‌ای اژدهاکشی به‌شمار می‌آید و با نبرد فریدون و ضحاک برابری دارد. یعنی همان‌گونه که در اسطورهٔ ضحاک، خواهران جمشید به دست ضحاک گرفتار شدند و فریدون آنها را آزاد نمود، ارجاسپ دیو نیز خواهران اسفندیار، همای و به‌آفرید را می‌رباید و در رویین‌دژ حبس می‌کند تا اینکه، اسفندیار، ارجاسب را می‌کشد و خواهران خود را رهایی می‌بخشد.

۴- به نظر کریستن‌سن، داستان نبرد اردشیر با کرم هفتواد، برگرفته از قصهٔ مردوک، خدای بابلیان است. مردوک بادی وحشتناک برانگیخت تا در دهان عفریت بزرگی موسوم به تیامت فرورفت و آن دشمن خدایان را از پا درآورد (نک. کریستن‌سن، ۱۳۷۹: ۱۴۷).

۵- در کتابخانهٔ بانکیپور نسخه‌ای از منظومه‌ای به نام *نریمان‌نامه* نگهداری می‌شود که حدود ۴۴۰۰ بیت دارد و موضوع آن داستان عشق نریمان با همای دختر شاه چین است. شاید در این منظومه از اژدهاکشی نریمان به تفصیل یاد شده‌است.

۶- برپایهٔ روایت *بهمن‌نامه*، این اژدها پس از بلعیدن بهمن، ناپدید می‌شود (نک. ایرانشان ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۶۰۲).

۷- این منظومه برپایهٔ نسخه‌ای نویافته به دست نگارنده تصحیح شده‌است که در آینده‌ای نزدیک تقدیم علاقه‌مندان می‌گردد.

۸- برخی پژوهشگران نوشته‌اند که: «اهمیت سنت یا خویشکاری اژدهاکشی برای پهلوانان گرشاسبی، به اندازه‌ای است که حتی سهراب نیز - که در یگانه روایت رسمی و اصیل مربوط به او در ادب منظوم حماسی (داستان رستم و سهراب *شاهنامه*) مجالی برای نبرد با اژدها نیافته - از این‌کار بی‌نصیب نمانده و در یکی از طومارهای نقالی، نبرد بسیار سختی با اژدها به او نسبت داده شده‌است» (مشتاق‌مهر و آیدنلو، ۱۳۸۶: ۱۵۸-۱۵۷).

۹- در اساطیر آفریقا، قهرمانی به نام موِیندو، اژدهایی هفت‌سر را می‌کشد؛ اما استاد آذرخش به همراه دیگر خدایان، انتقام خون اژدها را از موِیندو می‌گیرند و او را به آزمایش‌های سختی دچار می‌سازند (نک. روزنبرگ، ۱۳۷۹: ۲/ ۸۸۹-۸۸۸). برخی پژوهشگران نیز، دلیل برخی شکست‌های ایندره را کشتن ورتره می‌دانند (اورونیکا، ۱۳۸۱: ۱۳۰).

۱۰- همانندی‌های این اسطوره، با مغرورشدن جمشید و آسمان‌پیمایی کاووس کاملاً مشهود است.

۱۱- یکی از پژوهشگران می‌نویسد: «سبب راه یافتن مرگ بر فریدون روشن نیست. به حدس وست، شاید علت آن چنین بوده که فریدون با تقسیم جهان، میان پسران خود، تخم کینه را در میان آنان پراکند. به گمان ما شاید علت اصلی، همان نفس تقسیم جهان و سپردن دو بهره از آن به سلم و تور بوده‌است که برخلاف ایرج، از فرهٔ ایزدی بهره نداشتند و درنتیجه دو بهره از جهان، به دست فرمانروایان ناسزاوار افتاد» (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۲۸۱).

۱۲- برپایهٔ برخی روایات نقالی، گرشاسب برای همیشه عقیم شد و از داشتن فرزند محروم گردید. در اساطیر هند نیز ایندره برای مدتی عقیم شد، اما سرانجام نیروی باروری خود را به دست آورد.

۱۳- برای دیدن روایت‌های دیگر دربارهٔ پایان زندگی رستم (نک. رستگار فسایی، ۱۳۷۴: ۹۳۴-۹۲۱).

۱۴- دربارهٔ چگونگی مرگ فرامرز، روایات متعددی در دست است. برای دیدن این روایت‌ها (نک. آیدنلو، ۱۳۸۳: ۱۷۹).

۱۵- در افسانه‌های اسکاندیناوی، قهرمانی به نام رگنار لودبروک (Ragnar Lodbrok) پوشاکش را در نبرد با اژدها قیراندود می‌کند تا بتواند در برابر شعله‌های آتش، ایمن بماند (نک. دیویدسون، ۱۳۸۵: ۲۰۸).

۱۶- ابومسلم با تبری که دارد به نبرد ببر کشمهین می‌رود (نک. طرسوسی، ۱۳۸۰: ۵۸۴)، در اساطیر اسکاندیناوی، تور (Thor) خدای آسمان و توفان، چکشی به نام میولنیر (Miolnir) دارد و با آن اژدهای آسمانی را نابود می‌کند (نک. دیویدسون، ۱۳۸۵: ۹۴-۹۳؛ پیج، ۱۳۸۴: ۱/ ۲۸۱).

۱۷- برپایهٔ یکی از داستان‌های عامیانه، قهرمان داستان برای نابود کردن جانوری دریایی، شکم موش خرمایی را که به دارو اندوده بود به سویش می‌اندازد (نک. *قصهٔ حسین کرد شبستری*، ۱۳۸۸: ۳۹۹). برپایهٔ اساطیر ژاپنی، سوسانو خدای توفان، در نبرد با اژدهایی هشت‌سر، نخست به او هشت قدح ساکی یا عرق برنج ژاپنی که به روایتی زهرآلود بود می‌دهد و پس از مدهوش ساختن اژدها، سرش را از تن جدا می‌سازد (نک. پیگوت، ۱۳۸۴: ۲۲-۲۱).

۱۸- در یکی از داستان‌های عامیانه، اژدهایی سخنگو، سه شاه‌زاده را می‌بلعد و جفت آن اژدها نیز، سه پسر تاجری را که به صورت کبوتر، افسون شده بودند، می‌بلعد (نک. آذرافشار، ۱۳۸۰: ۲۲۴-۲۲۳).

۱۹- بنابر روایت‌های نقالی و شفاهی، این اژدها به دست آذربرزین کشته می‌شود (نک. *هفت‌لشکر*، ۱۳۷۷: ۵۶۹؛ *نثر نقالی شاهنامه*، ۱۳۹۴: ۱۹۲؛ انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: ۱/ ۲۱۸).

۲۰- برای دیدن شماری از اژدهاکشی‌های امام علی (ع)؛ (نک. جیحون‌آبادی، ۱۳۶۱: ۱۹۳-۱۹۲؛ رستگار فسایی،۱۳۷۹: ۲۷۸-۲۷۵؛ کیا، ۱۳۷۵: ۱۸۵-۱۸۴).

۲۱- برپایهٔ یکی از پژوهش‌ها، کک کوه‌زاد نیز در اصل دیو یا اژدها بوده‌است (غفوری، ۱۳۹۲: ۶۵).

۲۲- بنابر *همای‌نامه* یکی از قهرمانان داستان، جامه‌ای زخم‌ناپذیر از پوست نهنگ بر تن داشت که تیر خدنگ بر آن کارگر نبود:

یکی درقه بودش ز چرم نهنگ نکردی بر او کار تیر خدنگ

(همای‌نامه، ۱۳۸۳: ۷۵)

با توجه با بیت بالا و هم‌چنین داستان ببر بیان، به نظر می‌رسد زخم‌ناپذیری پوست برخی جانوران دریایی، یک بن‌مایهٔ اساطیری است.

۲۳- بنابر یکی از داستان‌های عامیانهٔ جهان، دانایان اعتقاد داشتند کسی می‌تواند اژدها را بکشد که نوشتهٔ انگشتری شاه سلیمان را به دست آورد (نک. لانگ، ۱۳۹۰الف: ۲۲).

منابع

آذر افشار، احمد (۱۳۸۰)، *افسانه‌های آذربایجان*، تهران: ابجد.

آیدنلو، سجاد (۱۳۷۸)، «رویکردی دیگر به ببر بیان»، *نامهٔ پارسی*، سال چهارم، شمارهٔ ۴، صص ۱۷-۵.

ـــــــــــ (۱۳۸۲)، «نشانه‌های سرشت اساطیری افراسیاب در شاهنامه»، *پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۲، صص ۳۶-۷.

ـــــــــــ (۱۳۸۳)، «بررسی فرامرزنامه»، *نامهٔ پارسی*، تهران، سال نهم، شمارهٔ دوم، صص ۱۹۸-۱۷۶.

ـــــــــــ (۱۳۸۴)، «افراسیاب»، *دانش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، جلد ۱، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ـــــــــــ (۱۳۸۷)، «پهلوان‌بانو»، *مجلهٔ مطالعات ایرانی*، دانشگاه کرمان، سال هفتم، شمارهٔ ۱۳، بهار، صص ۲۴- ۱۱.

ـــــــــــ (۱۳۸۸)، «هفت‌خان پهلوان»، *نشریهٔ ادب و زبان فارسی*، دانشگاه باهنر کرمان، شمارهٔ ۲۶، صص ۲۷-۱.

ـــــــــــ (۱۳۹۰)، *دفتر خسروان*، برگزیدهٔ شاهنامهٔ فردوسی، تهران: سخن.

اسدی‌توسی (۱۳۵۴)، *گرشاسب‌نامه*، به‌کوشش حبیب یغمایی، تهران: طهوری.

اسمیت، ژوئل (۱۳۸۹)، *فرهنگ اساطیر یونان و روم*، ترجمهٔ شهلا برادران خسروشاهی، تهران: فرهنگ معاصر و روزبهان.

افشاری، مهران (۱۳۸۷)، «روایت کشتن اژدها و ازدواج با دختر»، *تازه به تازه نو به نو*، تهران: چشمه.

امیدسالار، محمود (۱۳۸۴)، *دانش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، جلد ۱، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، مدخل اژدها، صص ۳۵۸- ۳۵۷.

انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم (۱۳۶۹)، *فردوسی‌نامه*، ۳ جلد، تهران: علمی.

ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *گل به صنوبر چه کرد؟*، تهران: امیرکبیر.

اورونیکا، ایونس (۱۳۸۱)، *اساطیر هند*، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران: اساطیر.

ایرانشان بن ابی‌الخیر (۱۳۷۰)، *بهمن‌نامه*، تصحیح رحیم عفیفی، تهران: علمی و فرهنگی.

ببر بیان (۱۳۹۴)، *هفت منظومهٔ حماسی*، تصحیح رضا غفوری، تهران: میراث مکتوب.

ـــــــــــ (بی‌تا)، نسخهٔ *شاهنامهٔ موزهٔ بریتانیا*، به شمارهٔ ۲۹۲۸. or.
بَرزونامه (۱۳۹۱)، ترجمهٔ منصور یاقوتی، تهران: ققنوس.
بهار، مهرداد (۱۳۸۱)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، ویراستار کتایون مزداپور، پارهٔ نخست و دویم، تهران: آگه.
ـــــــــــ (۱۳۸۵)، *جستاری در فرهنگ ایران*، تهران: اسطوره.
بیرل. آن (۱۳۸۵)، «اسطوره‌های چینی»، *جهان اسطوره‌ها*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
بیغمی، محمد (۱۳۸۸)، *فیروزشاه‌نامه*، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران: چشمه.
پیچ، ر. ی (۱۳۸۴)، «اساطیر اسکاندیناوی»، *جهان اسطوره‌ها*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
پیگوت، ژولیت (۱۳۸۴)، *اساطیر ژاپن*، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران: اساطیر.
پین سنت، جان (۱۳۸۷)، *اساطیر یونان*، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران: اساطیر.
توکل بیگ (۱۳۸۴)، *تاریخ دلگشای شمشیرخانی*، به کوشش طاهره پروین اکرم، اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
ثعالبی، عبدالملک‌بن محمد (۱۳۶۸)، *تاریخ ثعالبی*، ترجمهٔ محمد فضایلی، تهران: نقره.
جیحون‌آبادی، نعمت‌الله (۱۳۶۱)، *حق‌الحقایق یا شاهنامهٔ حقیقت*، به کوشش محمد مکری، تهران: طهوری.
خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۶۱)، *«فرامرزنامه»*، *ایران‌نامه*، آمریکا، سال اول، شمارهٔ پاییز، صص ۴۵-۲۲.
ـــــــــــ (۱۳۷۲)، « ببر بیان»، *گل رنج‌های کهن*، به کوشش علی دهباشی، تهران: مرکز.
ـــــــــــ (۱۳۸۸الف)، «درفش پهلوانان و شاهان»، *دانش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، جلد سوم، تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، صص ۱۶۲- ۱۶۱.
ـــــــــــ (۱۳۸۸ب)، «رستم»، *دانش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، جلد سوم، تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، صص ۳۴۲- ۳۳۱.
داستان پتیاره (۱۳۹۴)، *هفت منظومهٔ حماسی*، تصحیح رضا غفوری، تهران: میراث مکتوب.
داستان رستم و سهراب (۱۳۶۹)، نگارش مرشد عباس زریری، به کوشش جلیل دوستخواه، تهران: توس.
دانی، ویلیام (۱۳۹۲)، *اساطیر جهان*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: اسطوره.
اوستا؛ کهن‌ترین سرودهای ایرانیان (۱۳۸۴)، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ۲ج، تهران: مروارید.
دیویدسون، ه. ر. الیس (۱۳۸۵)، *اساطیر اسکاندیناوی*، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران: اساطیر.
رزم‌نامهٔ شکاوندکوه (۱۳۹۴)، *هفت منظومهٔ حماسی*، تصحیح رضا غفوری، تهران: میراث مکتوب.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۴)، «روایتی دیگر در مرگ رستم». *نمیرم از این پس که من زنده‌ام*، به کوشش غلامرضا ستوده، تهران: دانشگاه تهران. صص ۹۳۴-۹۲۱.
ـــــــــــ (۱۳۷۹)، *اژدها در اساطیر ایران*، تهران: توس.
ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *پیکرگردانی در اساطیر ایران*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
رستم‌نامه (۱۳۸۷)، تصحیح محمد بهشتی، تهران: پیری.
روزنبرگ. دونا (۱۳۷۹)، *اساطیر جهان: داستان‌ها و حماسه‌ها*، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، ۲ج، تهران: اساطیر.
زرین‌قبانامه (۱۳۹۳)، تصحیح سجاد آیدنلو، تهران: سخن.
سام‌نامه (۱۳۹۲)، تصحیح وحید رویانی، تهران: میراث مکتوب.
ساوجی، سلمان (۱۳۴۸)، *مثنوی جمشید و خورشید*، به اهتمام ج. پ. آسموسن، فریدون وهمن، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵)، *سایه‌های شکارشده*، تهران: طهوری.
سلمی، عباس (۱۳۷۳)، «پژوهشی در برزونامه و زمینه‌های مختلف آن»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات مشهد*، دورهٔ ۲۷، شمارهٔ ۱، صص ۳۴-۱۵.
سیستانی، ملک شاه حسین (۱۳۸۹)، *احیاءالملوک*، به‌اهتمام منوچهر ستوده، تهران: علمی و فرهنگی.
شالیان، ژرار (۱۳۸۵)، *گنجینهٔ حماسه‌های جهان*. ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، تهران: چشمه.
شوالیه، ژان وگربران، آلن (۱۳۸۸)، *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضایلی، نشر جیحون.
شهریارنامه (۱۳۷۷)، به کوشش غلامحسین بیگدلی، تهران: پیک فرهنگ.
صاحب شبانکاره‌ای (۱۳۸۹)، *دفتر دلگشا*، تصحیح غلامحسین مهرابی- پروانه کیانی، شیراز: آوند اندیشه.
صد در نثر و صد در بندهش (۱۹۰۹)، به کوشش دابار، بمبئی.
طرسوسی، ابوطاهر محمد (۱۳۷۴)، *داراب‌نامه*، به‌کوشش ذبیح الله صفا، تهران: علمی و فرهنگی.
ـــــــــــ (۱۳۸۰)، *ابومسلم‌نامه*، به کوشش حسین اسماعیلی، ۴جلد، تهران: معین - قطره.
طومار شاهنامهٔ فردوسی (۱۳۸۱)، هاشمی، احمد و سعیدی، سید مصطفی، تهران: خوش‌نگار.
طومار کهن شاهنامهٔ فردوسی (۱۳۹۰)، به کوشش جمشید صداقت‌نژاد، تهران: دنیای کتاب.
طومار نقالی سام‌نامه (۱۳۸۰)، به کوشش حسین حسینی، تهران: نمایش.
طومار نقالی شاهنامه (۱۳۹۱)، به کوشش سجاد آیدنلو، تهران: به‌نگار.

عطایی (بی‌تا)، *برزونامهٔ جدید*، دست‌نویس کتابخانهٔ‌پاریس به شمارهٔ ۱۱۸۹.
ـــــــــــ (بی‌تا)، *برزونامهٔ جدید*، نسخهٔ آنکتیل دوپرون، به شمارهٔ ۸۰۴. R۹.
عناصری، جابر (۱۳۸۷)، *شناخت اساطیر ایران براساس طومار نقالان*، تهران: سروش.
غفوری، رضا (۱۳۹۲)، «روایت دیگری از نبرد رستم با کک کوه‌زاد»، *جستارهای ادبی*، دانشگاه فردوسی مشهد، شمارهٔ ۱۸۱، صص ۷۲-۵۱.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی مطلق،تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
فرامرزنامه (۱۳۸۲الف)، تصحیح مجید سرمدی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
ـــــــــــ (۱۳۲۴ب)، به اهتمام رستم تفتی، بمبئی: چاپخانه فیض رسان.
فرنبغ دادگی (۱۳۸۰)، *بندهش*، گزارش مهرداد بهار، تهران: توس.
قصهٔ امیرالمؤمنین حمزه (۱۳۶۲)، تصحیح جعفر شعار، تهران: کتاب فرزان.
قصهٔ حسین کرد شبستری (۱۳۸۸)، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران: چشمه.
کریستن‌سن، آرتور (۱۳۷۹)، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: دنیای کتاب.
کیا، خجسته (۱۳۷۵)، *قهرمان بادپا در قصه‌ها و نمایش‌های ایرانی*، تهران: مرکز.
گریمال، پیر (۱۳۷۸)، *فرهنگ اساطیر یونان و روم*، ترجمهٔ احمد به‌منش، ۲ج، تهران: امیرکبیر.
گرینباوم، ا. س (۱۳۷۱)، «اسطوره اژدهاکشی در هند و ایران»، ترجمهٔ فضل‌الله پاکزاد، *نامهٔ فرهنگ*، شمارهٔ ۷، صص ۹۳-۹۰.
لانگ، اندرو (۱۳۹۰الف)، «داستان اژدهای شمال»، *قصه‌های پریان*، کتاب زرد، تهران: هیرمند.
ـــــــــــ (۱۳۹۰ب)، «داستان سه سگ»، *قصه‌های پریان*، کتاب سبز، تهران: هیرمند.
مادح، قاسم (۱۳۸۰)، *جهانگیرنامه*. به‌کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران: مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران و دانشگاه مک‌گیل.
مجمل التواریخ والقصص (۱۳۸۳)، تصحیح محمدتقی بهار، تهران: دنیای کتاب.
مزداپور، کتایون (۱۳۷۸)، *داستان گرشاسب، تهمورس و جمشید گلشاه و متن‌های دیگر*، تهران: آگه.
مشتاق‌مهر، رحمان و آیدنلو، سجاد (۱۳۸۶)، «که آن اژدها زشت پتیاره بود»، *گوهر گویا*، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۱۶۹-۱۴۳.
مشکین‌نامه (۱۳۸۶)، به اهتمام داوود فتح‌علی بیگی، تهران: نمایش.
مهتدی، فضل‌الله (۱۳۸۹)، *افسانه‌های کهن ایرانی*، تهران: هیرمند.

مینوی خرد (۱۳۸۰)، ترجمهٔ احمد تفضلی، به کوشش ژاله آموزگار، تهران: توس.
نثر نقالی شاهنامه (۱۳۹۴)، تصحیح رضا غفوری، شیراز: سیوند.
نوری اژدری (۱۳۸۱)، *غازان‌نامه*، تصحیح محمود مدبری، تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار.
ویدن‌گرن، گئو (۱۳۷۷)، *دین‌های ایران*، ترجمهٔ منوچهر فرهنگ، تهران: آگاهان ایده.
هفت‌لشکر (۱۳۷۷)، تصحیح مهران افشاری و مهدی مداینی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
همای‌نامه (۱۳۸۳)، تصحیح محمد روشن، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
همدانی، محمدابن محمود (۱۳۹۰)، *عجایب‌نامه*، ویرایش جعفر مدرس صادقی، تهران: مرکز.
هینلز، جان راسل (۱۳۸۷)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
یوسفی، غلام‌حسین (۱۳۷۳)، فرخی سیستانی، بحثی در شرح احوال و روزگار و شعر او، تهران: علمی.
KhaleghiMotlagh, Jalal (1989),"Aždaha in Persian Literature". *Encyclopedia Iranica*. Edited by Ehsan Yarshater: New York, vol III, pp 199-203.
OmidSalar.Mahmood (1989),"Aždaha In Iranian Folktales". *Encyclopedia Iranica*. Edited by Ehsan Yarshater, New York, vol III, pp 204- 205
———— (2002), "The drogon fight in the national persian epics". Jostarhaie Shahname shanasi va mabahese adabi. Tehran: Boniade moqoofate D.r Mahmood Afshar.pp.564- 594.

ادب پژوهی
شمارهٔ سی و چهارم
زمستان ۱۳۹۴
صفحات ۱۵۲-۱۲۹

تحلیل چرایی تقابل گفتمان محمدرضا شفیعی کدکنی با یدالله رؤیایی

علیرضا رعیت حسن‌آبادی*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

در آثار مکتوب محمدرضا شفیعی‌کدکنی در باب شعر معاصر، همواره تقابلی واضح و روشن با جریان شعر حجم و به‌خصوص یدالله رؤیایی دیده می‌شود که این تقابل به شکل‌های مختلف نمود پیدا کرده‌است. از حذف عامدانهٔ این جریان در بررسی‌های تکوینی گرفته تا طعن و کنایه به شعرهای یدالله رؤیایی و استفاده از استعاره‌های نیش‌دار در تحلیل‌های مرتبط با این جریان شعری. در این پژوهش پس از نشان‌دادن نمونه‌هایی از این تقابل، به این سؤال پرداخته شده‌است که دلیل این تقابل آگاهانه و همیشگی چه بوده‌است؟ و چرا شفیعی‌کدکنی این‌گونه در طول سالیان متوالی نقد و نظراتش درباب شعر معاصر را به‌گونه‌ای ارائه می‌کند که یکی از مصداق‌های بارزش رؤیایی و جریان شعر حجم است؟ در این تحقیق سه عامل اصلی ارائه شده که در ایجاد این موضع‌گیری نقش داشته‌است: ۱- تفاوت دیدگاه شفیعی کدکنی با رؤیایی در زمینه‌های زیبایی‌شناسی شعری و هنری؛ ۲- دیدگاه خاص شفیعی کدکنی نسبت به شاعرانی چون رؤیایی و پیروان آنها؛ ۳- تفاوت ایدئولوژیک بین این دو (تعهدمدار و تعهدگریز).

واژگان کلیدی: شفیعی کدکنی، یدالله رؤیایی، شعر حجم، تحلیل گفتمان

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *ali_rayat2005@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۱۱/۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۱/۲۶

۱- مقدمه

متأسفانه در سال‌های اخیر رویکردی انتقادی و تخریبی نسبت به محمدرضا شفیعی کدکنی در فضاهای مجازی و دانشگاهی رواج یافته‌است که اساس کار آنها حملهٔ بی‌محابا و تخریب شخصیت وی است. روندی که دست‌آویزی شده‌است برای عده‌ای تا از این آب گل‌آلوده ماهی بگیرند. این مقاله فارغ از این بحث‌ها در پی یافتن دلایلی علمی بر سؤالی است که برای نگارنده پیش آمده‌است. نگارنده به همان نسبت که به شفیعی کدکنی و نقش بی‌بدیل وی در ادبیات معاصر و تحقیقات ادبی اذعان دارد، برای رؤیایی و جریان شعر حجم احترام قائل است و تحقیقات پیشین نگارنده مؤید این مطلب است و این پژوهش به هیچ عنوان قصد جانبداری از هیچ‌کدام از این دو را ندارد. در این مقاله بر شرح و توصیف گفتمان شفیعی‌کدکنی نسبت به جریان‌های شعری (که شعر حجم یکی از نمونه‌های بارز آنهاست) تأکید شده و از شرح و توصیف گفتمان طرف مقابل خودداری شده‌است و این غیبتِ نظرات رؤیایی نسبت به گفتمان مقابل، تنها به این دلیل بوده‌است که نیاز به تحقیقی جدا داشته و در حوصلهٔ این مقال نبوده‌است.

۲- گفتمان ادبیات دانشگاهی

اصطلاح گفتمان، نگرشی ساختاری به جهان متن است که زمینهٔ پیوند متن به جنبه‌های جامعه‌شناختی را فراهم می‌کند و برای آن معانی گوناگونی وجود دارد که با توجه به کاربرد آن در حوزه‌های مختلف علمی، می‌توان نقش و کاربرد خاصی برای آن در نظر گرفت. این مفهوم که در تئوری‌های معاصر به یکی از پیچیده‌ترین و بحث‌برانگیزترین مسائل تبدیل شده و «مفهوم آن مانند مفاهیمی چون زبان، ارتباط، تعامل، جامعه و فرهنگ، اساساً مبهم است، در علوم مختلف به‌گونه‌ای طراحی شده که گویی بدون وجود آن امکان درک و راه‌یابی به عمق مسائل علمی امکان‌پذیر نیست و گفتمان حاکم بر هر بحث علمی، خود تعیین‌کنندهٔ بخشی از هویت آن است و بدون آن نمی‌توان واقعیت مسائل را به‌گونه‌ای که باید باشند، درک نمود» (ون‌دایک،۱۳۸۲: ۱۵). مفهوم گفتمان، امروزه به عنوان یکی از مفاهیم کلیدی و پرکاربرد در تفکر فلسفی، سیاسی، اجتماعی مغرب‌زمین درآمده و با مفاهیمی چون سلطه، قدرت، مهاجرت، نژادپرستی، تبعیض نژادی، نابرابری قومی و ... عجین شده‌است (بهرام‌پور، ۱۳۷۹: ۱۱).

از مجموع تعاریف ارائه‌شده برای گفتمان- که بسیار متعدد است و در مقالات دیگر و کتب مرتبط، تمام و کمال آورده شده‌است- می‌توان نتیجه گرفت که گفتمان دستگاهی بینشی است که از راه واژگان و گفتارهای نهادینه‌شده، بر ذهن‌ها و ذهنیت‌ها اثر می‌گذارد و گاه حتی بر آگاهی یک دورهٔ تاریخی نیز سایه می‌اندازد.

بر همین اساس «گفتمان ادبیات دانشگاهی» را می‌توان به مجموعهٔ دستگاه بینشی استادان رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی و محققان ادبی دانشگاهی - که عمدتاً اعضای هیأت علمی و دانشجویان و محققان رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی هستند - تلقی و تعریف کرد. واضح است که این تعریف از گفتمان، دسته‌بندی یکتایی از گفتمان ادبیات دانشگاهی ارائه نمی‌کند و با توجه به گرایش‌ها و دسته‌بندی‌های مختلف، گفتمان‌هایی متفاوت و متمایز شکل می‌گیرد. اما در این مقاله برای «گفتمان ادبیات دانشگاهی» زیرشاخه‌ای با عنوان «گفتمان ادبیات دانشگاهی در باب شعر مدرن» در نظر گرفته شده‌است که نظرات استادان و متخصصان درمورد شعر مدرن (شعر نیما و پس از آن) را در بر می‌گیرد.

۲-۱- گفتمان شفیعی‌کدکنی

شفیعی‌کدکنی بی‌شک یکی از استوانه‌های ادبیات دانشگاهی و دارای گفتمانی مشخص است که توانسته از دو طریق بر گفتمان ادبیات دانشگاهی درمورد شعر مدرن تأثیر بگذارد: نخست از طریق مقالات علمی و پژوهشی و کتاب‌ها. دوم از طریق شاگردان (که اکثر قریب به اتفاق از اساتید به‌نام دوره‌های بعد از وی بوده‌اند) و شیفتگان ایشان در دانشگاه‌های دیگر. مقالات علمی و کتب پژوهشی وی همواره پرخواننده و پرارجاع بوده‌است. نفوذ کلام وی در بین اهالی ادبیات دانشگاهی مشهود است. بسیاری از نظرات و گزاره‌های وی (حتی نظراتی که هیچ دلیلی برای اثبات آنها ارائه نشده‌است) در بین دانشگاهیان و شیفتگان وی پذیرفته شده و در تحقیقات بعدی مورد استفاد قرار گرفته‌اند. از این منظر (پذیرش نظر بدون دلیل) می‌توان نفوذ کلام وی را براساس روش«اجتهاد و تقلید»ی تعریف کرد که اسماعیل نوری علاء در کتاب *تئوری شعر و شعر عشق* به آن اشاره می‌کند. روشی که در آن منتقد همچون مجتهد و مخاطب همچون مقلدی فرض می‌شود که هیچ دلیلی از مجتهد نخواسته و مجتهد براساس دانشی که خود تنها بر آن واقف است، به ارائهٔ نظر می‌پردازد (نوری علاء، ۱۳۷۳: ۱۱ و ۱۰).

دلایل این امر واضح است. نخست اینکه شفیعی کدکنی بیش از پنج دهه است که بر کرسی استادی ادبیات فارسی دانشگاه تهران تکیه زده‌است. دانشگاهی که از دیرباز نفوذ و تأثیری عمیق بر دیدگاه‌های ادبی رایج در دیگر دانشگاه‌ها داشته و به سبب حضور استادان بنام و بزرگ، به عنوان منبع الهام ایده، مرکز تدوین درسنامه و نهاد پیشنهاد روش‌های ادبی شناخته می‌شده‌است. همچنین نظرات ارائه‌شده در کتاب‌ها و مقالات علمی وی، تا حد بسیار زیادی صحیح، نو و دقیق است. تحقیق در شاخه‌های مختلف ادبیات (ادبیات عرفانی، موسیقی شعر، شعر معاصر، تصحیح متون و...) نیز در این میزان نفوذ، اثر گذاشته‌است. از سوی دیگر وی در دوره‌های مختلف با شاعران و هنرمندان درجهٔ یک همنشین بوده و خود از زمرهٔ شاعرانی است که شعرش در میان مردم مقبول است. شمس لنگرودی با اشاره به کتاب *در کوچه‌باغ‌های نشابور* می‌نویسد: «شفیعی کدکنی در هنگام انتشار این کتاب از چهره‌ای چندوجهی و معتبر برخوردار بود: او از پیشگامان مؤمن و پابرجای شعر چریکی ایران؛ مؤلف اثر تحقیقی ارزشمند *صور خیال در شعر فارسی* - که تحقیقی نو در چند دیوان قدیم بود- شناسانندهٔ سارق دیوان فراموش‌شدهٔ حزین لاهیجی (که سالیان دراز شعر حزین را به نام خود چاپ می‌کرد)، غزلسرای بنام، و دکتر در ادبیات و استاد ممتاز دانشگاه تهران بود. سخن او در میان روشنفکران انقلابی، ادبا و غزلسرایان، محققان آثار کلاسیک، و استادان دانشگاه و دانشجویان، از اعتبار همه‌جانبه‌ای برخوردار بود؛ امتیازی که هیچ شاعرِ سیاسیِ نوپردازِ دیگر از آن بهره‌ور نبود. به‌ویژه در مجامع دانشگاهی که تقریباً همهٔ استادان، هوادار قالب‌های قدیم و مخالف شعر نو بوده‌اند؛ و اگر هم بعضی موافقتی داشتند، مشروط و در حد اشعار نوقدمایی فریدون توللی بود، با این فرق که اطمینانی به سواد قدیمهٔ توللی‌ها نداشتند، درحالی‌که شفیعی، مدرس این رشته بود؛ پس آنها نیز شعر نوقدمایی شفیعی را با اطمینان خاطر می‌خواندند و به عنوان شعر نوی سالم از آن دفاع می‌کردند؛ به‌ویژه که شهامت شاعر نیز در انتشار این شعرها درست در بحبوحهٔ قیام چریکی مرعوب‌کننده و باورنکردنی بود» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱۸۶).

رفتارها و نظرات سیاسی و آزادگی وی نیز در رفتار با دولت‌ها و حکومت‌ها باعث شده‌است که وی یکی از استادان شاخص و پرطرفدار در ادبیات دانشگاهی چهار دههٔ اخیر باشد. نمونهٔ بارز این رفتارها را می‌توان در کناره‌گیری وی در سال‌های اخیر از

مجامع ادبی دانست که باعث شد انجمن شاعران ایران در آبان ۱۳۹۱ در فراخوانی با عنوان «هزار نامه به محمدرضا شفیعی کدکنی» از علاقه‌مندان او خواسته تا از این طریق از او بخواهند در مراسمی حاضر شود و سخنرانی یا شعرخوانی داشته باشد (نک. انجمن شاعران ایران). کلاس‌های درس وی در سال‌های اخیر به صورت مستمع آزاد برگزار شده و همواره استقبال از این کلاس‌ها به نحوی بوده که برای نشستن حاضران کمبود فضا حس می‌شده‌است.

از سوی دیگر شاگردان وی اکثر قریب به اتفاق در دوره‌های بعد، از استادان شاخص، مطرح و اثرگذار دانشگاه‌های ایران بوده و هستند که این امر نیز با توجه به تأثیرپذیری ایشان از او، در بسط و گسترش نظرات وی در نظام دانشگاهی ایران مؤثر بوده‌است. بنابراین با توجه به گستردگی نظرات شفیعی کدکنی در ادبیات فارسی و با توجه به شدت نفوذ کلام وی در نظام علمی دانشگاهی (در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی)، می‌توان گفتمان وی را به عنوان یکی از زیرمجموعه‌های «گفتمان ادبیات دانشگاهی» تلقی کرد.

۳- شعر حجم و یدالله رؤیایی

شعر حجم یا حجم‌گرایی[1] از جریان‌های شعری ایران است که در زمستان ۱۳۴۸ با انتشار بیانیهٔ شعر حجم با امضای ۱۱ نفر هنرمند، رسمیت پیدا کرد. بارقه‌های اولیهٔ ظهور این جریان شعری در کتاب «*دلتنگی‌ها*»ی یدالله رؤیایی و اشعاری از بیژن اسلامپور نمود پیداکرد (رؤیایی، ۲۲:۱۳۸۴). از میان تمام کسانی که این بیانیه را امضا کردند، یدالله رؤیایی توانست با اشعار خود این جریان شعری را نهادینه کند و برجسته‌ترین شاعر حجم‌سرای ایران لقب بگیرد. «رؤیایی از شهرستان- از حاشیه - آغاز به فعالیت کرد، ولی پس از چندسال به تهران آمد. با جدیت و پشتکار و هوش و دانش ادبی توانست مواضع مهمی را در مجلات ادبی در اختیار بگیرد و به‌سرعت از نام‌آوران شعر نو شود. او پس از آمدن به تهران مسؤول شعر یکی از مهم‌ترین جُنگ‌های ادبی نیمهٔ اول دههٔ چهل، یعنی *کتاب هفته* شد. در جدال شاعران قدیم و جدید، به نمایندگی از نوپردازان تندرو در کنگره‌های بزرگ انجمن کتاب شرکت جست. نخستین و مطرح‌ترین مقالات ادبی را دربارهٔ فرم نوشت و منتشر کرد (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۶۴۸).

1. Espacementalisme

تاکنون از رؤیایی آثار متعددی (شعر، نثر، ترجمه) به زبان‌های مختلف (فارسی، فرانسوی، انگلیسی، سوئدی، کردی) چاپ شده‌است. وی یکی از شاعران پرکار پیش از انقلاب بود که پس از انقلاب، از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۹ هیچ شعری منتشر نکرد و در سال ۱۳۶۹ با انتشار مجموعه‌شعر *لبریخته‌ها* اعلام حضور کرد. درواقع انتشار این مجموعه، پایانی بر دوازده‌سال سکوت شعری وی بود. از دلایل این سکوت دوازده‌ساله حرفی به میان نیامده‌است، ولی پس از آن، رؤیایی با انتشار آثار متعدد شعری، به فهم شعر حجم در بین نسل جوان کمک کرد و باعث شد که شعر حجم که خود بنیان‌گذار آن بود، رونقی دوباره بگیرد. از مهم‌ترین آثار او به زبان فارسی می توان به موارد زیر اشاره کرد: *از دوستت دارم*؛ *دلتنگی‌ها*؛ *شعرهای دریایی*؛ *از جاده‌های تهی*؛ *لبریخته‌ها*؛ *هفتاد سنگ‌قبر*؛ *منِ گذشته: امضا*؛ و *در جستجوی آن لغت تنها*، به‌ترتیب مجموعه‌های شعر چاپ‌شده از وی و *هلاک عقل به وقت اندیشیدن*؛ *مسائل شعر*؛ و *عبارت از چیست؟* مجموعه‌ای از تئوری‌ها، مصاحبه‌ها و نقدهای وی درباب شعر معاصر است.

از زمان امضای نخستین بیانیهٔ حجم‌گرایی، این جریان حاشیه‌ای شعر معاصر موضوع مناقشه‌های بسیاری بوده‌است. برخی اساساً آن را به دلیل انحراف از جریان رسمی شعر نیمایی نادیده گرفته‌اند (مانند شفیعی‌کدکنی که در ادامه به طور مفصل شرح داده خواهد شد). برخی دیگر کوشیده‌اند آن را با جریان‌های دیگر شعری دهه‌های چهل و پنجاه مانند موج نو در یک گروه قرار دهند؛ که از آن جمله می‌توان به اسماعیل نوری علاء، محمد حقوقی، شمس لنگرودی، محمدرضا روزبه، علی تسلیمی و عباس باقی‌نژاد اشاره کرد (فاطمی و عمارتی مقدم، ۱۳۸۹: ۳۰). برخی نیز مانند رضا براهنی، در بررسی‌های تطبیقی این جریان شعری و اشعار بارزترین نمایندهٔ آن، یدالله رؤیایی را تحت تأثیر برخی جریان‌های ادبی غرب، همچون سمبولیسم و سوررئالیسم دانسته‌اند (همان: ۳۰). مناقشات و شرح و تفسیرها بر سر شعر حجم تا زمان کنونی نیز ادامه دارد.

نکتهٔ جالب‌توجه این است که اکثر نقدها و نظرات درباب شعر حجم و یدالله رؤیایی در فضاهای غیرآکادمیک و در جایی غیر از دانشگاه تولید و ارائه شده‌اند و تحقیق‌های ادبی دانشگاهی (به‌جز در پنج سال اخیر) نسبت به این جریان بوده‌است. اما در سال‌های اخیر و با مطرح‌شدن مجدد شعر حجم و حجم‌گرایی، مقالاتی درباب شعر رؤیایی چاپ شده‌است که از آن جمله می‌توان به مقالهٔ «شعر حجم و کوبیسم، بازخوانی مبانی نظری

شعر حجم براساس زیبایی‌شناسی کوبیسم» نوشتهٔ عمارتی مقدم و فاطمی اشاره کرد. نیز می‌توان در این زمینه از کتاب‌های *در حتای مرگ، هفتاد سنگ‌قبر: یک موقعیت تازهٔ زبانی*، *هفتاد تفسیر از هفتاد سنگ‌قبر یدالله رؤیایی*، اثر شهرام شهرجردی و *بوطیقای شعر حجم* نوشتهٔ احمد بیرانوند نام برد.

جریان شعر حجم همواره در طول سال‌های اخیر از سوی منتقدان به عدم توانایی در جذب مخاطب وصف شده و همین مسأله یکی از انتقادات اساسی بر این شعر بوده‌است. تحلیل و بررسی اشعار رؤیایی یکی از کمترین موارد در بین تحقیقات دانشگاهی است.

۴- شفیعی کدکنی و جریان شعر حجم: گفتمانی هجومی و تقابلی

در آثار مکتوب شفیعی کدکنی و برخی اظهارنظرها و نقل‌قول‌های شفاهی وی (چه نقل‌قول‌های وی و چه نقل‌قول‌های شاگردان وی) درباب شعر معاصر، همواره تقابلی روشن با برخی جریان‌های شعری دیده می‌شود که در این میان، نظرات و اشارات و کنایات وی به نحوی است که جریان شعر حجم و یدالله رؤیایی همواره یکی از مصداق‌های بارز آن است. برپایهٔ همین نظرات، «رؤیایی» نمایندهٔ بورژوازی دلالی است که مانیفست ادبی صادر می‌کند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۹: ۵۹ و۵۶)، متشاعرچهٔ (ترکیبی از «متشاعر» به معنی شاعرنما و «چه» به معنی کوچک) روزنامه‌نشینی است که چون محتضری در سی‌سی‌یوی مطبوعات به زور آمپولِ مصاحبه و عکس، زنده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۸۶ و همو، ۱۳۸۶: ۲۲). از زمرهٔ کسانی است که با همهٔ پشم و پیله‌های مانیفستش، نتوانسته حتی اشعر شعرای خاندان خود شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۲ و همو،۱۳۹۰: ۲۲-۲۱). شعر او نیز جدولی و ساختگی است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۹: ۸۲) که اصلاً ارزش آن را ندارد که در کتابی درباب شعر معاصر از آن حتی ذکری به میان بیاید (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۰: ۲۲). شفیعی‌کدکنی تنها در کتاب *ادوار شعر فارسی* از وی نام برده‌است و در دیگر آثار مکتوب خود در زمینهٔ شعر معاصر فارسی، با اشارات و کنایات، به رؤیایی و جریان شعر حجم نظر دارد.

با توجه به نفوذ شفیعی کدکنی در فضای دانشگاهی، اثرات این نظرات در سایر ارکان گفتمان دانشگاهی (استادان دیگر، شاگردان وی، استادان متأثر از وی، دانشجویان و آثار

مکتوب دانشگاهی و...) دیده شده‌است. در ادامه نمونه‌هایی تفصیلی از نظرات شفیعی کدکنی و روش برخورد وی با رؤیایی شرح داده شده‌است.

۴-۱- نمونهٔ نخست: کتاب *ادوار شعر فارسی*

ادوار شعر فارسی از مشروطه تا سقوط سلطنت حاوی درس‌های شفیعی‌کدکنی در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران در سال ۱۳۵۷ و مباحثِ آن دربارهٔ ادبیات معاصر است. این درس‌ها که به کوشش برخی از دانشجویان و زیر نظر وی به صورت کتاب درآمده‌است، از جهات مختلف برای پژوهش کنونی حائز اهمیت می‌باشد. نخست اینکه کتاب نظر یکی از ارکان گفتمان دانشگاهی نسبت به شعر معاصر را به صورت صریح نشان می‌دهد که در مهم‌ترین نهاد ادبی دانشگاهی یعنی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران ارائه شده‌است. دوم اینکه در این کتاب، شفیعی کدکنی به نظرسنجی‌ای درباب شاعران معاصر استناد کرده‌است که از جهات مهمی ازجمله روش آماری و نتایج، جالب می‌نماید. سوم اینکه جمع‌آوری و تصحیح عبارات و پانوشت‌ها توسط دانشجویان انجام شده‌است که خود نماینده‌های گفتمان دانشگاهی در سال‌های آینده بوده‌اند.

در این کتاب شفیعی کدکنی با روش‌های مختلف به نقد شعر رؤیایی می‌پردازد. به عنوان مثال وی در صفحات ۸۰ تا ۸۲ درمورد شعر جدولی که بعدها به صورت مقاله‌ای جداگانه چاپ شد سخن می‌گوید. وی برای مثال‌آوردن درباب این مسأله، به شعری از رؤیایی استناد می‌کند و می‌آورد:

> یکی از این حضرات در اواسط این سال‌ها با کشف این جدول‌ضرب خیال می‌کرد شاخ غول را شکسته و کتاب دریایی‌های او حاصل پرکردن همین جدول ضرب‌هاست:
> دیدم برای جامعهٔ آبها
> نظم بزرگ آزادی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۸۲).

در ادامه به اثراتی که این مسأله بر زبان شعر و تصویرپردازی شعری داشته اشاره می‌کند و نمونه‌هایی از فروغ، سپهری و نادرپور ارائه می‌کند. بین لحن کنایه‌آمیز و سرشار از طعنهٔ شفیعی‌کدکنی هنگام صحبت درمورد رؤیایی، با لحن صمیمی و مهربان وی هنگام صحبت درمورد دیگر افراد یادشده، تفاوت بسیار معناداری وجود دارد. مضاف براینکه برای شعر جدولی که وی از آن سخن به میان آورده‌است، در شعر تمام شاعران

معاصر نمونه‌های فراوانی وجود دارد و حتی انتخاب شعری از رؤیایی نشان می‌دهد وی در تقابل با اشعار رؤیایی عمل می‌کند.

سپس درباب ویژگی‌های این دوره می‌گوید: «حوزهٔ مخاطبان هنر نو در این دوره افزایش چشم‌گیری داشت و این در رابطه با رشد طبقهٔ متوسط جدید بود که خوانندگان و آفرینندگان این نوع از ادبیات بودند و طعن و طنزهایشان متوجه آن چیزهایی بود که دستگاه به وجود می‌آورد تا بورژوازی دلال را به نوعی گسترش دهد (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۸۶ و ۸۵). درباب بورژوازی دلال در این کتاب پیشتر نیز سخن به میان آمده است. هنگام بحث از دورهٔ رضاخان چنین می‌گوید: «یک نکته برای ما امروز روشن می‌شود که می‌بینیم بورژوازی دلال از همان آغاز عصر رضاخانی مانیفست ادبی هم صادر می‌کرده‌است» (همان: ۵۶).

قرائنی وجود دارد که به‌وضوح نشان از این دارد که منظور وی از بورژوازی دلال، رؤیایی است. نخست اینکه دوره‌ای که شفیعی در پاراگراف اول از آن سخن می‌گوید تنها یک مانیفست ادبی رسمی به خود دیده که آن هم مانیفست شعر حجم بوده‌است. از همین عنوان مانیفست ادبی هم می‌توان به جریان شعر حجم رسید چراکه تنها جریان ادبی معاصر بوده‌است که با عنوان «مانیفست» خود را معرفی کرده‌است و نه با استفاده از عنوان‌های مشابه جریان‌های ادبی دیگر (مانند اعلامیه، بیانیه، مرامنامه و...).

اما در بخشی که شرحی بر دورهٔ رضاخان است، بورژوازی دلال به کسانی چون «تندرکیا» و «هوشنگ ایرانی» برمی‌گردد که بیانیه‌هایی ادبی صادرکرده بودند. اما عبارت « از همان آغاز» و «هم» نشان از این دارد که وی قصد داشته در ضمن صحبت از دوره‌ای دورتر (زمان رضاخان) به دورهٔ معاصر (دههٔ پنجاه) اشاره کند و باز هم می‌تواند نشانِ این امر باشد که یکی از مصداق‌های «بورژوازی دلال» رؤیایی است.

در ابتدای کتاب مذکور، وی نظرسنجی جالبی از ۱۲۰ دانشجوی حاضر در کلاس به عمل می‌آورد و بدون نام بردن از هیچ شاعری، از آنها می‌خواهد نام شاعران معاصر مورد علاقهٔ خود را بنویسند. نتیجه این است که نیمایوشیج و فروغ و احمد شاملو و اخوان به ترتیب با ۹۲ و ۸۷ و ۸۶ و ۸۷ رأی بیشترین آرا را به خود اختصاص می‌دهند و در این میان رؤیایی با ۲ رأی در اواخر فهرست جای دارد. آنچه که اهمیت زیادی دارد، مانوری

است که شفیعی در مقدمهٔ کتاب بر روی نتیجهٔ رأی رؤیایی می‌دهد که به نوعی انتقام‌گیری شباهت دارد. وی به‌جای اشاره به رأی بالای شاعران یادشده، با چنین عباراتی به شرح نتایج می‌پردازد:

«۲ رأی رؤیایی (با سی سال فعالیت ادبی شبانه‌روزی و متجاوز از دویست مصاحبهٔ مطبوعاتی، رادیوتلویزیونی، داخلی و خارجی و کوشش‌های بین‌المللی و صدور مانیفست‌های آوانگارد) و ۳۳ رأی سپهری (با انزوای عجیبش که هیچ‌کس نشانی از او ندارد و در تمام عمرش کسی یک‌بار نه او را دیده و نه صدای او را در شب شعری یا تلویزیونی یا رادیویی شنیده) دلیل قاطعی است بر اینکه هر نوع شعری اگر در راه خود اصیل باشد، خوانندگان خود را خواهد یافت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۱۵) و در ادامه می‌آورد: «شاعر خوب نیازی به مصاحبهٔ مطبوعاتی و قر و غمزه‌های ادبی ندارد. تأیید مطبوعات ملاک توفیق حقیقی هیچ شاعری نیست» (همان: ۱۵).

۴-۲- نمونهٔ دوم: محتضران سی‌سی‌یوی مطبوعات

در نمونهٔ دوم شفیعی‌کدکنی به طور غیرمستقیم به شعر رؤیایی و جریان شعر حجم اشاره می‌کند. وی در چند جا و به فراخور حال، کسانی چون رؤیایی را که در مطبوعات به چاپ شعر و نظر می‌پرداخته و مسؤول بخش ادبی نشریات بوده‌اند، به محتضران سی‌سی‌یوی مطبوعات تشبیه کرده‌است که به زور آمپولِ مصاحبه و عکس زنده‌اند و آنها را مسؤول سترون کردن شعر جوانان این مملکت می‌داند. به عنوان مثال در مقدمهٔ متنی که در *مجلهٔ بخارا*، ویژهٔ هوشنگ ابتهاج چاپ شده‌است، چنین می‌آورد:

«امروز به‌راحتی می‌توانیم شعر ایرانی قرن بیستم را غربال کنیم و بعد از ریختن پشم و پیلهٔ مانیفست‌ها و بیانیه‌ها و مکتب‌ها و ایسم‌هایش از رمانتیسم تا پست‌مدرنیسم ببینیم در آخر این پاییز شمار جوجه‌ها به چند می‌رسد و دانه‌های درشت قرن بیستم شعر ایرانی کدام‌ها خواهند بود! در این لحظه جای استدلال نیست اما اگر بگوییم:

بهار و ایرج و پروین و شهریار و حمیدی فروغ و نیما، سهراب و بامداد و امید

که اتفاقاً خودش بیتی موزون یا نیمه‌موزون شد کمتر کسی مدعی خلاف آن خواهد بود. این ده تن نمایندگان طراز اول شعر قرن بیستم ایران‌اند در دو شاخهٔ شعر سنتی و مدرن و از جمع رفتگان این راه دراز. اما در میان اکنونیان داوری قدری دشوار است که مدعیان

بسیارند و بی‌شرم و «سی‌سی‌یو»ی مطبوعات این محتضران را با آمپول مصاحبه و عکس و تفضیلات زنده نگاه می‌دارد. اگرچه به قیمت نابودی فرهنگ یک ملت تمام شود. بگذریم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۲).

در ضمن خاطره‌ای از اخوان ثالث در کتاب *حالات و مقامات م. امید* می‌آورد: «یک روز یکی از متشاعرچگان روزنامه‌نشین، از آنها که فقط در سی‌سی‌یوی مطبوعات زنده‌اند، در حق او (اخوان) سخنی گفته بودند و اخوان سخت از آن گفته برآشفته بود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۸۶). نیز در نامه‌ای درمورد احمدشاملو که در ادامهٔ مقاله آورده شده‌است، با الفاظی چون «جانیان کوچک» و «شاعران ناکام» این گروه را که رؤیایی یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های آنان است، وصف می‌کند (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۰: ۵۲۵-۵۲۴).

نمونه‌های فراوانی از شفاهیات و شنیده‌های شاگردان شفیعی‌کدکنی درباب این تقابل وجود دارد که نگارنده به علت رعایت امانت و نیز ارجحیت نمونه‌های مکتوب بر شفاهی از آنها چشم‌پوشی کرده‌است.

۵- تحلیل براساس مدل تحلیل گفتمانی لاکلاوموف

براساس نظریهٔ لاکلاوموف، می‌توان مفاهیم گفتمانی را به دو دستهٔ عنصر و بُعد تقسیم کرد. «عناصر نشانه‌هایی هستند که معنای‌شان هنوز تثبیت نشده‌است» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۵۹) و گفتمان تلاش می‌کند عناصر را از حالت چندمعنایی به وضعیتی که معنای ثابتی داشته باشند، به بعد تبدیل کند (همان: ۵۹). نیز براساس این نظریه هر گفتمانی تلاش می‌کند با تقلیل معنایی نشانه‌ها، تثبیت معنایی و کاربستی از ابعاد ایجاد کند و البته این امر هیچ‌گاه با توفیق کامل همراه نیست (همان: ۵۹). در تقابل گفتمانی بین شفیعی کدکنی این تقلیل و کاهش معنا (حرکت نشانه‌ها از عنصر به بعد) و واسازی آن (تبدیل ابعاد گفتمانی گفتمان رقیب و تبدیل آن به عناصر و سپس دال‌های شناور) دیده می‌شود. آنچه در ادامه آمده‌است، نمونه‌هایی از این تبدیل‌های گفتمانی است.

۵-۱- مانیفست و معانی آن

مانیفست پس از زمستان ۱۳۴۸ و با انتشار مانیفست شعر حجم و بحث‌های پیرامون آن رسماً وارد فضای گفتمان شعر مدرن ایران شد. اما پس از گذشت پنج دهه از واردشدن

این اصطلاح در گفتمان، «بین منتقدان، صاحب‌نظران و شاعران در زمینهٔ شعر نوی فارسی سه تلقی نسبت به مانیفست (که گاه بیانیه نیز گفته شده) به وجود آمد. نخست متونی که معمولاً از دیدگاه‌ها و اصول ادبی و هنری برگرفته و با امضای فرد یا افرادی، تحت عنوان مانیفست، بیانیه یا سایر عناوین مشابه منتشر شده‌اند. دوم متونی که تحت عنوان‌های یادشدهٔ پیشین منتشر نشده، لکن به علت محتوای ویژه، به عنوان بیانیهٔ جریانی خاص شناخته شده‌اند. سوم اشعاری که به علت فرم یا محتوای خاص، بیانیهٔ جریان شعری یا شاعری خاص تلقی شده‌اند» (نک. رعیت حسن‌آبادی، ۱۳۹۴). این تلقی‌های سه‌گانه عمدتاً برگرفته از نظرات و تلقیات شفیعی کدکنی در کتاب *ادوار شعر فارسی* و کتاب *با چراغ و آیینه* و تحت تأثیر نفوذ وی است (نک. همان).

رؤیایی با انتشار بیانیهٔ شعر حجم و وارد کردن اصطلاح مانیفست در گفتمان، سعی داشت که مانیفست‌نویسی را که امری آوانگارد جلوه می‌کرد به نام خود و جریان خود تثبیت کند. براساس نظریهٔ لاکلاوموف، تلاش وی در جهت تثبیت معنای مانیفست درگفتمان شعر معاصر و تبدیل‌کردن مانیفست از عنصر به بعد در گفتمان بوده‌است. اما انتشار کتاب *ادوار شعر فارسی* عملاً حرکتی خلاف نظر رؤیایی بوده‌است. در این کتاب برای مانیفست تلقی‌های جدیدی ارائه می‌شود که به‌سرعت در جامعهٔ ادبی نفوذ پیدا می‌کند و عملاً اصطلاح مانیفست را به عنصری تبدیل می‌کند که حداقل سه معنا و تلقی در مورد آن ایجاد شده بود. لذا انتشار این کتاب و ایجاد تلقی‌های جدید، باعث شد که سابقهٔ مانیفست‌نویسی حتی به زمان نیما یوشیج هم ارجاع داده شود و انحصار این موضوع از جریان شعر حجم و رؤیایی خارج شود.

۵-۲- تصویر شعری و کتاب *صور خیال در شعر فارسی*

صور خیال در شعر فارسی با عنوان فرعی تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران اثر محمدرضا شفیعی کدکنی است که به نقد و تحلیل شعر فارسی می‌پردازد. تاریخ انتشار این کتاب بسیار حائز اهمیت است. این کتاب نخستین‌بار در سال ۱۳۵۰ توسط انتشارات نیل منتشر شد.

«در سرآغاز دههٔ ۵۰ و به‌خصوص پس از تبلیغات وسیعی که دربارهٔ بیانیهٔ شعر حجم به عمل آمد، «تصویر شعری» به صورت معمایی جلوه کرده بود و معمانویسی‌های

شاعران شعر حجم نیز بیشتر از همیشه به این ابهام نالازم دامن می‌زد. خوشبختانه انتشار کتاب *صور خیال در شعر فارسی* توانست تا حدودی در روشن‌کردن موضوع کمک کند» (نوری علا، ۱۳۷۳: ۱۲۱). این کتاب دقیقاً زمانی چاپ شد که رؤیایی پس از انتشار مانیفست شعر حجم، فضای گفتمان شعر معاصر را درمورد تصویر شعری غبارآلود و تیره کرده بود و در فضای گفتمانی، «تصویر شعری» دالی شناور بود که معنای واقعی آن نامعلوم شده بود. اما شفیعی کدکنی توانست با توضیحات آکادمیک و دانشگاهی مفصل خود، نه تنها این فضای غبارآلود را بزداید، بلکه تصویر شعری را به عنصری در گفتمان شعر معاصر تبدیل کند که عملاً حرکتی برخلاف گفتمان شعر حجم و رؤیایی بود.

نمونه‌های ارائه‌شده در قسمت ۴ این مقاله تماماً براساس نظریهٔ لاکلاوموف قابل توضیح است. طرد و واسازی گفتمانی (حذف رؤیایی از شعر معاصر، تمسخرکردن شعر وی براساس نظریهٔ شعر جدولی)، ایجاد زنجیره‌های هم‌ارزی (هم‌ارز کردن مانیفست‌نویسی با بورژوازی، پیوندزدن مانیفست نویسی با پشم و پیله، اصطلاح سازی‌هایی چون محتضران سی‌سی‌یوی مطبوعات و...) از نمونه‌های مهم این تحلیل‌ها هستند. لکن در این مقاله چون اصل بر علت‌یابی است از تحلیل بیشتر این تقابل براساس نظریه خودداری شده‌است.

۶- سؤال و فرضیهٔ تحقیق

حال سؤال اساسی این است که دلیل این تقابل آگاهانه و همیشگی چه بوده‌است؟ و چرا شفیعی‌کدکنی این‌گونه در طول سالیان متوالی نقد و نظراتش درباب شعر معاصر را به‌گونه‌ای ارائه می‌کند که یکی از مصداق‌های بارزش رؤیایی و جریان شعر حجم است؟ فرضیه در این تحقیق چنین است که (جدا از عوامل شخصی که ممکن است وجود داشته باشد و هیچ‌کس قادر به اثبات آنها نیست) سه عامل اصلی در ایجاد این موضع‌گیری نقش داشته‌است: ۱- تفاوت دیدگاه شفیعی کدکنی با رؤیایی در زمینه‌های زیبایی‌شناسی شعری و هنری؛ ۲- دیدگاه خاص شفیعی کدکنی نسبت به شاعرانی چون رؤیایی و پیروان آنها؛ ۳ - تفاوت ایدئولوژیک بین این دو (تعهدمدار و تعهدگریز).

۶-۱- تقابل در رویکرد زیباشناسانه

اولین دلیل این تقابل به تفاوت دیدگاه شفیعی‌کدکنی و رؤیایی در مسأله‌ای مهم، برمی‌گردد. از نظر شفیعی‌کدکنی یکی از پارامترها که در ارزشگذاری شعر اثرگذار است «میزان نفوذ در میان جامعه و مردم» و به عبارتی دیگر «گستردگی در جامعه» است. وی در کتاب *ادوار شعر فارسی* ضمن ترسیم نموداری، چهار پارامتر را ملاک سنجش شعر می‌داند. چهار پارامتری که در چهار محور، پیرامون ذات هر شاعری قابل‌تصور است، دسته‌بندی شده‌اند: محور صعودی (زیبایی‌های فنی و هنری)، محور عمقی (زمینهٔ انسانی و بشری عواطف)، محور افقی یک (پشتوانهٔ فرهنگی)، محور افقی دو (گستردگی در جامعه) و طی توضیحاتی مفصل و با نشان‌دادن نمونه‌های فراوان، به‌شدت و ضعف هر یک از این ابعاد در شاعران مختلف می‌پردازد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۹: ۱۸۰-۱۵۰). گرچه وی دراین کتاب چهار پارمتر را لحاظ کرده‌است، اما مطالعهٔ دیگر آثار وی نشان می‌دهد که شفیعی کدکنی بر پارامتر «گستردگی در جامعه» و «حافظهٔ جامعه» تأکید فراوان دارد. به عنوان مثال در کتاب *با چراغ و آینه* از اصطلاح «اشعر شعرای خانوادهٔ خویش» یاد می‌کند که علی‌اکبر فیاض در حق یکی از شعرای پنجاه سال قبل مشهد نوشته بود و سپس حدس می‌زند که اگر از فیاض درمورد بهار پرسش می‌شد بی‌گمان می‌گفت «اشعر شعرای معاصر ایران است» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۰: ۲۱). در ادامهٔ این «اشعر شعرای معاصر بودن» را ملاک برتری شاعری می‌داند و اینکه شاعران علاقه داشته‌اند به این لقب مفتخر شوند. درواقع وی این لقب را ملاکی برای قبول شاعر در نظر جامعه مطرح می‌کند. سپس با ادبیاتی طعن‌آلود و گزنده شاعرانی را که شعرشان توفیق قبول در جامعه نیافته‌است، کسانی می‌خواند که «اشعر شعرای خاندان خویش» هم نشده‌اند، تا چه رسد به اشعر شعرای زمان خویش. «من می‌شناسم کسانی را که مجموعه‌های شعر چاپ می‌کنند و در روزنامه‌ها انواع دعوی‌ها را دارند و حتی اشعر شعرای خانوادهٔ خود هم نیستند». سپس بر همین اساس «اشعر شعرا بودن یا اشعر شعرای خاندان نبودن»، عنوان می‌کند که بسیاری از شاعران (با همهٔ دبدبه و کبکبه‌شان) حتی ارزش این را ندارند که در این کتاب حتی نامشان برده شود. شاعرانی که گرچه هرروز در روزنامه‌ها و مطبوعات اشعارشان دیده می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۲). درواقع وی در این کتاب

«میزان قبول جامعه» را وسیله‌ای قرار می‌دهد و نام بسیاری از شاعران را بر همین اساس حذف می‌کند.

اما نکته اینجاست که وی در این میان «پارامتر قبول جامعه» را بـا پـارامتر «حافظـهٔ جامعه و حافظهٔ تاریخی» در هم می‌آمیزد و تأکید فراوان بر «حافظهٔ مردم» دارد. مثلاً در کتاب مذکور «بر سر زبان بودن شعرها و ترانه‌هایی چـون «از خـون جوانـان وطـن *لالـه* دمیده» و «گریه را به مستی بهانه کردم» و... را دلیل موجهی می‌داند که فصولی از کتاب را به شاعر آنها اختصاص دهد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۳). یا در کتاب *حالات و مقامـات م. امید* درباب برتری یا بهتری یا شاعرتری اخوان نسبت به شاملو به مرثیه‌هـایی کـه بـرای این دو سروده شده اشاره می‌کند: «مرثیه‌هایی که پس از مرگ این دو شاعر گفتـه شـده بهترین گواه بر این دعوی است. در میان ده‌ها مرثیه‌ای که برای شاملو چـاپ شـده یـک شعر متوسط هم پیدا نمی‌شود و دیدیم که سطری ازاین مراثـی در هـیچ حافظـه‌ای جـا نگرفت اما از میان مرثیه‌هایی که برای اخوان گفتـه شـده‌اسـت... بعضـی سطرهاشـان در حافظهٔ دوستداران جدی شعر امروز نفوذ کرده‌است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۳۰).

ملاحظه می‌شود که در این بند، ملاک برتری شاعری بـر شـاعری دیگـر، بـه حافظـهٔ دوستداران جدی شعر پیوند خورده‌است. نمونهٔ این تکیه بـر حافظـهٔ دوسـتداران شـعر را می‌توان در نظرسنجی آماری ابتدای کتاب *ادوار شعر فارسی* نیز مشاهده کرد کـه بـه آن اشاره شده‌است. بنابراین اگر شاعری نتوانسته باشد (به هر دلیلی) در حافظـهٔ دوسـتداران شعر (چه دوستدار جدی شعر و چه عوام مردم) ماندگارشـود، از نظـر وی شـاعر مـوفقی نبوده‌است. تجلی این اندیشه را می‌توان در سرتاسر کتاب *با چراغ و آینه* دید و این همان نکته‌ای است که دقیقاً در تقابل با جهان شعری و اندیشگانی رؤیایی قرار دارد.

«شعر رؤیایی، به‌ویژه آثار متأخر وی، از نظر مخاطب، خواص‌پسند است. به ایـن معنـا که افرادی که درگیر دغدغه‌های زبانی و ذهنی وی نشده باشند، به‌ندرت می‌تواننـد از آن لذت ببرند و حتی ممکن است، شعر از نظر آنها مهمل و بی‌معنـی نیـز جلـوه‌کنـد. فهـم حجم سروده‌های رؤیایی برای آنها بسیار سخت به دسـت مـی‌آیـد. ایـن مـدل شـعری را می‌توان مخصوص نخبگان جامعه دانست» (رعیت حسن‌آبادی و زهرازاده، ۱۳۹۱: ۲۲). شـعر در این سطح به‌جای ارتباط مستقیم با مخاطب عام، به صورت غیرمستقیم در دسـترس وی

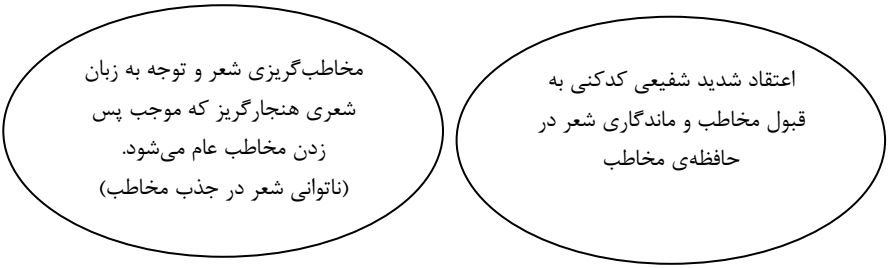
قرار می‌گیرد و در این میان وظیفهٔ نخبگان در این مدل شعری بسیار مهم است. آنها باید جان‌مایه‌های اصلی شعر را به بهترین شکل در اختیار مخاطب عام، مخاطبی که در این قرن بسیار کم‌حوصله و بی‌توجه شده‌است، قرار دهد. البته رؤیایی به عنوان شاعر، خود به این موضوع هم آگاهی و هم اذعان دارد. رؤیایی که اعتقادی شدید به زبان شعر و هنجارشکنی و هنجارگریزی دارد، به‌خوبی آگاه است که شعری که او بدان دل بسته‌است، خطرهایی دارد و یکی از همین خطرات، پس‌زدن شعر توسط جامعه است:

چه بسا در شعرهایم خطر کرده‌ام تا بتوانم در نظام‌های صوتی و عناصر آوایی، در ساختمان دستوری زبان رخنه کنم، و با این رخنه‌های کوچک، گستاخانه عاشقی کرده‌ام، رفتاری تازه با لغت‌هایی نه تازه، که نقشی دیگر و مسکنی دیگر در عبارت‌ها و مصرع‌هایم برای آنها می‌ساخت. از اندیشه‌ای که بر سر یک حرف اضافه مثلاً «از» مصرف کرده‌ام، تا استعمال تازه‌ای از یک قید و تا حضور بی‌سابقه‌ای از یک جملهٔ کوچک در یک عبارت بزرگ، از کاربرد یک علامت صوتی تا صفتی با کاربرد تازه. اینها همه آن چیزی را می‌رساند که شما با عنوان «بافت زبانی» از آن نام بردید (رؤیایی، ۱۳۸۴: ۱۸).

«این شعر مخاطب عام ندارد. شاید در دفترهای او شعرهایی هم باشند که بتوانند با جمعیت بیشتری ارتباط برقرار کنند؛ اما متن‌های او به‌گونه‌ای است که کمتر می‌توان رفتن میان جامعه و ورد زبان مردم شدن را برای آن متصور شد. .... مشخص است او به مخاطب نمی‌اندیشد. او فارغ از مخاطب لذت خویش را از تجربهٔ منحصربه‌فردش دم‌به‌دم در کام می‌نشاند» (نیکنام، ۱۳۸۸: ۷).

«از جیغ بنفش هوشنگ ایرانی در دههٔ ۳۰ خورشیدی تا موج نو احمدرضا احمدی و شعر حجم یدالله رؤیایی در دههٔ ۴۰، آوانگاردیسم شعر امروز تا پیش از انقلاب هرچه دارد رو می‌کند و به دنبال گریز از تراکم معنایی و البته سیاسی حاکم بر فضای ادبی آن سال‌هاست. بدیهی است که به نسبت سطح آگاهی و سواد مخاطبان اندک شعر، این جریان‌ها هرگز مورد توجه قرار نگیرند چراکه فاقد کدها و قرارهایی هستند که مثلاً شعر شاملو، اخوان، فروغ و... را به فرهنگ شعر فارسی متصل می‌کند پس مدل‌های معنایی، زبانی و زیباشناختی این جریان‌ها برای خوانندگان، غریب و بالطبع فاقد وجاهت ادبی است» (خواجات، ۱۳۸۷: ۸).

درواقع شعر رؤیایی (با همهٔ علاقه‌مندی وی به جذب مخاطب) شعری است که در نگاه اول مخاطب را پس‌می‌زند و در جذب مخاطب عام، شعری است ناتوان و این حرف شفیعی‌کدکنی تا حد زیادی درمورد شعر رؤیایی درست است که نتوانسته‌است حتی بیتی را در اذهان جامعه به یادگار بگذارد. این اولین نقطهٔ تقابل شفیعی کدکنی و رؤیایی است.



نمایهٔ شمارهٔ ۱

۶-۲- تالی فاسد داشتن

شفیعی کدکنی در نامه‌ای که در کتاب *با چراغ و آینه* به چاپ رسانده‌است، شاملو را به «سترون کردن دو سه نسل از جوانان این مملکت به علت تکیه بر امری عدمی» و «تالی فاسد داشتن» وصف می‌کند که یکی از مقصران اصلی در ایجاد این تالی فاسد، «روزنامه‌نشینان معاصر» و «ناقدان قلابی مطبوعاتی» می‌داند که این گروه را با وصف «جانیان کوچک» و «شعرای ناکام» وصف می‌کند. وصفی که وی هم درمورد شاملو و پیروانش و هم درمورد روزنامه‌نشینان ادبی ارائه می‌دهد، به‌گونه‌ای است که به طور غیرمستقیم کسانی چون رؤیایی را به‌خوبی شامل می‌شود. به علت اهمیت عبارات به صورت کامل نقل شده و بخش‌هایی از متن که به طورغیرمستقیم به رؤیایی نیز برمی‌گردد، با خط تیره مشخص شده‌اند و عباراتی که بسیار به رؤیایی نزدیک است با دو خط تیره مشخص شده‌اند.

«شاملو «مختلف‌الاضلاعی» است که فقط «ضلعِ» شعریِ او را جوان‌ها می‌بینند و باز از «مختلف‌الاضلاعِ» شعرِ او هم فقط «ضلعِ» بی‌وزنی را و این ضلع، چون «امری عدمی»

است دسترسی به آن برای همه آسان است. به همین دلیل هر جوانی با دفترچه‌ای چل‌برگ و با مداد دلش می‌خواهد ا. بامداد شود. چون شاملو وزن را کنار گذاشته‌است پس با کنار گذاشتن وزن می‌توان شاملو شد. سی‌سال است که او، بدون اینکه قصد سوئی داشته باشد، دو سه نسل از جوانان این مملکت را سترون کرده‌است که حتی یک مجموعهٔ درخشان، حتی یک شعر درخشان، حتی یک بند درخشان که خوانندگان جدی شعر بپسندند نتوانسته‌اند بسرایند.

اخوان حرف‌های جرقه‌ای و زودگذری می‌زد که شاید خودش هم متوجه عمق آنها نبود. ازجمله می‌گفت: «عزیزجان! این احمد شاملو خودش خوب است ولی «تالیِ فاسد» دارد» و می‌گفت: «مثلِ ابن‌عربی است که خودش به هر حال عارفی است و عارفی بزرگ ولی تالیِ فاسدش این‌همه حاشیه‌نویس و مهمل‌باف است که تا عصر ما همچنان ادامه دارد. حرف اخوان بسیار حرفِ درستی است: هم ابن‌عربی بزرگ است و تالیِ فاسد دارد هم شاملو در حد یکی از شعرای برجستهٔ نسل خودش بزرگ است و تالیِ فاسد دارد. آثار سوءِ این تالیِ فاسد را به‌تدریج جامعهٔ ادبی ما احساس می‌کند ولی هنوز مقصر اصلی و یا یکی از مقصرهای اصلی را به‌جا نیاورده‌است. اینکه گفتم یکی از مقصرهای اصلی نظرم بیشتر به ناقدان قلابی و روزنامه‌چی‌های معاصر است، بیشتر اینهایی که صفحات شعر مجلات را اداره می‌کنند. اینها همه‌شان «شعرای ناکام»اند. یک وقتی ملک‌الشعراء بهار صفحهٔ شعر «نوبهار ادبی» را اداره می‌کرد و نیما یوشیج جوان، شعر «ای شب» یا مثلاً «افسانه» را در آنجا چاپ می‌کرد. به هر حال، زیر نظر آدمی بود که قصیدهٔ دماوندش را و ده‌ها شاهکار دیگرش را همه در حفظ داشتند و همه به مقام شامخ او اعتراف داشتند، حتی دشمنان سیاسی او. در نسل بعد از شهریور، بعدها، «سخن» درآمد، شعرش را هم خانلری خود نظارت می‌کرد. خانلری در آن زمان «عقاب» را نشر داده بود و کمتر خوانندهٔ جدی شعری بود که عقاب را یا پاره‌ای از آن را در حفظ نداشته باشد. زیر نظر چنین آدمی توللی و نادرپور و مشیری رشد کردند. بعدها، بعد از ۲۸ مرداد، امثال فریدون مشیری، اخوان و شاملو ناظران صفحات شعر مجلات بودند. بالأخره اینها در این سال‌ها مقدار زیادی شعر درخشان از خودشان داشتند. اخوان «زمستان» را گفته بود، مشیری «کوچه» را و شاملو شعر «باغ آینه» را... در سایهٔ نظارت ذوق و سلیقهٔ این‌گونه شاعران، نسل جوان‌تری از قبیل فروغ و آتشی و خویی و امثال آنها رشد کردند. حالا

صفحهٔ ادبی مجله فلان و مجلهٔ بهمان دست کیست؟ دست آدم بدبختی که در تمام عمرش یک سطر شعر نتوانسته‌است به جامعه تحویل دهد. اصلاً وزن را تشخیص نمی‌دهد. اگر می‌توانست یک عدد «کوچه» بی‌قابلیت، یک عدد «زمستان» بی‌قابلیت، یک عدد «مرگ نازلی» بی‌قابلیت تحویل مردم دهد مسلماً از زیر دست او هم در این سی‌سال چند شاعر برجسته ظهور می‌کرد. می‌بینی که تنها مقصر شاملو نیست که وزن را حذف کرده و ملاک هنر را - که باید «امری وجودی» باشد و هست - به‌ظاهر تبدیل به «امری عدمی» کرده‌است؛ در کنار او «این جانیان کوچک» به قول فروغ، این خبرنگاران روزنامه، که آرزوی شاعر شدن دارند و در تمام محافل خود را به عنوان شاعر معرفی می‌کنند متصدیان صفحهٔ شعر مجلات شده‌اند و بسیار طبیعی است که از زیر دست آنها نیما یوشیج و توللی و فروغ و اخوانی ظهور نخواهد کرد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۲۵-۵۲۴)

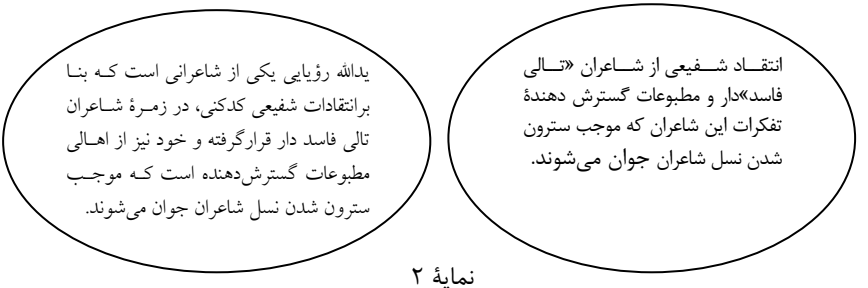
در این عبارات مشخص است که دقیقاً مشکل شفیعی‌کدکنی با شاعرانی چون رؤیایی چیست. یکی از انتقادهای اساسی بر جریان شعر حجم و به‌ویژه متن مانیفست آن و بسیاری از نظرات رؤیایی درباب شعر حجم، تکیه بر اموری انتزاعی (مانند حجم‌گرایی، اسپاسمنتال، پریدن‌های سه‌بعدی، فراواقعیت و...) است که مانیفست شعر حجم را تا حد زیادی برای جوانان و مخاطب غیر قابل‌فهم کرده (زرقانی، ۱۳۸۳: ۶۶۵) است و بی‌شباهت به انشای تقلبی که بعضی از بچه‌های امتحانات نهایی حفظ می‌کردند نیست که درآن با تغییر و جابه‌جایی جزئی در برخی کلمات، متن را مناسب عنوان می‌کردند (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۵۴۰/۳). در این‌باره نوشته‌ای از بهزاد خواجات، یکی از شاعران پس از رؤیایی و هم از کسانی که دارای مدرک دکتری ادبیات است در این زمینه راهگشاست:

> یدالله رؤیایی که شاعر خوبی است، می‌خواهد من را برای رسیدن به اتاق شعر خود از دالانِ مانیفستش عبور دهد و وقتی می‌گویم: خوب! در را بازکن که داخل شوم، می‌گوید که این دالان همانا «دریافت‌های مطلق و فوری و بی‌تسکین‌اند». من می‌گویم: یعنی چه؟ و یدالله ۴۴ سال سکوت کرده و حرفی نمی‌زند. با این حال من بارها بی‌نیاز به این دالان، از هوا و پنجره و زیر زمین به اتاق شعر او سر زده‌ام و اتفاقن به دالانِ او کاریم نیست (خواجات، ۱۳۹۳).

نگارنده قصد تأیید و رد این مطلب را ندارد، اما مشاهده می‌شود که گرچه رؤیایی خود هدف از نوشتن بیانیه را چنین عنوان می‌کند: «بنابراین می‌توان مانیفست ساخت تا ضابطه‌ای باشد و هر نثر ادبی شعر نشود. اگر چنین پرنسیب‌هایی تثبیت شود، می‌توان

امیدوار بود که غنایی پیش آید که در تاریخ ادبیات کنار غناهای دیگر بنشیند (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۸۰-۷۹). اما به زعم بسیاری از اهالی فن، شعر رؤیایی و مانیفست آن حاوی اموری است که به علت عدم وضوح می‌تواند به قول اخوان «تالی فاسد» داشته باشد و به نظر شفیعی‌کدکنی از آن دست شعرهایی است که هرکس می‌تواند بندی بسراید و به علت عدم وضوح اصول شعر، فکر کند که شعر حجم است و اثراتی بگذارد که موجب عقیم‌شدن نسل شعری ایران شود. به این معنا که هرچند رؤیایی در نظراتش اعتقاد به وجود پرنسیب‌ها و معیارهایی برای تشخیص شعر حجم از سایر جریان‌های شعری است، لکن در عمل می‌بینیم که این پرنسیب‌ها به کلی‌گویی‌ها و استعاره‌پردازی‌های گیج‌کننده منتهی شده‌است.

از سوی دیگر ویژگی‌هایی که شفیعی‌کدکنی در قسمت مربوط به مقصران اشاره کرده‌است، بسیار به رؤیایی نزدیک است. اولاً رؤیایی شاعری است که «پس از آمدن به تهران مسؤول شعر یکی از مهم‌ترین جُنگ‌های ادبی نیمهٔ اول دههٔ چهل، یعنی *کتاب هفته* شد. در جدال شاعران قدیم و جدید، به نمایندگی از نوپردازان تندرو در کنگره‌های بزرگ انجمن کتاب شرکت جست. نخستین و مطرح‌ترین مقالات ادبی را دربارهٔ فرم نوشت و منتشر کرد (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۶۴۸). در عین حال از شاعرانی است که وزن نیمایی را به طور کامل کنار نمی‌گذارد، به نحوی که در دسته‌بندی شاعران نظم‌گرای مشکل‌گو قرار گرفته‌است (نوری علاء، ۱۳۴۸: ۳۱۷). لذا مشاهده می‌شود که رؤیایی یکی از مصداق‌های بارز «جانیان کوچکی» است که در این نامه بدانها اشاره کرده‌است و ازجمله کسانی است که هم خود تالی فاسد دارند و هم در مطبوعات به گسترش این تالی فاسد کمک می‌کند.



نمایهٔ ۲

۶-۳- تقابل در نگاه ایدئولوژیک (تعهدمحوری و تعهدگریزی)

رؤیایی از جمله کسانی است که به‌شدت با تعهد در شعر مخالف است. وی در مانیفست شعر حجم می‌آورد: «شعر حجم، از دروغ ایدئولوژی و از حجرهٔ تعهد می‌گریزد و اگر مسؤول است، مسؤول کار خویش و درون خویش است؛ انقلابی است و بیدار. و اگر از تعهد می‌گوید، از تعهدی نیست که بر دوش می‌گیرد، بل از تعهدی است که بر دوش می‌گذارد؛ چراکه شعر حجم به دنبال مسؤولیت‌ها و تعهدهای جهت‌داده‌شده نمی‌رود. به درون نبوت می‌دهد تا از نداهای او جهت بگیرد و جهت بدهد. پس این شعر پیش از آنکه متعهد بشود، متعهد می‌کند» (رؤیایی، ۱۳۵۷، ۳۸).

این مانیفست در انتهای دههٔ چهل انتشار یافت (سال ۱۳۴۸)، دهه‌ای که شعر شاعران مدرن آن مبنی بر اندیشیدن به شعر محض و عدم دخالت شعر در موضوعات سیاسی و... در تقابل با جریان «نمادگرایی » مسلط و فراگیر دههٔ سی و نیمهٔ اول دههٔ چهل بود و جریان‌هایی چون موج نو و شعر حجم با این رویکرد شکل گرفته بودند. از طرفی زمانی اندک پس از انتشار آن، بحث شعر متعهد و شعر غیرمتعهد در مجلات و محافل روشنفکری به اوج رسید. نشریات رسمی، عمدتاً عرصهٔ فعالیت هواداران هنر غیرمتعهد، و کانون‌های دانشجویی و دانشگاه‌ها و مدارس عالی، محل فعالیت هواداران هنر متعهد و سخنرانی هنرمندان در دفاع از شعر متعهد شده بود (لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱۲۷).

لذا طبیعی بود که در چنین فضایی، از جمله مدافعان شعر غیرمتعهد یدالله رؤیایی باشد که علاوه بر تأکید در مانیفست، مقالات متعددی در این باب نوشته‌است که از آن جمله می‌توان به مقالهٔ «عبور از شعر حجم» در دیماه ۱۳۴۹ (حدود یکسال پس از چاپ مانیفست) اشاره کرد که در بررسی کتاب به چاپ رسید (همان: ۱۲۷) که بلافاصله با سخنرانی نعمت میرزازاده (م. آزرم) در بهمن ماه ۱۳۴۹ تحت عنوان «شعر مقاومت، شعر تسلیم» به نوعی پاسخ داده شد. در همین دوران و پس از واقعهٔ سیاهکل بود که از سوی گروهی از شاعران، شعر از بحث تعهدمندی فراتر رفته و در قالب سلاحی معرفی شد که منجر به جریان شعر چریکی در ایران شد.

در همین بحبوحهٔ شعر متعهد و غیرمتعهد، کتاب *در کوچه‌باغ‌های نیشابور* شفیعی کدکنی، به دلیل زبان روان، صریح و صحیح و نیز موزون (که هم از لحاظ زبانی و شعری

و هم از لحاظ محتوایی) با جریان موج نو و حجم، تضاد داشت، مورد استقبال جامعه قرار گرفت. به این ترتیب وی نمایندهٔ شعر متعهد، در مقابل جریانی قرارگرفت که یدالله رؤیایی یکی از نظریه‌پردازان و حامیان آن بود. این تقابل یکی دیگر از دلایلی است که شفیعی‌کدکنی را همواره در مقابل جریان شعر حجم قرار داده‌است.

علی حسین‌پور در مقالهٔ «شعر موج نو و شعر حجم‌گرای معاصر فارسی»، ادعایی کرده که برای آن دلیلی نیاورده‌است اما در این قسمت اشاره بدان خالی از فایده نیست. وی جریان شعر غیرمتعهد ایران (موج نو و شعر حجم) را همسو با جریان فعالیت‌های رژیم پهلوی جهت غربی‌کردن جامعه و رژیم را داعیه‌دار گسترش اشعار غیرمتعهد می‌داند که شاعران متعهد نیز سعی می‌کردند از فضای دانشگاه‌ها و نشریات و شب‌نامه‌ها و اطلاعیه‌ها (مجامع غیررسمی) به پخش اشعار و نظرات خود و به تبع آن تقابل با حکومت بپردازند (نک. حسین‌پور، ۱۳۸۲).

۷- نظرات رؤیایی درباب شفیعی‌کدکنی

در پایان ذکر این نکته ضرورت دارد که دیدگاه‌های شفیعی‌کدکنی درباب شعر و شاعران معاصر، هیچ‌گاه از سوی شاعران دیگر بی‌پاسخ نبوده‌است و این‌گونه نبوده‌است که شاعران مورد هجوم وی، بزرگوارانه نقدهای وی را به جان خریده و از کنار آن بگذرند. اینان نیز با لحنی مشابه و با ادبیاتی استعاری سعی در پاسخ‌گویی داشته‌اند. از نظرات کسانی که شفیعی‌کدکنی را شاعر ندانسته‌اند، گرفته تا کسانی که وی را به محافظه‌کاری در شعر و ادبیات محکوم کرده‌اند. رؤیایی نیز از این قاعده مستثنی نیست. وی در مقالات متعدد خود و در آثار مکتوب و شفاهی خود ، با عبارات متعدد، جریان شعری شفیعی کدکنی را به چالش کشیده و بر آن تاخته‌است. نیاوردن نمونه‌هایی از این دست، تنها به این دلیل است که در این پژوهش تأکید بر تحلیل گفتمان شفیعی‌کدکنی بوده‌است و تحلیل رفتارهای گفتمان مقابل مطمح نظر نبود. چراکه آن خود نیاز به پژوهشی مستقل دارد.

۸- نتیجه‌گیری

جدا از عوامل و زمینه‌های شخصی که ممکن است وجود داشته باشد و هیچ‌کس قادر به اثبات آنها نیست، براساس آنچه در این مقاله آورده شد، سه عامل اصلی در ایجاد

موضع‌گیری تهاجمی شفیعی کدکنی نسبت به رؤیایی و تقابل گفتمانی شفیعی کدکنی و رؤیایی نقش داشته‌است: ۱- تفاوت دیدگاه شفیعی کدکنی با رؤیایی در زمینه‌های زیبایی‌شناسی شعری و هنری؛ ۲- دیدگاه خاص شفیعی کدکنی نسبت به شاعرانی چون رؤیایی و پیروان آنها و بحث تالی فاسد داشتن شاعرانی چون رؤیایی که شفیعی کدکنی بدان اعتقاد راسخ داشته و دارد؛ ۳- تفاوت ایدئولوژیک بین این دو به‌ویژه در بحث تعهد شعری و وجود تعریف متفاوت از تعهد. رؤیایی به تعهد درونی اثر هنری و شعر. رؤیایی بار شدن هرگونه تعهد ضمنی و بیرونی بر شعر را رد می‌کند در حالی که شفیعی کدکنی خود اساساً شاعری تعهدمحور است که تعهدهای اجتماعی و سیاسی را در شعر می‌پسندد و شعری را نیکو می‌داند که از نفوذ اجتماعی برخوردار باشد.

منابع

انجمن شاعران ایران (۱۳۹۱)، *هزار نامه به شفیعی کدکنی*، به آدرس
http://poetry.ir/?sn=news&pt=full&lang=&id=name

براهنی، رضا (۱۳۸۰)، *طلا در مس (در شعر و شاعری)*، جلد ۳، تهران: زریاب.

بهرام‌پور، شعبانعلی (۱۳۷۹)، *مقدمهٔ مترجم در: فرکلاف، نورمن؛ تحلیل انتقادی گفتمان*، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

حسین‌پور، علی (۱۳۸۲)، «شعر «موج نو» و شعر «حجم‌گرای» معاصر فارسی»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز*، شمارهٔ ۱۸۸، صص ۱۸۰-۱۵۷.

خواجات، بهزاد (۱۳۸۷)، *روزنامه کارگزاران، ویژهٔ تجدید چاپ هفتادسنگ قبر*، شمارهٔ ۶۳۹ ، یکشنبه ۲۶ آبان، برگرفته از آدرس زیر:
http://royai.malakut.org/archives/۱۱/۲۰۰۸/post_۱۱۲.html

ـــــــــــــ (۱۳۹۳)، «استرداد فاصله‌های واقعیت تا ماوراء؛ دربارهٔ شعر حجم و رؤیاییسم»، *ماهنامهٔ تجربه*، شمارهٔ ۲۸، اردیبهشت، برگرفته از آدرس زیر:
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=۳۰۰۳۲۶۵۹۶۷۹۹۲۶۴&id=۲۸۴۲۳۳۱۲۱۷۴۱۹۴۵&substory_index=0

رعیت حسن‌آبادی، علیرضا و زهرازاده، محمدعلی (۱۳۹۱)، «بینامتنیت و شعر حجم»، در کتاب *هفتادسنگ قبر*، اثر یدالله رؤیایی، مشهد: ثابت قدم.

ـــــــــــــ (۱۳۹۴)، «مانیفست و تلقی از آن در گفتمان شعر مدرن و پست‌مدرن فارسی»، *فصلنامهٔ نقدادبی*، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۳۱، صص ۶۰-۴۱.

رؤیایی، یدالله (۱۳۵۷)، *از سکوی سرخ؛ مجموعه مصاحبه‌ها*، به کوشش غلامرضا همراز، تهران: مروارید.

ـــــــــــــ (۱۳۸۴)، *گزینهٔ اشعار*، تهران: مروارید.

زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۳)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، تهران: ثالث.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۹)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران: توس.

ـــــــــــــ (۱۳۸۶)، «در غربال کردن شعر قرن بیستم»، *بخارا*، شمارهٔ ۶۰، فروردین و اردیبهشت، صص ۲۴-۲۲.

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

ـــــــــــــ (۱۳۹۱)، *حالات و مقامات م. امید*، تهران: سخن.

لنگرودی، شمس (۱۳۷۷)، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، جلد چهارم، تهران: مرکز.

ـــــــــــــ (۱۳۸۷)، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، جلد دوم، تهران: مرکز.

فاطمی، سیدحسین و عمارتی مقدم، داوود (۱۳۸۹)، «شعر حجم و کوبیسم؛ بازخوانی مبانی نظری شعر حجم براساس زیبایی‌شناسی کوبیسم»، *فصلنامهٔ نقدادبی*، شمارهٔ ۹، صص ۴۸-۲۹.

ون‌دایک، تئون ای (۱۳۸۲)، *مطالعاتی در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ تئا میرفخرایی و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

نوری علاء، اسماعیل (۱۳۴۸)، *صور و اسباب در شعر معاصر*، تهران: بامداد.

ـــــــــــــ (۱۳۷۳)، *تئوری شعر؛ از شعر نو تا شعر عشق*، لندن: غزال.

نیکنام، لادن (۱۳۸۸)، نقدی بر مجموعهٔ «در جستجوی آن لغت تنها»، *روزنامهٔ اعتماد*، شماره۲۰۴۱، برگرفته از صفحهٔ شخصی رویایی به آدرس زیر:
http://www.royaee.malakut.org/

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

ادب پژوهی
شمارهٔ سی و چهارم
زمستان ۱۳۹۴
صفحات ۱۷۷-۱۵۳

باورهای زروانی در داستان رستم و اسفندیار

دکتر کلثوم غضنفری*
استادیار تاریخ ایران باستانِ دانشگاه تهران

چکیده

پژوهش در ابعاد دینی داستان رستم و اسفندیار ازجمله مواردی است که با وجود بررسی‌های بسیار همچنان مورد توجه محققان است. هدف نوشتار حاضر بررسی و تحلیل عناصر زروانی این داستان و میزان تأثیر آنها در وقوع نبرد بین دو پهلوان است که تاکنون در تحقیقات انجام‌یافته کمتر مورد توجه قرار گرفته‌است. از آنجا که این داستان ریشه در عهد باستان دارد، به مانند هر اثر دیگری تحت تأثیر اوضاع و شرایط دینی عصر خود قرار گرفته‌است. باورهای زروانی که براساس بررسی پژوهشگران گرایشی غالب در عصر باستان به‌خصوص در دورهٔ ساسانی بوده این داستان را نیز متأثر ساخته و در بخش‌های مختلف آن در قالب واژه‌ها و اصطلاحات گوناگون به صورت پیوسته نمودار شده‌است. بررسی‌ها نشان می‌دهد حجم مطالب زروانی در این بخش از *شاهنامه* به مقداری است که به‌راحتی می‌توان گفت داستان مذکور تحت تأثیر باورهای زروانی است. نکتهٔ مهم و قابل‌توجه در این داستان نقش تقدیر و بخت شوم اسفندیار در وقوع نبرد است که عاقبت او را به سوی سرنوشتی که از قبل برایش تعیین شده بود سوق می‌دهد و بنابر پیش‌بینی جاماسب باعث مرگ او به دست رستم دستان شده‌است.

واژگان کلیدی: رستم، اسفندیار، زروان، زمان، تقدیر، بخت

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *k.ghazanfari@ut.ac.ir
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۶/۱۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۱/۲۶

۱- مقدمه

داستان رستم و اسفندیار ازجمله جذاب‌ترین و بحث‌برانگیزترین داستان‌های *شاهنامه* است، به‌گونه‌ای که بعضی از ادب‌پژوهان معاصر آن را داستان داستان‌ها نامیده‌اند (نک. اسلامی ندوشن، ۱۳۵۱: ۳). شواهد موجود نشان می‌دهد که این داستان پیشینه‌ای بس کهن دارد، چه از رستم و اسفندیار در منظومه‌ای پهلوی، که به احتمال بسیار ریشه در عصر اشکانی دارد، سخن رفته است (*درخت آسوریگ*، ۱۳۸۶: بند ۷۱). مفصل‌ترین گزارش از این داستان، در *غرر اخبار* ثعالبی و *نهایه الارب فی الاخبار الفرس و العرب* که مؤلف آن مجهول است، وجود دارد. در این منابع به صورت کلی آثار باقی‌مانده از دورهٔ باستان منشأ این داستان معرفی شده‌است. فردوسی در ابتدای داستان، راوی خود را بلبل می‌نامد که از گفته‌های باستان برای او نقل می‌کند:

ز بلبل[1] شنیدم یکی داستان که برخواند از گفتهٔ باستان
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۹۳/۵)

مؤلف گمنام *نهایه الارب* که نسبت به دیگر مورخان گزارش نسبتاً مفصلی درمورد این نبرد ارائه می‌دهد، روایت خود را از نبرد رستم و اسفندیار اثر (ترجمه) ابن‌مقفع نقل می‌کند (*نهایه الارب*، ۱۳۷۵: ۸۲). مسعودی در *مروج الذهب*، منبع داستان اسفندیار و اعمال او را کتاب *السکیکین* (که محققان آن را به صورت سیکسران تصحیح می‌کنند) ذکر می‌کند که ابن‌مقفع این کتاب را از فارسی قدیم به عربی ترجمه کرده بود (مسعودی، ۱۴۰۹: ۱/ ۲۴۹). امروزه پژوهشگران، «سکیکین» را با سیستان (از سکا در عصر اشکانی) مرتبط می‌دانند (کریستن‌سن، ۱۳۸۹: ۴۰-۳۹) که موطن رستم در روایات ملی است. ابن‌ندیم هم در *الفهرست* در فهرست کتب تاریخی پهلوی که به عربی بوده، نام داستانی از رستم و اسفندیار را ذکر می‌کند و ترجمهٔ عربی آن را به جبله‌بن سالم نسبت می‌دهد (ابن‌ندیم، ۱۳۷۸: ۵۴۱). براساس گفته‌های ابن‌هشام، نضربن حارث، پسرخالهٔ پیامبر، داستان مزبور را در ایران آموخته بود و به هنگام ظهور اسلام یعنی مصادف با حکومت ساسانیان در ایران آن را در مکه برای مردم روایت می‌کرد (نک. ابن‌هشام، بی‌تا: ۳۰۰/۱).

موارد مذکور شواهدی است که درمورد منشأ، ریشه قدیمی و رواج این داستان توضیح می‌دهند و امروزه هرچند قادر نیستیم تا به صورت قاطع درمورد زمان دقیق به وجود

آمدن این داستان و چگونگی گسترش آن در ایران قدیم ابراز نظر کنیم، اما اغلب شواهد، حکایت از قدمت آن حداقل از دورهٔ اشکانی و رواج آن در عصر ساسانی دارد[۲].

مسألهای که پژوهش حاضر بدان میپردازد بررسی باورهای زروانی در داستان رستم و اسفندیار و نقش آنها در وقوع نبرد بین این دو پهلوان است. دربارهٔ دلایل این نبرد تاکنون کتابها و مقالات زیادی نگاشته شده و این مسأله از زوایای مختلفی مورد بررسی قرار گرفتهاست. نکتهای که به نظر راقم این سطور تاکنون کمتر بدان پرداخته شده، نقش باورهای زروانی در این نبرد است که در قسمتهای مختلف این داستان بارها در قالب کلمات و اصطلاحات مختلف نمودار شدهاست. شایان ذکر است که در بعضی از پژوهشهای مرتبط با *شاهنامه* به صورت کلی به نقش تقدیر- که خود از باورهای زروانی است - در وقوع حوادث و داستانهای مختلف این اثر اشاره رفتهاست، اما همهٔ جزئیات مرتبط با زروانیسم در داستان مزبور مورد بررسی و تحلیل قرار نگرفتهاست (نک. ماسه، ۱۳۵۰: ۴۰؛ کاظمزاده، ۱۳۸۷: ۳۳).

۲- دلایل وقوع نبرد رستم و اسفندیار و پیشینهٔ پژوهش درمورد آن

منابع مورد پژوهش دربارهٔ دلایل نبرد رستم و اسفندیار به چند دسته تقسیم میشود: گروه اول منابعی هستند که به صورت کلی به این داستان اشاره کردهاند و دلیل اصلی نبرد را رشک گشتاسپ نسبت به اسفندیار به دلیل پیروزیهای پیدرپی او بر تورانیان دانستهاند. ازجملهٔ این منابع میتوان به *تاریخ الامم* طبری و *الکامل* ابناثیر اشاره کرد (طبری، ۱۹۶۷: ۵۶۵/۱؛ ابناثیر، ۱۹۶۵: ۲۷۵/۱-۲۷۴). گروه دوم منابعی هستند که دلیل این نبرد را مخالفت رستم با دین زردشتی و پذیرفتهشدن آن از جانب گشتاسپ میدانند. منابع این گروه خود به دو دستهٔ مجزا تقسیم میشوند: الف) دستهٔ اول منابعی همچون *زین الاخبار* گردیزی، *التنبیه و الاشراف* مسعودی و *تاریخ سیستان* را شامل میشود که روایت میکنند رستم بعد از زردشتیشدنِ گشتاسپ، دست از بندگی او شسته و ملازمت تخت او نکرد. روایت دیگر این است که گشتاسپ بعد از پیوستن به دین زردشتی، اسفندیار را روانهٔ سیستان کرد تا رستم را به دین زردشتی درآورد، اما تهمتن نه این امر را قبول کرد و نه حاضر به پذیرش بند شد و درنتیجه بین آنها نبرد درگرفت (گردیزی، ۱۳۶۳: ۵۳؛ مسعودی، ۱۹۳۸: ۸۹؛ تاریخ سیستان، ۱۳۶۶: ۳۴)؛ ب) دستهٔ دوم یعنی منابعی

همچون *اخبار الطوال* دینوری و *نهایه الارب* نقل می‌کنند که رستم بعد از زردشتی‌شدن گشتاسپ، علیه او سرکشی نمود و حتی مردم سیستان را جمع کرد و برای آنان خلع گشتاسپ از سلطنت را کاری پسندیده وانمود ساخت. اهالی سیستان هم سرکشی نسبت به گشتاسپ را آشکار کردند و گشتاسپ به این دلیل اسفندیار را روانه سیستان نمود[۳] (دینوری، ۱۳۶۸: ۲۵؛ *نهایه الارب*، ۱۳۷۵: ۸۲). گروه سوم منابعی هستند که دلیل اصلی جنگ را حرص و آز گشتاسپ برای ادامهٔ پادشاهی (با وجود آنکه اسفندیار به دلیل قول‌های مکرر پدرش در انتقال فرمانروایی به او، خواهان پادشاهی بود) و آزردگی او از رستم می‌دانند که فرزند خویش را روانهٔ جنگ با او می‌کند. *شاهنامهٔ* فردوسی، *غرر اخبار* ثعالبی و *مجمل التواریخ* در زمرهٔ منابع این گروه به شمار می‌آیند (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۹۸/۵؛ همان: ۳۶۳/۵؛ ثعالبی، ۱۳۶۸: ۲۱۵؛ *مجمل التواریخ*، بی‌تا: ۵۲).

دلایل فوق در شمار گفته‌هایی است که مورخان و شاعران قدیم به صورت روشن به آنها اشاره کرده‌اند و برپایهٔ همین اشارات، محققان امروزی هم به بحث و جانبداری از یکی از آنها پرداخته‌اند. به صورت کلی نظرات پژوهشگران امروزی را می‌توان به طریق ذیل تقسیم‌بندی کرد:

۲-۱- برخی دلیل نبرد مزبور را حرص، طمع و جاه‌طلبی اسفندیار برای به دست آوردن پادشاهی می‌دانند (نک. انجوی شیرازی، ۱۳۶۳: ۲۰۶؛ بهرام پورعمران، ۱۳۸۵: ۱۳۴-۱۱۹؛ پرهام، ۱۳۷۲: ۳۲۳؛ راشد محصل، ۱۳۶۹: ۴۴۲).

۲-۲- عده‌ای شتاب اسفندیار برای رسیدن به مقام پادشاهی را به دلیل تمایل قلبی او برای طرفداری از دین بهی و گسترش آن و کوتاه‌کردن دست پادشاهی اهریمنی از سلطنت اهورایی می‌دانند (مسکوب، ۱۳۷۰: ۲۶و۲۵؛ مسکوب، ۱۳۷۷: ۸۲).

۲-۳- گروهی حرص، طمع و جاه‌طلبی گشتاسپ برای حفظ مقام شاهی (مسکوب، ۱۳۷۷: ۱۶) و کم‌کردن شر پسر را دلیل وقوع این ستیز می‌دانند (همایی، ۱۳۵۵: ۳۸؛ قریب، ۱۳۷۴: ۳۷۲-۳۵۸).

۲-۴- دستهٔ بعدی پژوهشگران دلیل نبرد را اختلاف دینی بین گشتاسپ زردشتی و رستم مهری (شمیسا، ۱۳۶۸؛ امامی، ۱۳۸۲؛ بهرامی، ۱۳۸۵: ۱۸و۱۷؛ زرین‌کوب ۱۳۸۱: ۷۸) یا اختلاف گشتاسپ زردشتی با رستم زروانی (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ۵۷) می‌دانند[۴].

۲-۵- درنهایت برخی دیگر این داستان را نتیجهٔ خویشکاری ایزد مهر می‌دانند که به موجب آن سرنوشت نهایی اسفندیار، پادافرهِ پیمان‌شکنیِ پدرش گشتاسپ بوده که پنج بار پیمان خود را با اسفندیار شکسته‌است و مهر مطابق خویشکاری خود که به مقابله با مهردروجان و پیمان‌شکنان می‌پردازد، او را مجازات کرده و فرزندش اسفندیار را از او می‌ستاند (حق‌پرست و پورخالقی چترودی، ۱۳۹۱).

ریشهٔ اختلافات بین منابع قدیم و به تبع آن بین محققان و پژوهشگران مذکور را باید در آثار و خداینامک‌های بازمانده از دوران باستان و چگونگی تدوین آنها جستجو کرد. آن‌گونه که شاپور شهبازی در توضیحاتش درمورد خداینامک می‌نویسد اختلافات و تفاوت‌های بین سیرالملوک‌های عربی درمورد وقایع و داستان‌های مختلف، ریشه در گزارش‌های مختلف دو گونهٔ شاهانی[1] و دینی[2] خداینامک دارد (شهبازی[3]، ۱۹۹۰: ۲۱۸-۲۱۵) که در عصر ساسانی به نگارش درآمده‌اند. منابع تألیف‌یافته در دورهٔ اسلامی نیز هرکدام به نوبهٔ خود ترجمه‌های مختلف این خداینامک‌های گوناگون را مورد استفاده قرار داده و دلیل اصلی اختلاف گزارش‌های آنان به این مسأله بازمی‌گردد. در *اخبار الطوال*، *نهایه الارب* و *زین الاخبار* با یک نبرد دینی مواجهیم و به نظر می‌رسد که این منابع اخبار خود را از گونهٔ دینی خداینامک اخذ کرده‌اند؛ اما در *شاهنامه* و *غرر اخبار* این‌گونه نیست و نبرد بیشتر بر سر قدرت است تا دین و بنابراین به نظر آنها باید بیشتر خداینامک شاهی را مورد توجه قرار داده باشند.

۳- باورهای زروانی در داستان رستم و اسفندیار و نقش آنها در وقوع نبرد

تاکنون پژوهش‌های زیادی پیرامون منابع مورد استفادهٔ مورخان دورهٔ اسلامی انجام گرفته‌است. با وجود اختلافات جزئی، نکته‌ای که امروزه تقریباً درمورد آن اتفاق‌نظر وجود دارد استفادهٔ این منابع از آثار بازمانده از دورهٔ ساسانی است که همزمان یا اندکی قبل از عصر آنان به زبان‌های فارسی و عربی برگردانده شده بود. موضوع مهم دربارهٔ منابع بازمانده از عصر ساسانی این است که آنها نیز به مانند هر اثر دیگری تحت تأثیر اوضاع و شرایط دینی و اجتماعی زمانهٔ خویش قرار گرفته‌اند و حوادث و نکاتی را از عصر خویش

1. royal
2. priestly
3. Shahbazi

بازتاب می‌دهند. از طرف دیگر پژوهش‌های انجام‌شده درخصوص زروانیسم در دورهٔ ساسانی[۵]، این نکته را تأیید می‌کند که زروانیسم از گرایش‌های موجود در عصر ساسانی بوده و تأثیر زیادی بر افکار ایرانیان آن عهد داشته‌است (نک. کریستن‌سن، ۱۳۸۹: ۴۲۱؛ زنر، ۱۳۸۴: ۵۸-۴۹). افزون بر این، بعد از ورود اسلام به ایران باورهای مربوط به این کیش به‌خصوص مباحث مربوط به سرنوشت و تقدیر به طور کامل از بین نرفت و به دلیل نفوذ عمیق بر افکار ایرانیان همچنان به حیات خود ادامه داد، به‌گونه‌ای که در آثار تاریخی و ادبی قرون نخستین اسلامی همچنان تأثیر این باورها را می‌توان مشاهده کرد[۶]. با توجه به دلایل مذکور و وجود عناصر زروانی مشخص در داستان رستم و اسفندیار در *شاهنامه*، به نظر بی‌راه نمی‌آید که این داستان را متأثر از گرایش باستانی مزبور بدانیم.

ازجمله باورهای زروانی که در این داستان *شاهنامه* مطرح شده‌است بحث دربارهٔ زمان و زمانه، اعتقاد به بخت و سرنوشت، تأثیر چرخ و کارسازی اختران، مذمت آز، نکوهش جهان و گرایش به زهد و دیدگاه بدبینانه نسبت به زنان است. در *شاهنامه* و برخی دیگر از منابع اسلامی، باورهای زروانی مذکور پابه‌پای عوامل دیگر و حتی در موارد بیشتری بسیار مؤثرتر از آنها در وقوع نبرد بین دو پهلوان نقش دارد. ذیلاً به منظور بررسی دقیق‌تر این باورها به دسته‌بندی و تحلیل آنها می‌پرازیم.

۳-۱- اخترشناسی و طالع‌بینی: در بخش‌های ابتدایی داستان، هنگامی‌که اسفندیار به علت عدم واگذاری پادشاهی به او از جانب پدرش غمگین است و به مدت دو روز به باده‌گساری می‌پردازد، پدرش گشتاسپ، جاماسپِ حکیم[۷]را فرامی‌خواند و درمورد آیندهٔ اسفندیار، طول عمر او، امکان رسیدن به تخت پادشاهی، چگونگی حکومت و مرگ او می‌پرسد:

بخواند آن زمان شاه جاماسپ را — همان فال‌گویان لهراسپ را
برفتند با زیج‌ها بر کنار — بپرسید شاه از گو اسفندیار
که او را بود زندگانی دراز؟ — نشیند به خوبی و آرام و ناز؟
به سر بر نهد تاج شاهنشهی؟ — برو پای دارد مِهی و بهی؟
به دست بزرگی برآیدش هوش؟ — وُ گر خفته بر تخت پیش سروش؟

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۹۶/۵ و ۲۹۵)

جاماسپ مطابق خواست شاه به زیج‌های کهن می‌نگرد و آرزو می‌کند که کاش پیشتر زندگانی‌اش به‌سر رسیده بود و از این حادثه آگاهی نمی‌یافت. با اصرار گشتاسپ

که می‌پرسد «وُرا در جهان هوش بر دست کیست؟» (همان: ۲۹۷/۵) عاقبت وزیر پاسخ می‌دهد:

وُرا هوش در زابلستان بود به دست تَهَم پورِ دستان بود
(همان: ۲۹۷/۵)

این بخش داستان حاوی اطلاعات زروانی مهمی است که با اخترشناسی و پیشگویی براساس حرکات سیارات و ستارگان مرتبط است. براساس آموزه‌های زروانی، زمان (زروان) خدای سرنوشت است. زمان (زروان) در عالم (سپهر) تجسم می‌یابد یعنی خود سپهر (فلک) است(۸). برج‌های دوازده‌گانه (صور منطقه البروج) و سیارات هفت‌گانه از بخش‌های سازندهٔ فلک و به‌ترتیب نمایندگان نیکی و بدی هستند. به سخن دیگر زروان از طریق فلک، دوازده برج و هفت سیاره سرنوشت را متجلی می‌کند. این سه درمجموع عاملان فعالی هستند که براساس آموزه‌های زروانی، سرنوشت از طریق آنها عمل می‌کند. زروان نسبت به خوبی و بدی بی‌تفاوت است. او تقدیرکنندهٔ بخت، اعم از خوب و بد است (نک. زنر، ۱۳۸۴: ۲۵۶ و ۲۵۲). در رسالهٔ *مینوی خرد* در این مورد آمده‌است که هر نیکی و بدی (خیر و شر) که بر مردمان و نیز آفریدگان می‌رسد، تحت تأثیر دوازده برج و هفت سیاره است. به‌گونه‌ای که آن دوازده برج در دین به منزلهٔ دوازده سپاهبد از جانب اورمزد و آن هفت سیاره به منزلهٔ هفت سپاهبد از جانب اهرمن خوانده شده‌اند (*مینوی خرد*، ۱۳۸۵: ۷، ۱۹- ۱۶؛ همچنین نک. فرنبغ دادگی، ۱۳۸۵: ۷، ۵۷-۸).

آن‌گونه که آمد اختران نقش مهمی در آموزه‌های زروانی دارند و ستاره‌شناسی و اختربینی بخشی جدایی‌ناپذیر از باورهای این کیش بوده‌است، چه زمان از سیرِ سپهر و ستارگان پدید می‌آید. افرادی که چگونگی گردش این روشنان را بدانند، اخترشناس نامیده می‌شوند و می‌توانند از چگونگی زمان دیگران و سرنوشت آنها باخبر شوند و آینده را پیش‌بینی کنند. در ابیات فوق گشتاسپ از جاماسب می‌خواهد تا با استفاده از زیج‌های خود (که از ابزارهای ستاره‌شناسی و اختربینی هستند) و نگرش به فلک درمورد مدت عمر اسفندیار، چگونگی و کیفیت آن، رسیدن به تخت شاهی و کشندهٔ او آگاهی‌هایی به دست دهد؛ و جاماسپ نیز براساس خواستهٔ او اطلاعات مورد نظر را ارائه می‌دهد.

علاوه بر مورد مزبور، در همین داستان نمونه‌های دیگری از اختربینی و پیش‌گویی وجود دارد. به عنوان مثال، جاماسب درمورد بهمن فرزند اسفندیار به پیش‌گویی

می‌پردازد و او را شاه آینده ایران می‌خواند (فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۲۰/۵؛ همچنین نک. ثعالبی، ۱۳۶۸: ۳۳۳). زال درمورد اسفندیار ابراز می‌دارد که از اخترشناسان ایران‌زمین شنیده‌است که هرکه خون او را بریزد سرانجام شومی خواهد داشت (فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۴۱۹). این اعتقاد به تأثیر چرخ و کارسازی اختران در زندگی آدمی که خود از باورهای اصیل زروانی است، در دیگر بخش‌های *شاهنامه* هم بازتاب گسترده‌ای دارد. بسیاری از شاهان و پهلوانان برای انجام امور مهم زندگی از منجمان می‌خواهند تا با توجه به وضعیت افلاک و ستاره‌گان، سرانجامِ کارشان را پیش‌گویی کنند (به عنوان نمونه نک. همان: ۱۷۷/۱، ابیات ۱۸۶-۱۸۷؛ ۲۴۶/۱، ابیات ۱۲۰۲-۱۲۰۳؛ ۲۱۷/۲، ابیات ۲۲۵-۶؛ ۳۴۳/۳، ابیات ۵۱۱-۱۴؛ همچنین نک. خطیبی، ۱۳۸۷: ۲۸۳ و۲۸۲)، چه زروان دیرند خدای (زمان بیکرانه) عامل تقدیر جهانی است و سرنوشت تعیین‌شده برای هر موجود در این گیتی از طریق تجسم او، گنبد گردندهٔ آسمان و آنچه در آن است، منتقل می‌شود. به دیگر سخن، حرکت آسمان‌ها سرنوشت را تنظیم می‌کند و سیارات و بروج ابزارهای تحقق تقدیر انسان هستند (نک. *روایات داراب هرمزدیار*، ۱۹۰۰: ۲/ ۶۶-۶۳)

۳-۲- تقدیر و سرنوشت و ناتوانی انسان در مقابل آن: اعتقاد به تقدیر از مهم‌ترین باورهای زروانی است (نک. رضانیا، ۲۰۱۰: ۲۱۳- ۲۱۰) که در بخش‌های مختلف این داستان از آن سخن رفته‌است [۹]. زمانه و روزگار از اصطلاحاتی هستند که در این داستان به‌کرات به مفهوم تقدیر استعمال شده‌اند (مقایسه کنید با *فرنبغ دادگی*، ۱۳۸۵: ۱ و۱۰). رستم بعد از دیدار با اسفندیار، به او می‌گوید که نمی‌خواهد روزگار شهریاری همچون اسفندیار را به دست او تباه سازد (فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۴۲، بیت ۶۰۴). در موردی دیگر به دلیل اصرار بسیار زیاد اسفندیار بر جنگ، رستم به او می‌گوید که زمانه او را با سپاهش به آنجا برده‌است تا بر دست او تباه شود (همان: ۵/ ۳۶۳، بیت ۸۵۰). اسفندیار در جواب پشوتن که او را توصیه به سازش با رستم می‌کند، پاسخ می‌دهد که اطاعت از فرمان شاه واجب است و اگر ترس از دست دادن جان او را دارد، بی‌راه است، چه «کسی بی زمانه به گیتی نمرد!» (همان: ۳۶۹/۵، بیت ۹۲۴؛ همچنین نک. رینگرن، ۱۳۸۸: ۲۳-۲۲). سیمرغ رستم را آگاه می‌کند که اگر اسفندیار پوزش او را برای خودداری از نبرد نپذیرفت این زمانه است که به دلیل خشم از اسفندیار تیر را به چشمان او سوق می‌دهد (همان: ۴۰۵/۵، بیت ۱۳۱۳). اسفندیار خود بعد از تیرخوردن، زمانهٔ تیزچنگال را باعث مرگ خود می‌داند (همان:۴۱۶/۵، بیت ۱۴۲۹). در

همهٔ این نمونه‌ها زمانه در مفهوم تقدیر استفاده شده‌است و آن‌گونه که از آنها پیداست سرنوشت و تقدیر محتوم، از ابتدا برای شخص تعیین شده و باید اتفاق بیفتد. ابیات مذکور در داستان رستم و اسفندیار بدون هیچ پیچیدگی اعتقاد مطلق به تقدیر و سرنوشت را نشان می‌دهد. این دیدگاه در دیگر منابع دورهٔ اسلامی هم بازگو شده و عامل اصلی مرگ اسفندیار سرنوشتش دانسته شده‌است که به قول جاماسپ از همان ابتدا برای او رقم خورده بود (*تاریخ سیستان*، ۱۳۶۶: ۳۳؛ *مجمل‌التواریخ و القصص*، بی‌تا: ۵۲).

در زروانیسم آسمان تقدیرکننده و رقم‌زنندهٔ سرنوشت انسان‌هاست(۱۰) که از پیش تعیین شده‌است و از کنش و اعمال مردمان تنها پارسایی و دُروندی آنها معلوم می‌شود. در این کیش انسان‌ها از خود اختیاری ندارند و این تقدیر است که آنها را به هر سمتی که بخواهد می‌کشاند. در *مینوی خرد* گفته شده که همهٔ کارهای جهان به قضا و زمان و مشیت عالیهٔ زروان که وجودش قائم به ذات و فرمانروایی‌اش طولانی می‌باشد، بازبسته است (*مینوی خرد*، ۱۳۸۵: ۲۱). این دیدگاه در فلسفهٔ زروانی خود موجب رواج عقیدهٔ جبری شد که براساس آن سرنوشت انسان به صورت کامل در اختیار زروان است و انسان از آن بی‌خبر است و کوشش او در این راه هیچ سودی ندارد.

از دیگر اصطلاحاتی که در این داستان در مفهوم تقدیر و سرنوشت به کار گرفته شده، واژه‌های بُوِش و آسمانی‌کار است که باز هم با باورهای زروانی مرتبط هستند. رستم به اسفندیار گوید «زمانه چُنین بود، بود آنچه بود» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۱۹/۵ بیت ۱۴۶۰). دستان هنگامی که بعد از مرحلهٔ اول جنگ، رستم را سست و پر از زخم می‌بیند به آه و ناله می‌پردازد، اما رستم آن را بُوِشی آسمانی می‌داند: «که این ز آسمان بودنی کار بود» (همان: ۳۷۵/۵، بیت ۱۲۱۶، همچنین نک. ۳۶۲/۵، بیت ۸۳۴؛ ۲۹۸/۵، بیت ۷۳).

چنان‌که گفتیم در زروانیسم انسان‌ها ناچار به قبول تقدیر و سونوشتِ رقم‌خوردهٔ خود هستند و تلاش آنها برای مقابله با آن بیهوده است. این دیدگاه در چندین مورد در داستان رستم و اسفندیار بازتاب یافته‌است. گشتاسپ به جاماسپ می‌گوید که اگر او تاج و تخت را به اسفندیار بسپارد و اگر اصلاً او زابلستان را نبیند و کسی از زابلستان او را نشناسد، آیا از گردش روزگار ایمن می‌شود و آیا بخت نیک راهبر او می‌شود؟

چنین داد پاسخ ستاره‌شُمَر — که بر چرخ گردان نیابی گذر
قضا چون ز گردون فروکرد سر — همه عاقلان کور گشتند و کر(۱۱)

ازیـــن برشـــده تیزچنـــگ اژدَهـــا | بـــه مـــردی و دانـــش کـــه یابـــد رهـــا؟!
بباشـــد همـــه بـــودنی بـــی‌گمـــان | نجُســـته‌ســـت ازو مـــرد دانـــا زمـــان!
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۲۹۸و ۲۹۷)

جاماسپ در این ابیات چرخ گردان را به اژدهایی تیزچنگ تشبیه می‌کند که رهایی از آن با وجود مردانگی و دانش هم امکان‌پذیر نیست و هرآنچه را که او مقدر کرده‌است، باید اتفاق بیافتد. در این سرنوشتی که جاماسپ پیش‌گویی کرده‌است آنقدر اطمینان و قاطعیت وجود دارد که گشتاسپ راهی جز پذیرفتن و گردن‌نهادن ندارد. در *مینوی خرد* آمده‌است: «با نیرو و زورمندیِ خرد و دانایی هم با تقدیر نمـی‌تـوان سـتیزه کـرد؛ چـه هنگامی که تقدیر برای نیکی یا بدی فرا رسد دانا در کار، گمراه و نادان کاردان، بـددل دلیرتر، و دلیرتر بددل، کوشا کاهل و کاهل کوشا شود» (۱۳۸۵: ۲۲). در *دادستان دینیگ*[1] انسان در زندگی دنیوی تابع تقدیر و جبر است و کوشش او در ایـن راه هـیچ فایـده‌ای ندارد (۱۸۸۲: ۷۱)[۱۲].

علاوه بر نمونهٔ مزبور، در بخش‌های دیگر این داستان باز هم مواردی وجود دارد کـه ناتوانی انسان را در مقابل تقدیر به نمایش درمی‌آورد. هنگامی‌که زواره در آخر داستان، به رستم هشدار می‌دهد تا سرپرستی بهمن را نپذیرد و کین‌ستاندن او را یادآور مـی‌شـود، رستم درخواست او را با استناد به این باور زروانی که کسی را یارای درافتادن با آسمان نیست، رد می‌کند؛ چه در آیین زروانی آسمان مدبر و معین‌کنندهٔ سرنوشت عالم است:

بـــدو گفـــت رســـتم کـــه بـــا آســـمان | نتابـــد بدانـــدیش و نیکـــی‌گمـــان
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۱۴؛ نک. ثعالبی، ۱۳۸۶: ۳۳۳)

در جای دیگر رستم بعد از مرگ اسفندیار در نامه به گشتاسپ می‌گوید که او حتی حاضر بوده‌است کشور و گنج خویش را به شاهزاده بسپارد تا دست از ستیز بردارد، امـا شاهزاده آن را نپذیرفت، زیرا تقدیر بدین‌گونه رقم خورده بود و چاره‌ای جز آن نبود:

بـــدین‌گونـــه بُـــد گـــردش آســـمان | کـــه برخوانـــد از گفتـــهٔ باســـتان
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۴۳۳)

گشتاسپ در جواب نامهٔ تهمتن ابراز می‌دارد که اگر زمان مقدر کرده باشد که گزندی به کسی برسد با دانش و پرهیز نمی‌توان از آن ممانعت کرد (همـان: ۴۳۴/۵، ابیـات ۱۶۳۰و

1. Dādestān ī Dēnīg

۱۶۲۹) و این گفتهٔ گشتاسپ دقیقاً همان تکرار مطالب فصل ۲۲ مینوی خرد است که پیشتر به آن اشاره شد (همچنین نک. شاهنامه، ۱۳۸۶: ۴۳۵/۵، بیت ۱۶۳۲)[۱۳].

۳-۳- اصطلاح زمان: واژهٔ زمان که در بیت ۱۶۱۸ آمده از اصطلاحات رایج در ادبیات زروانی است. در اسطورهٔ زروان آمده‌است که اورمزد زمان کرانه‌مند را از زمان بی‌کرانه آفرید. در *بندهشن* آمده‌است: «چون (هرمزد) آفریدگان را بیافرید زمان درنگ خدای نخستین آفریده بود که او فراز آفرید، زیرا پیش از آمیختگی، زمان تماماً بی‌کرانه بود و هرمز از آن (زمان) بی‌کرانه، (زمان) کرانه‌مند را آفرید» (*فرنبغ دادگی*، ۱۳۸۵: ۱، ۱۰)[۱۴]. درواقع در قالب زمان کرانه‌مند است که جهان هستی شکل می‌گیرد و زندگی در آن جریان می‌یابد. زمانی که موجب حرکت است زمانهٔ کرانه‌مند است که به واسطهٔ حرکت آسمان پدید می‌آید.

در داستان رستم و اسفندیار مواردی وجود دارد که زمان به معنی مرگ آمده‌است. اسفندیار علیرغم آگاهی از بهانه‌بودن نبرد با رستم، تصمیم به رفتن به سیستان می‌گیرد. هنگامی‌که گشتاسپ به او گوید تا سپاه و سلیح آماده سازد، به او پاسخ می‌دهد که لشگر به کار او نمی‌آید، چه اگر «زمان» او فرا رسیده باشد، لشگر نمی‌تواند مانع از آن شود:

گر ایدونک آید زمانم فراز — به لشکر ندارد جهاندار باز

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۰۵)

اسفندیار در پاسخ مادرش کتایون نیز بر همین باور زروانی تأکید می‌کند که اگر زمانش در زاول سرآید بدون شک اخترش (بختش) او را به آنجا خواهد کشانید:

مرا گر به زاول سرآید زمان — بدان‌سو کشد اخترم بی‌گمان

(همان: ۵/ ۳۰۷)

موارد دیگری که در این داستان اصطلاح زمان به‌جای مرگ مورد استفاده قرار گرفته به شرح زیر است. سیمرغ از رستم می‌خواهد تا قبل از شروع نبرد، از اسفندیار خواهش کند تا دست از جنگ بکشد، اما اگر زمان (مرگ) او فرا رسیده باشد به پوزش‌ها نخواهد اندیشید (همان: ۴۰۲/۵، بیت ۱۲۸۳). رستم بعد از کشتن اسفندیار خود را بهانه‌ای بیش نمی‌داند و مرگ اسفندیار را ناشی از سرآمدن زمان او می‌داند و بر آن است که اگر عمر او باقی بود هرگز چنین اتفاقی رخ نمی‌داد (همان: ۴۱۷/۵، ابیات ۱۴۴۲-۱۴۴۱). اسفندیار

خود در هنگام تیرخوردن در پیامی که به همراه پشوتن برای پدر خویش می‌فرستد، زمانه را باعث مرگ خود می‌داند:

*زمانه زمانش فراز آفرید که کس در جهان آن شگفتی ندید[۱۵]

(همان: ۵/ ۴۲۲)

براساس باورهای زروانی مرگ جزئی از مشیت خدای زمان است و هرچند زروانیان درحقیقت آن را نقطهٔ نهایی زندگی می‌دانستند، اما واقعه‌ای بود که لحظه‌به‌لحظه براساس سرنوشت از پیش تعیین‌شده پیش می‌رفت. بنابر نظر زردشتیان مرگ اسلحهٔ اهریمن است و اوست که مرگ را آفریده‌است، برخلاف اهورامزدا که زندگی‌بخش و حیات‌آفرین است. اما زروان از آنجا که زایندهٔ اهریمن است و پیش از زایش اورمزد و اهریمن –چنانکه تئودور بارکونای می‌گوید در سرشت او توانایی بالقوه شرورانه دیده می‌شود- یکی از صفات او، در کنار اشوکاری (بخشندهٔ قدرت مردانگی) و فرشوکاری (رخشان‌کننده)، ویژگی زروکاری (پیرکنندگی و مرگ‌آفرینی) است (نک. کریستن‌سن، ۱۳۸۹: ۱۶۳و۱۶۲). در *اوستای* متأخر نیز از راهی که روان مرده تا دوزخ طی می‌کند به «راه زمان/ زروان ساخته[1]» تعبیر شده‌است (وندیداد پهلوی[2]، ۱۹۴۹: ۱۹).

افزون بر این، در *اوستا* زروان به معنی زمان ارتباط نزدیکی با وای/ ویو ایزد باد یا فضا دارد. در اساطیر متأخر زردشتی از یک طرف «وای»، تن زروان و برابر با سپهر شمرده شده و او را وایِ درنگ‌خدای برابر با زروان شمرده‌اند (بهار، ۱۳۸۴: ۷۲) و از طرف دیگر یکی از دیوان مرگ به نام اَستُووِهات (اَستُوویداد)[۱۶] ارتباط نزدیکی با وای دارد و حتی گاه با آن برابر دانسته شده‌است (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۵: ۱۸۶). کاربرد واژهٔ زمان به‌جای مرگ در این داستان می‌تواند به دلیل این ارتباط نزدیک زروان و وای در روایات زردشتی باشد که بدین‌گونه در داستان‌هایی هم که ریشهٔ باستانی دارند، بازتاب یافته‌است.

۳-۴- بخت: دیگر اصطلاح زروانی که در بخش‌های مختلف داستان به کار گرفته شده، واژهٔ بخت است. در این داستان آشکارا به بخت نیک و بد اعتقاد وجود دارد که خود از پیامدهای اعتقاد به سرنوشت است. به عنوان نمونه هنگامی که اسفندیار عازم

1. zruuō data-
2. Pahlavi Vendidad

سیستان می‌شود شتری[۱۷] بر سر راه او می‌خوابد که بنابه قول شاعر نشان اختر شوم او بوده‌است. در این بخش اسفندیار به‌خاک‌نشستن شتر را به فال بد گرفته، به دلیل اعتقاد به بخت نیک و بد که از باورهای زروانی است، دستور می‌دهد سر شتر را ببرند تا تقدیر خود را تغییر دهد و بخت بد به خود شتر بازگردد. در موارد دیگر به هنگام ملاقات دو پهلوان، رستم به اسفندیار می‌گوید که پادشاه به دلیل بخت و تقدیر از تاج و تخت سیر نمی‌شود و به این دلیل قصد کشتن او را دارد (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۶۲/۵، بیت ۸۳۸). در موردی دیگر پهلوان به شاهزاده می‌گوید که اختر شوم جفت او شده‌است که چنین کارزار می‌جوید (همان: ۴۰۹/۵). پشوتن هم بعد از زخمی‌شدن اسفندیار بر بخت او نفرین می‌کند (همان: ۴۱۵/۵، بیت ۱۴۱۶؛ همچنین نک. ۴۰۷/۵، بیت ۱۳۳۱؛ ۴۱۵/۵، بیت ۱۴۱۳).

این اعتقاد شدید به بخت و تقدیر و جبری‌بودن آنها که در بخش‌های مختلف این داستان نمایان است خود متأثر از کیش زروانی است[۱۸]. بخت در لغت به معنی بهره، نصیب و اقبال است و اصطلاحاً سرنوشت محتوم (تقدیر) و از پیش مقدرشده برای شخص است[۱۹]. بخت همان تقدیر الهی است و در برابر کوشش و اختیار آدمی قرار می‌گیرد. مفهوم واژهٔ بخت نمایانگر تأثیر نیروهای ماوراءِ طبیعی بر زندگی آدمی است و واژه‌های عربی قضا و قدر نیز همین معنا را در دورهٔ اسلامی می‌رسانند. نیروی بخت و قدرت سرنوشت از مفاهیم برجسته زروانی است که در زمان کرانه‌مند عمل می‌کند. نیک و بد بخت نیز - چون سرنوشت - از زمان بیکران، بی‌آغاز و بی‌انجام می‌آید که خود برآمده از گردش گریزندهٔ سپهر و ستاره و شتاب پی‌درپی شب و روز ناپایدار است (زنر، ۱۳۸۴: ۲۷). چنانکه گفتیم در متون پهلوی تعیین‌کننده بخت نیک و بد مردمان دوازده برج و هفت سیاره دانسته شده‌است (*مینوی خرد*، ۱۳۸۵: ۷؛ *فرنبغ دادگی*، ۱۳۸۵: ۷).

۳-۵- آز: از دیگر مفاهیم زروانی که در این داستان بازتاب یافته، آز است که ازجمله خصلت‌های نکوهیده برای انسان‌ها است. رستم به اسفندیار پیام می‌فرستد که:

اگر جانِ تو بسپرد راه آز شود کارِ بی‌سود بر تو دراز
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۲۴/۵)

در موردی دیگر در همین داستان باز هم رستم به اسفندیار سفارش می‌کند که:

تو آن کن که از پادشاهان سزاست مدار آز را، دیو بر دست راست
(همان: ۳۲۶/۵؛ و نک. همان: ۳۹۲/۵)

در این ابیات آز دیوی معرفی شده‌است که تسلط او بر انسان باعث هـدررفتن وقـت برای امور بی‌نتیجه و بی‌سود می‌شود. رستم در بیت ۴۱۶ به شاهزاده هشدار می‌دهد تا مبادا اجازه دهد که این دیو بر او مسلط گردد.

براساس کیهان‌شناسی زروانی، زروان به واسطهٔ علم خود به اهریمن ابزاری به نام آز می‌دهد که باعث محنت و سختی آفریدگان می‌شود. در متون پهلوی آمده‌است کـه «او (زروان) فرجام‌نگرانه، نیرویی از سرشتِ خودِ اهریمن، یعنی تـاریکی، کـه نـوعی نیـروی زروانی اهریمن بدان پیوسته (بود) و پست، وزغی و سیاه و خاکستر بود، به سوی اهریمن فراز برد» (*گزیده‌های زادسپرم*، ۱۳۸۵: ۱، ۲۹). اهریمن با استفاده از این ابزار تلاش دارد تـا آفریدگان اورمزد را مطیع خویش سازد، ولی در این کار موفق نخواهد شد. آز انسـان را زیاده‌طلب و در تجاوز به حقوق دیگران حریص می‌کند و موجب می شود پایش را از حد و سهم خود، که مشیت تقدیر است، فراتر بگـذارد و ایـن بـا خواسـت زروان کـه طالـب میانه‌روی و قناعت است، ناسازگاری مطلق دارد. اگر آفریـده‌هـای اورمـزد بـه چیزهـای اهریمنی روی بیاورند، گرفتار آز می‌شوند و آز آنها را می‌بلعد. در *رسالهٔ علمای اسلام* به دیگر روش که متنی زروانی است، آمده‌است که «چیزهای اهریمنی هم یاد کنیم تا دانند آز و نیاز و رشک و کـین و ورن (شـهوت) و دروغ و خشـم اسـت کـه در دیـوان کالبـد داشتند» (جلالی مقدم، ۱۳۸۴: ۳۱۵). در کیش زروان، «خواستن» در همهٔ ابعادش آزمندی به حساب می‌آید. آز نماد خواستن سیری‌ناپذیر در همهٔ ابعاد ممکن و قابل‌تصور است که به صورت نیاز به خوراک، نزدیکی جنسی و خواستن هرچیز نیکی که موجب شوق تجاوز به حقوق دیگران و خست می‌شود، در انسان نمودار می‌گردد (نـک. *گزیـده‌هـای زادسـپرم*، ۱۳۸۵: ۳۴).

آز سیری‌ناپذیر است و عاقبت چون چیزی برای خوردن نمی‌یابد اهریمن را می‌خورد و در پایان حتی خود را نیز می‌بلعد. در متن نیمه‌زروانی *گزیده‌های زادسپرم* آمده‌است: زروان در هنگام فرازبردن آز به اهریمن گفت «اگر در سر نه‌هـزار سـال چنانکـه تهدیـد کردی، پیمان کردی (و) زمان کردی به پایان نرسانی، (دیو) آز با این سلاح آفرینش تو را بخورد و خود (نیز) به گرسنگی فرومی‌رود» (همـان: ۱، ۲۹-۳۰). در بخشی دیگر از همین متن آز سپاهبد بزرگ اهریمن خوانده شده‌است (همان: ۳۴، ۳۲).

۳-۶- نگاه بدبینانه نسبت به زن: به عقیدهٔ بسیاری از محققان مشخصهٔ دیگر کیش زروانی نگاه بدبینانه نسبت به زنان است (زنر، ۱۳۸۴: ۲۹۳-۲۹۲؛ بهار ۱۳۸۴: ۷۲). در داستان رستم و اسفندیار ابیاتی در مذمت زنان وجود دارد. هنگامی که کتایون، مادر اسفندیار از روی خیرخواهی و عشق به او پند می‌دهد که برای رسیدن به شاهی عجله نکند زیرا که بعد از مرگِ شاه، تاج و تخت و اورنگ او راست، اسفندیار او را سرزنش می‌کند:

چُنین گفت با مادر اسفندیار — که نیکو زد این داستان شهریار
که پیش زنان راز هرگز مگوی — چو گویی سخن بازیابی به کوی
به کاری مکن نیز فرمانِ زن — که هرگز نبینی زنی رای‌زن
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۹۴/۵)

درمورد دیگر هنگامی که بهمن فرزند اسفندیار از نزد رستم بازمی‌گردد و به تمجید از او در نزد پدر می‌پردازد، اسفندیار او را در نزد انجمن خوار می‌کند و به او ابراز می‌دارد که:

بدو گفت کز مردمِ سرفراز — نزیبد که با زن نشیند به راز
(همان: ۳۳۰/۵؛ همچنین نک. ۳۰۸/۵، بیت ۱۹۴)

در متون پهلوی باقی‌مانده که براساس پژوهش‌های زنر رنگ و بوی زروانی دارند، این دیدگاه بدبینانه نسبت به زن وجود دارد[۲۰]. در این آیین زن موجودی است وابسته به اهریمن و روسپی - دیوی به نام جه/ جهی شریر نماد آن است. این دیو - ماده در بعضی از روایات زروانی نخست با اهریمن هم‌آغوش شد و بعد مردِ راستکار نخستین یعنی کیومرث را اغوا کرد (نک. زنر، ۱۳۸۴: ۲۹۷). در *بندهشن* جهی خود در سخن با اهریمن ابراز می‌دارد «من در آن کارزار چندان درد بر مرد پرهیزگار و گاو ورز اهلم که به سبب کردار من، زندگی نیابد، فرهٔ ایشان را بدزدم، همه آفرینش اهرمزد آفریده را بیازارم» (*فرنبغ دادگی*، ۱۳۸۵: ۵، ۴۰). زروانیان بر این باور بوده‌اند که هوس جسمی جهی که نماد جنس مؤنث است موجب وجود شر در این جهان شده‌است. بنابراین در روایات زروانی زن که با جهی پیوستگی دارد مردان را از راه زهد و تقوا بازمی‌دارد و روایات مربوط با او با سرگذشت اهریمن پیوند دارد (نک. *گزیده‌های زادسپرم*، ۱۳۸۵: ۳۴).

افزون بر این، براساس *بندهشن* جهی که نماد جنس مؤنث است، از زادگان اهریمن است چه هنگامی که اهریمن به دلیل خواندن دعای اهونور توسط اورمزد به مدت سه‌هزار سال بیهوش می‌شود[۲۱]، جهی او را این‌گونه خطاب می‌کند: «برخیز پدر ما!»

(*فرنبغ دادگی*، ۱۳۸۵: ۵، ۴۰). در همین متن پهلوی در قسمت دیگر تنها دلیل آفریده‌شدن زن پدیدآمدن مرد از او دانسته شده‌است. اورمزد خطاب به زن گوید که «اگر مخلوق دیگری را می‌یافتم که مرد را از او پدید آورم، آنگاه هرگز تو را نمی‌آفریدم، که تو را سردهٔ پتیاره از جهی است» (همان: ۹، ۱۰۸). زنر این قطعه را اصالتاً زروانی می‌داند، زیرا زن با اغوای مرد و کشاندن او به ورطهٔ لذایذ جنسی، عملی اهریمنی انجام می دهد و از اهریمن پیروی می‌کند (زنر، ۱۳۸۴: ۲۹۴-۲۹۳). در اخلاق زروانی، آمیزش جنسی مکروه دانسته شده و زن که با نیروهای اهریمن مرتبط است، وسوسه‌کنندهٔ مرد برای رفتن به سوی پلیدی است. به‌علاوه در این کیش، جهی که دیوی روسپی است، عنصر شهوت را به هم‌جنسان مادهٔ خود منتقل می‌کند و آلودگی مرد نیز به سبب مقاربت با زن حاصل می‌شود (نک. جلالی‌مقدم، ۱۳۸۴: ۲۵۸).

دیگر نکته‌ای که با توجه بدان می‌توان این دیدگاه بدبینانه را توضیح داد، نقشی است که در آیین زروانی به زروان داده می‌شود و براساس آن، او پدیدآورندهٔ اورمزد و اهریمن هر دو است، بدون آنکه هرگز توضیحی درمورد مؤنث بودن او وجود داشته باشد. با چنین کارکردی که زروان در این اسطوره دارد نقش زادن را که اورمزد به دلیل آن جنس مؤنث را آفریده، از زن گرفته شده و او موجودی کاملاً اهریمنی و بیکاره پنداشته شده‌است (گذشتی و اردستانی‌رستمی، ۱۳۸۸: ۲۱)[۲۲].

۳-۷- نکوهش جهان فانی: در این داستان ابیاتی وجود دارد که این جهان فانی نکوهش شده‌است زیرا که دوامی ندارد. «خاکِ تیره» عنوانی است که در این ابیات برای گیتی مورد استفاده قرار گرفته‌است:

همان به که گیتی نبیند کسی — چو بیند، بدو در نماند بسی
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۲۵/۵)

ازین خاکِ تیره بباید شدن — به پرهیز یک دم نشاید زدن
(همان: ۴۱۷/۵)

در زروانیسم میل انسان به بدی، اساسی به شمار می‌آید و به این دلیل انسان‌ها توصیه شده‌اند تا در دنیا گوشه‌گیری پیشه کنند. براساس پژوهش‌های زنر توصیهٔ مصرانهٔ مردم به اعراض از دنیا و توجه به عالم مینوی در ادبیات اندرزی پهلوی به احتمال بسیار متعلق به زروانیسم است. در ادبیات پهلوی توصیه شده‌است که «بسیار گیتی‌آرای مباش،

چه مرد گیتی‌آرای تباه‌کنندهٔ مینو باشد» (*مینوی خرد*، ۱۳۸۵: ۱، ۱۰۰-۱۰۱؛ همچنین نک. یادگار بزرگمهر[1]، ۱۹۱۳-۱۸۹۷: ۱۳۹، ۱۳۲، ۱۲۸). براساس زروانیسم چیزهای اهریمنی توجه انسان را از جهان مینوی دور می‌کنند و باعث گرایش آدمی به جهان مادی و سبب نیروگرفتن اهریمن می‌شوند. پس گرایش به زهد و نکوهش جهان بهترین راه مقابله و مبارزه با چیزهای اهریمنی به‌ویژه آز است. خرسندی فضیلتی مقابل آز است و انسان کامل اصلاً نباید چیزی طلب کند. زهد و دست‌شستن زروانی‌ها از دنیا برای دور نمودن آز یعنی اساس بدی از شخص است و این عمل باعث پیروی انسان از روند موجود در کیهان، به عنوان بدن زروان، می‌شود(۲۳).

۴- نتیجه‌گیری

در داستان رستم و اسفندیار *شاهنامه* که ریشه در عهد باستان دارد، از باورها و عناصر زروانی متعددی سخن به میان آمده‌است. ازجملهٔ این مفاهیم زروانی می‌توان باور به اخترشناسی و طالع‌بینی، زمان و گردش آن، تقدیر و سرنوشت از پیش تعیین‌شده و ناگزیزی انسان‌ها از آن، بخت نیک و بد و تأثیر آن در زندگی انسان‌ها، نکوهش آز و دنیای فانی و بدبینی نبست به زنان را نام برد. نکتهٔ مهمی که از پژوهش حاضر حاصل می‌شود حجم قابل‌توجه مطالب زروانی در این داستان و اعتقاد و باور راسخ اشخاص به آنهاست. به‌گونه‌ای که در شمار عوامل مختلفی که باعث وقوع نبرد شده‌است تقدیر، سرنوشت و نیروی بخت ازجمله عللی است که در تمام طول داستان با عبارات و اصطلاحات مختلفی از آنها یاد می‌شود. در این داستان از دلایل دیگری همچون اندیشهٔ بد گشتاسپ، حرص او به تاج و تخت و تمایل اسفندیار به مقام شاهی نیز سخن می‌رود اما هرکدام از آنها تنها به صورت محدود ذکر می‌شوند و این تقدیر و بخت بد اسفندیار است که پیوسته حضور دارد و تمام حوادث و وقایع را به جهتی حرکت می‌دهد تا نبرد به وقوع بپیوندد و باعث مرگ او شود. دیگر دلایل مذکور همچون حرص گشتاسپ و تمایل زیاد اسفندیار برای مقام شاهی در این راه بهانه‌ای بیش نیستند و همگی در جهت وقوع سرنوشت عمل می‌کنند؛ چه در کیش زروانی همهٔ موجودات عالم بازیچهٔ بی‌اختیار دست سرنوشت هستند و از ابتدا برای هر موجودی صفحهٔ از پیش نوشته‌شده‌ای در دفتر

1. Ayādgār ī Wuzurgmihr

سرنوشت وجود دارد که به‌غیر از آن هیچ‌چیز اتفاق نمی‌افتد. در طی این داستان اسفندیار با وجود آگاهی از وعده‌ای بی‌ثمر پدر و علی‌رغم حوادث مختلفی همچون خوابیدن شتر بر سر راه کاروان به نشان شومی حرکت او و به‌رغم هشدارها و خواهش‌های مادر، پشوتن و رستم، از نبرد با رستم دست نمی‌کشد زیرا که تقدیر شوم در پی گرفتن جان اوست.

پی‌نوشت

۱- درمورد لفظ بلبل در ابتدای داستان رستم و اسفندیار نظرات مختلفی وجود دارد. خالقی مطلق آن را لقب راوی این داستان می‌داند (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۴۵، یادداشت ۳۱) اما برخی دیگر از پژوهشگران بلبل را نماد و سمبل قصه‌گویی ماهر و خوش‌بیان دانسته‌اند (نک. قائم‌پناه، ۱۳۸۵).

۲- مهرداد بهار زمان نگاشته‌شدن داستان رستم و اسفندیار را حدود سال‌های سیصد پیش از میلاد تا اوایل تاریخ میلاد مسیح یعنی مقارن با حکومت‌های یونانی بلخ و کوشانیان می‌داند که تحت تأثیر ادبیات یونانی به نگارش درآمده‌است (۱۳۷۷: ۲۴۳-۲۴۲).

۳- شباهتی که بین مطالب *اخبار الطوال* و *نهایه الارب* در این داستان وجود دارد، نظر ابوالفضل خطیبی مبنی بر نزدیکی اخبار این دو منبع را تأیید می‌کند (خطیبی، ۱۳۷۵: ۱۴۹-۱۴۰).

۴- در روایات زردشتی باقی‌مانده که موبدان روحانی هم در تألیف آنها دخیل بوده‌اند، هیچ اشاره‌ای به مخالفت رستم با دین زردشتی وجود ندارد. دیک دیویس در مقاله‌ای سعی دارد تا با تفسیر بعضی از ابیات *شاهنامه*، رستم را غیرزردشتی نشان دهد (دیویس[1]، ۲۰۱۰: ۶۳-۴۹)، این در حالی است که در *شاهنامه* به‌روشنی ذکر شده‌است که رستم و اهالی سیستان به دست گشتاسپ زردشتی شده، کستی بر میان بسته و آتش برافروخته‌اند (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۷۰/۵و۱۶۹). از نظر نگارنده، دیدگاه دیویس از نظر علمی قابل‌قبول نمی‌نماید، چه تا هنگامی که شواهد روشن در متن *شاهنامه*، رستم را زردشتی می‌دانند چگونه می‌توان با تفسیرات شخصی از ابیات این اثر چنین نکته‌ای را به اثبات رساند. به سخن دیگر، اگر دلایل دیویس را در این زمینه که برداشتی شخصی از ابیات *شاهنامه* است بپذیریم، تکلیف ابیاتی که رستم را زردشتی نشان‌می‌دهد، چه خواهد شد؟

1. Davis

عده‌ای دیگر از پژوهشگران اساساً با دینی‌بودن این نبرد به دلایل مختلف موافق نیستند. ابوالفضل خطیبی نظرات شمیسا در مورد مهری‌بودن رستم را قابل‌قبول ندانسته و معتقد است که این نظر باعث تهی‌شدن داستان از درون‌مایه‌های مهم می‌شود(خطیبی، ۱۳۷۶: ۱۶۲-۱۵۵). سعید حمیدیان هم این ستیز دینی را بی‌اساس می‌داند (۱۳۷۲: ۳۹۶).

۵- از آنجا که هدف اصلی این پژوهش بررسی تأثیر باورهای زروانی بر داستان رستم و اسفندیار است، سعی خواهیم کرد تا حد امکان از بحث درمورد خود موضوع زروانیسم و جزئیات آن خودداری کنیم و فقط در موارد لازم و در حد نیاز به توضیح دربارهٔ باورهای مرتبط با آن بپردازیم. برای آگاهی بیشتر از زروانیسم علاقه‌مندان می‌توانند به دوشن‌گیمن[1]، ۱۹۵۶: ۱۰۸؛ بویس، ۱۹۵۷: ۳۰۹- ۳۰۵؛ فرای، ۱۹۵۹: ۷۳-۶۳ و به‌خصوص به یکی از تازه‌ترین پژوهش‌هایی که در این حوزه توسط کیانوش رضانیا[2](۲۰۱۰) انجام شده‌است، رجوع کنند.

۶- به‌عنوان نمونه نک. شاکد، ۱۹۸۸؛ نظری و فتح، ۱۳۸۹: ۵۷-۵۵ و ۶۲-۶۱.

۷- جاماسپ از پاکان زردشتی است و مطابق روایات متأخر زردشتی همچون *زراتشت‌نامه* (که در حدود سال ۶۴۷ یزدگردی برابر با ۱۲۷۸ میلادی نوشته شده‌است) زردشت او را با استفاده از بوی و گل، از دانایی و روشن‌بینی بهره‌مند می‌سازد (بهرام پژدو، ۱۳۴۸: ۷۷، ابیات ۱۱۷۱-۱۱۶۵).

۸- برای توضیح بیشتر در مورد این موضوع نک. رضانیا، ۲۰۱۰: ۱۳۲-۱۳۰.

۹- برای بررسی کلی این موضوع در *شاهنامه* نک. رینگرن، ۱۳۸۸: ۷۴-۳۸.

۱۰- در دین زردشتی، انسان دارای اختیار پنداشته شده‌است و مهم‌ترین وظیفهٔ انسان در این جهان برگزیدن راه راست یعنی راه اورمزد است (*اوستا*[3]، ۱۸۹۸: ۳۰).

۱۱- این بیت در تصحیح خالقی مطلق الحاقی به شمار می‌آید.

۱۲- برای توضیح بیشتر در مورد زمان و ناگزیری از آن نک. *روایات داراب هرمزدیار*، ۱۹۰۰: ۷۶/۲-۷۵؛ دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ۸-۷.

---

1. Duchesne-Guillemin
2. Rezania
3. Avesta

۱۳- شاعر خود در ادامهٔ داستان گردشِ روزگار را یکی از عواملی می‌داند که راهبر شاه در این مورد بوده و این خود نشان از باور او به این آموزهٔ زروانی است(نک. فردوسی، ۱۳۸۶، ۲۹۸/۵: بیت ۷۵).

۱۴- در ارجاعات به متون پهلوی از جمله بندهشن، گزیده‌های زادسپرم و مینوی خرد، شمارهٔ سمت راست به فصل و شمارهٔ سمت چپ به بند اشاره دارد.

۱۵- بیت مزبور که با ستاره متمایز شده‌است براساس تصحیح خالقی مطلق الحاقی به شمار می‌آید و بعد از بیت ۱۴۹۴ در بعضی دستنویس‌ها اضافه شده‌است (نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۲۲/۵، زیرنویس ۱۵).

۱۶- *astwīhād*: تفضلی این واژه را تحت‌الفظی به معنی جداکنندهٔ استخوان‌ها دانسته است (*مینوی خرد*، ۱۳۸۵: ۸۱).

۱۷- شتر نماد و تجسم بخت و اقبال اسفندیار است (قائم‌پناه، ۱۳۸۶: ۸۳-۷۶).

۱۸- برای توضیح بیشتر در مورد بخت در *شاهنامه* نک. خطیبی، ۱۳۸۷: ۲۸۳؛ رینگرن، ۱۳۸۸: ۱۲۰-۱۱۱؛ از دیگر اصطلاحاتی که در *شاهنامه* برای بیان سرنوشت و بخت و اقبال مورد استفاده قرار گرفته واژه‌های قضا و قدر یا نوشته و بوش است (برای آگاهی بیشتر نک. کوریاناگی، ۱۳۷۰: ۴۴۱، ۴۴۶-۴۴۵).

۱۹- در وندیداد که یکی از قسمت‌های اوستای متأخر است واژهٔ بخت به شکل *baxta* و به شکل اسمی خنثی ظاهر شده‌است (*وندیداد پهلوی*، ۱۹۴۹: ۵؛ برای توضیح بیشتر نک. Eilers, 1988).

۲۰- شایان ذکر است که در بعضی روایات زردشتی چنین دیدگاهی وجود دارد و حتی بعضی از محققان در نسبت دادن این نگاه بدبینانه به هریک از دو کیش زروانی و زرتشتی مردد هستند (هینلز، ۱۳۶۸: ۱۲۰).

۲۱- در متون پهلوی آمده‌است که کیومرث که قرار بود نژاد بشر از تخمه او پدید آید، در این مدت آفریده شد. دیوان که از گیجی فرمانده خود به خشم آمده بودند در پی تشویق و ترغیب او برمی‌آیند. «آنها جداجدا بدکرداری خویش را به‌تفصیل برشمردند، آن اهریمن تبهکار آرام نیافت و به سبب بیم از مرد پرهیزگار، از آن گیجی برنخاست». تا اینکه جهی دخالت کرد و او به هوش آمد و قادر گردید تا به تهاجم خشمگینانه و موفقیت‌آمیز علیه نیروهای خوبی دست زند. اهریمن سپس از آن گیجی فراز جست، سر جهی را ببوسید. این پلیدی که دشتانش خوانند، بر جهی آشکار شد. اهریمن به جهی گوید که آرزویش را گوید که جهی مردکامگی را خواهان شده تا به سالاری او در خانه نشیند (*فرنبغ دادگی*، ۱۳۸۵: ۵، ۴۰-۴۱).

۲۲- بعضی از محققان ظاهر جنسی زروان (نر- مادینه) را نشان گذار جامعهٔ ایرانی از مادرسالاری به پدرشاهی دانسته‌اند که آغاز آن از دوران مادها و اوج آن در دروهٔ هخامنشی پنداشته شده‌است (نک. بهار، ۱۳۸۴: ۴۰۱). زمان یادشده براساس بررسی بعضی از پژوهشگران مصادف با ریشه‌گرفتن آیین زروانیسم در ایران است (نک. کریستن‌سن، ۱۳۸۹: ۱۵۹؛ بنونیست، ۱۳۷۷: ۷۶-۴۶؛ زنر، ۱۳۸۴: ۴۸-۴۶؛ ویدن‌گرن، ۱۳۸۱: ۲۳).

۲۳- زروان خدای بی‌کرانه است – زمان بی‌کرانه و فضای بی‌کرانه - است. او آرزو می‌کند تا صاحب فرزندی شود که باید خالق باشد، اما در اینکه این امر به وقوع بپیوندد یا نه شک می‌کند. اورمزد عالم را از جوهرهٔ زروان شکل می‌دهد، اما اهریمن فرمانراوی جهان مادی می‌گردد. این درحالی است که اورمزد عالم بالا را در سلطهٔ خویش می‌گیرد. پس زروان در تن این عالم زندانی می‌شود که عمر آن دوازده‌هزار سال است و این میدان نبرد بین آن دو مینو است. اولی از خرد خدای بزرگ پدیدار شده‌است و دومی از میل و شک او. زروان اورمزد را با خرد خویش و اهریمن را با میل و تردیدش مسلح می‌کند. زروان می‌داند که این آخری با بدن او که عالم است آشفتگی را باعث می‌شود، اما در عین حال آگاه است زمانی که تن کیهانی به سوی مینو رجعت کند، آز در انجام عمل علیه او ناتوان خواهد شد: او به سوی دیوان رو خواهد کرد و آنها را خواهد بلعید (زنر، ۱۳۸۴: ۲۸۵-۲۸۴). بنابراین با نابودی اهریمن و گروهش و نابودی آز، خدای بزرگ چیزی می‌شود که قبلاً هرگز نبوده‌است یعنی خوب (نک. *روایات داراب هرمزدیار*، ۱۹۰۰: ۸۰/۲). موجود در طبیعت الهی از بین می‌رود و عالم یعنی تن او (زروان) در خود او که بی‌کرانه است، حل می‌شود.

منابع

ابن‌اثیر، عزالدین (۱۹۶۵)، *الکامل*، بیروت: دار صادر.

ابن‌هشام، عبدالملک (بی‌تا)، *السیره النبویه*، تصحیح مصطفی السقا، ابراهیم الأبیاری، عبدالحفیظ شلبی، ج ۱، بیروت: دارالمعرفه.

ابن‌ندیم، محمدبن ندیم (۱۳۷۸)، *الفهرست*، ترجمهٔ محمدرضا تجدد، تهران: اساطیر با همکاری مرکز گفتگوی تمدن‌ها.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۵۱)، *داستان داستان‌ها*، تهران: انجمن آثار و مفاخر ملی.

امامی، حسن (۱۳۸۲)، «تجلی میترائیسم در *شاهنامه*»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بیرجند*، شمارهٔ ۳، صص ۱۹-۵.
انجوی شیرازی، سید ابولقاسم (۱۳۶۳)، *مردم و فردوسی*، تهران: علمی.
بنونیست، امیل (۱۳۷۷)، *دین ایرانی برپایهٔ متن‌های کهن یونانی*، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، تهران: قطره.
بهار، مهرداد (۱۳۷۷)، *از اسطوره تا تاریخ*، تهران: چشمه.
ـــــــــــــ (۱۳۸۴)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، ۲ج، تهران: آگاه.
بهرام‌پور عمران، احمدرضا (۱۳۸۵)، «تقدم خواهش پادشاهی بر انگیزهٔ دین بهی»، *نامهٔ پارسی*، شمارهٔ ۱، صص ۱۳۴-۱۱۹.
بهرامی، ایرج (۱۳۸۵)، *رویین‌تنی و جاودانگی در اساطیر*، تهران: زوار و ورجاوند.
تاریخ سیستان (۱۳۶۶)، تصحیح ملک الشعرای بهار، تهران: کلاله خاور.
پرهام، باقر (۱۳۷۲)، «تأملی در تعبیر سهروردی از سرانجام نبرد اسفندیار با رستم در *شاهنامه* و آثار و نتایج اندیشه و سیاست در ایران»، *ایران‌شناسی*، شمارهٔ ۱۸، سال پنجم، صص ۳۵۲-۳۲۴.
پژدو، زرتشت‌بهرام (۱۳۴۸)، *زراتشت‌نامه*، تصحیح دبیرسیاقی و روزنبرگ، تهران: طهوری.
ثعالبی، ابومنصور عبدالملک‌بن محمدبن اسماعیل (۱۳۶۸)، *غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم*، ترجمهٔ محمد فضائلی، تهران: نقره.
جلالی مقدم، مسعود (۱۳۸۴)، *آیین زروانی: مکتب فلسفی - عرفانی زردشتی بر مبنای اصالت زمان*، تهران: امیرکبیر.
حمیدیان ، سعید (۱۳۷۲)، *درآمدی بر هنر و ادیشهٔ فردوسی*، تهران: مرکز.
حق‌پرست، لیلا و پورخالقی چترودی، مهدخت (۱۳۹۱)، «بررسی نقش پادافره پیمان‌شکنی در ماجرای مرگ اسفندیار»، *ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۱۹، صص ۱۲۰-۱۰۵.
خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲)، «حماسه‌سرای باستان»، به کوشش علی دهباشی، *گل رنج‌های کهن*، تهران: چاپخانهٔ سعدی، صص ۵۳-۱۹.
خطیبی، ابولفضل (۱۳۷۵)، «نگاهی به کتاب *نهایه الارب* و ترجمهٔ قدیمی آن»، *نامهٔ فرهنگستان*۲/۲، شمارهٔ ۸، صص ۱۴۹-۱۴۰.
ـــــــــــــ (۱۳۷۶)، «روایتی دیگر از داستان رستم و اسفندیار»، *نامهٔ فرهنگستان* ۲/۳، شمارهٔ ۱۰، صص ۱۶۲-۱۵۵.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۷)، «فغان که با همه‌کس غایبانه باخت فلک (منشأ تقدیرباوری در شعر حافظ)»، به کوشش حسن حبیبی، *جشن‌نامهٔ استاد اسماعیل سعادت*، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۳۲۵-۲۶۷.

درخت آسوریگ (۱۳۸۶)، ترجمهٔ ماهیار نوابی، تهران: فروهر.

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

دینوری، ابوحنیفه (۱۳۶۸)، *اخبار الطوال*، تصحیح عبدالمنعم عامر، قم: منشورات رضی.

راشدمحصل، محمدتقی (۱۳۶۹)، «مروری بر داستان رستم و اسفندیار»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد*، شمارهٔ ۳ و ۴، صص ۴۶۲-۴۳۲.

رینگرن، هلمر (۱۳۸۸)، *تقدیرباوری در منظومه‌های حماسی فارسی (شاهنامه و ویس و رامین)*، ترجمهٔ ابوالفضل خطیبی، تهران: هرمس.

روایات داراب هرمزدیار (۱۹۰۰)، به اهتمام مانک رستم اون والا، ج ۲، بمبئی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱)، *نامورنامه*، تهران: سخن.

زنر، آر. سی (۱۳۸۴)، *زروان یا معمای زردشتی‌گری*، ترجمهٔ تیمور قادری، تهران: امیرکبیر.

شمیسا، سیروس (۱۳۶۸)، «طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار»، *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۶۱، صص ۲۶-۲۴.

طبری، محمدبن جریر (۱۹۶۷/۱۳۸۷)، *تاریخ الامم*، تصحیح محمد أبوالفضل ابراهیم، بیروت: دار التراث.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، تصحیح خالقی مطلق، ۵ج، تهران: دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فرنبغ دادگی (۱۳۸۵)، بندهشن، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: توس.

قائم‌پناه، یدالله (۱۳۸۵)، «رستم و اسفندیار از منظر عرفان۱»، شعر، شمارهٔ ۵۰-۵۱، زمستان و بهار، صص ۱۰۳-۹۶.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۶)، «رستم و اسفندیار از منظر عرفان۲»، شعر، شمارهٔ ۵۲، تابستان، صص ۸۳-۷۶.

قریب، مهدی (۱۳۷۴)، «بازخوانی داستان رستم و اسفندیار از *شاهنامهٔ* فردوسی»، *ایران‌شناسی، شمارهٔ ۲۶*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، صص ۳۷۲-۳۵۸.

کاظم‌زاده، کامران (۱۳۸۷)، «بررسی اسطوره‌های ایرانی و دین‌باوری رستم در *شاهنامه*»، *آزما*، شمارهٔ ۵۹، صص ۳۳-۳۰.

کریستن‌سن، آرتور (۱۳۸۹)، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: نگاه.
کوریاناگی، ت. (۱۳۷۰)، «اعتقاد فردوسی به سرنوشت»، *فردوسی و شاهنامه (مجموعهٔ سی و شش گفتار)*، به کوشش علی دهباشی، تهران: مدبر، صص ۴۴۷-۴۳۶.
گذشتی، محمدعلی و اردستانی‌رستمی، حمیدرضا (۱۳۸۸)، «بررسی تأثیرپذیری فردوسی از آیین زروانی»، *مطالعات نقد ادبی (پژوهش ادبی)*، شمارهٔ ۱۸، صص ۳۳-۹.
گردیزی، ابوسعید (۱۳۶۳)، *زین الاخبار*، تصحیح عبدالحی حبیبی، تهران: دنیای کتاب.
گزیده‌های زادسپرم (۱۳۸۵)، ترجمه راشد محصل، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ماسه، هنری (۱۳۵۰)، *فردوسی و حماسهٔ ملی*، ترجمهٔ مهدی روشن‌ضمیر، تبریز.
مسعودی، ابوالحسن (۱۹۳۸)، *التنبیه و الاشراف*، تصحیح عبدالله الصاوی، قاهره: دارالصاوی.
مسعودی، ابوالحسن (۱۴۰۹)، *مروج الذهب*، تحقیق اسعد داغر، قم: دارالهجره.
مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۰)، «بخت و کار پهلوان درآزمون هفت‌خان»، *ایران‌نامه*، شمارهٔ ۱، صص ۵۱-۲۵.
ـــــــــــــ (۱۳۷۷)، *مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار*، تهران: علمی فرهنگی.
مجمل التواریخ و القصص، بی‌تا، تصحیح بهار، تهران: کلاله خاور.
مینوی خرد (۱۳۸۵)، ترجمهٔ احمد تفضلی، تهران: توس.
نظری، جلیل و فتح، ذبیح‌الله (۱۳۸۹)، «تأثیر زروانیسم بر ناصر خسرو قبادیانی»، *اندیشه‌های ادبی*، شمارهٔ ۴، صص ۷۵-۵۵.
نهایه الارب فی الاخبار الفرس و العرب (۱۳۷۵)، تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
ویدن‌گرن، گئو (۱۳۸۱)، *جهان معنوی ایرانی، از آغاز تا اسلام*، ترجمهٔ محمود کندری، تهران: میترا.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۵۵)، *شاهنامهٔ فردوسی شاهکار سخنوری و سخنرانی*، تهران: دفتر انتشارات رادیو تلویزیون ملی ایران.
هینلز، جان (۱۳۶۸)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
Avesta: Yasna, from Sacred Books of the East, 1898, tr. Mills, L., American Edition.
Ayādgār ī Wuzurgmihr, *Pahlavi Texts* (1897-1913), ed. J. M. Jamasp-Asana, Bombay, pp. 85-101.

Boyce, Mary (1957), "Some Reflection on Zurvanism", Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, 19(2), pp. 304-316.

Dādestān ī Dēnīg, from sacred books of the east (1882), tr. West, E., vol. 18, Oxford.

Davis, Dick (2010), "Rostam and Zoroastrianism", *the Necklace of Pleiades* (Studies in Persian Literature presented to Heshmat Moyyad on his 80th Birthday), Leiden, pp. 49-63.

Duchesne-Guillemin, J. (1956), "Notes on Zervanism in the Light of Zaehner's Zurvan", *Journal of Near Eastern Studies* 15(2), pp. 108-112.

Eilers, W.,(1988) "Bakt the term", *Encyclopedia Iranica*, online edition, available at: http://www.iranicaonline.org/articles/bakt-fate-destiny.

Frye, Richard N. (1959), "Zurvanism Again", *Harvard Theological Review* 52, pp. 63-73.

Pahlavi Vendidad (1949), tr. Anklesaria, M. A. & Behramgore, T., Bombay.

Rezania, Kianoosh (2010), *Die zoroastrische Zeitvorstellung: Eine Untersuchung über Zeit- und Ewigkeitskonzepte und die Frage des Zurvanismus*, Germany: Harrassowitz.

Shahbazi.sh, Alireza (1990), *"*On the Xwaday-namag*", Acta Iranica 30* (Papers in Honor of Ehsan Yarshater), Leiden: Peeters, pp. 208-229.

Shaked, Shaul(1988), "Bakt the concept", *Encyclopedia Iranica*, online edition, available at: http://www.iranicaonline.org/articles/bakt-fate-destiny.

ادب پژوهی
شمارهٔ سی و چهارم
زمستان ۱۳۹۴
صفحات ۲۰۵-۱۷۹

چوبک و اندیشهٔ وجودی
(تحلیل داستان «انتری که لوتی‌اش مرده بود» در پرتو فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم)

فرامرز خجسته
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان

جعفر فسائی*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان

چکیده
در این نوشتار برخی از مؤلفه‌های اگزیستانسیالیسم همانند حذف واجب‌الوجود از مناسبات اجتماعی و فردی، وانهادگی، تنهایی و دلهره را در یکی از موفق‌ترین داستان‌های چوبک به نام «انتری که لوتی‌اش مرده‌بود» مورد بررسی قرار داده‌ایم؛ نتایج حاصل از دریافت و تشریح این اثر حاکی است که داستان به‌شدت تحت تأثیر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم قراردارد؛ داستان با بیانی سمبولیک به دغدغه‌های وجودی انسان محصور در دنیای درهم‌شکستهٔ معاصر می‌پردازد و به رنج‌های بی‌پایان این موجود وانهاده در عرصهٔ هستی اشاره می‌کند. مخمل نماد و نمایندهٔ انسان معاصر است که برای برون‌رفت از بحران‌های دنیای مدرن و بحران ذوب‌شدن در مفاهیم و مقولات کلی تلاش می‌کند و با جداشدن از پایگاه معنوی نیرومند خود، به عنوان بزرگ‌ترین عنصر ارزشگذار، به امید بازیابی تفرد و قرارگرفتن در جایگاه عامل ایجاد ارزش‌های مستقل پیش می‌رود. اما واقعیت‌های موجود، امکان توجه به ساحت آینده را از او سلب می‌کند و او درنهایت به دلیل عقبگرد به گذشتهٔ تاریک، به بن‌بستی نفوذناپذیر برخورد می‌کند.

واژگان کلیدی: اگزیستانسیالیسم، چوبک، سارتر، پوچی، اضطراب

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *jfasaei@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۶/۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۱/۲۶

۱- مقدمه

ادبیات به اعتبار اختصاص داشتن به نوع انسان و اساساً به خاطر پیوند و خویشاوندی با اندیشه، به هیچ عنوان از فلسفه و تفکرات فلسفی برکنار نبوده‌است. انکار و تخطئهٔ نظام‌های فلسفی در سنت ادبیات فارسی به هیچ عنوان به معنای بیگانگی گفتمان ادبیات فارسی با فلسفه در معنای غیرفنی آن نیست. درواقع اگر فلسفه در معنای عام آن، نه الزاماً یک سیستم فکری ـ فلسفی مدون و منسجم با قواعد منطقی و استنتاجات صحیح، در نظر گرفته شود، می‌بایست در گزارهٔ «ستیز و نزاع تاریخی ادبیات و فلسفه» تجدیدنظر کرد. درحقیقت فلسفه در مفهوم عام به معنای حرکت ذهن به سمت کشف و گشایش اسرار هستی و به پرسش گرفتن آن مجموعه است؛ بنابر این تعریف می‌توان درهم‌تنیدگی و ارتباط درونی تنگاتنگی میان کثیری از آثار ادبی به‌جا مانده با فلسفه مشاهده و کشف کرد. پیوند فلسفه و ادبیات در دورهٔ معاصر و به صورت اخص در غرب مدرن، به مراتب از دوران پیشامدرن محکم‌تر و برجسته‌تر به نظر می‌رسد و به قول سیدحسینی: «فلسفه رهبر معنوی ادبیات قلمداد می‌گردد» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۹۶۱). در این میان سهم فیلسوفان وجودی از بقیه برجسته‌تر بوده‌است. فیلسوفان و شبه‌فیلسوفانی همانند هایدگر، سارتر، دوبووار،کامو،کافکا، داستایوفسکی و... با عطف توجه ویژه به ادبیات، آن را به عنوان ابزاری کارآمد جهت ارائه و بیان اندیشه‌های فلسفی به کار گرفته‌اند؛ درواقع «اگزیستانسیالیسم نوعی فلسفه است که به طور طبیعی در شکل ادبی بیان می‌شود زیرا به امر انضمامی و خاص، معنایی فلسفی می‌دهد» (ماتیوز ،۱۳۷۸: ۸۵). نتیجهٔ طبیعی تلفیق ادبیات و فلسفه و به صورت اخص فلسفهٔ وجودی، سرایت تم‌هایی چون تنهایی، انزوا، ناامیدی، دلهره، اندوه و پوچی به متون ادبی بوده‌است؛ به عبارتی اگزیستانسیالیسم ادبیات را به سمت عوالم جدید و بعضاً تراژیک سوق داده‌است. در این میان ادبیات فارسی نیز از تمامی این تغییر و تحولات برکنار و مصون نمانده‌است و با فاصلهٔ زمانی نه چندان طولانی، مفاهیم فلسفی را با شدت و ضعف، و به صورت‌های گوناگون در خود تجربه کرده‌است.

در گفتمان ادبیات معاصر فارسی آثاری که دغدغه‌های وجودی مرکز ثقل آنها را تشکیل می‌دهد، رشد چشمگیری داشته‌است. در گسترش این آثار علاوه بر سهم قابل‌توجه ترجمه، عوامل دیگری چون معضلات سیاسی، بحران‌های اجتماعی و فضای

نسبتاً باز، جهت ایراد این گونه اندیشه‌ها - خصوصاً از شهریور ۱۳۲۰ به بعد - نقش مهمی ایفا کرده‌اند. ازکودتای مردادماه ۱۳۳۲ به بعد با شکست و انزوای جریان‌های روشنفکری، به‌کارگیری اندیشهٔ مذکور در فضای ادبیات فارسی به اوج خود رسیده‌است. درحقیقت اندیشهٔ وجودی به صورت طبیعی با انسان همراه است و بافت‌ها و بسترهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی متغییر می‌توانند در رشد یا رکود این فرآیند طبیعی اثرگذار باشند. از میان نویسندگان موفق حوزهٔ ادبیات داستانی، هدایت با ترجمهٔ آثاری از فیلسوفان وجوی مانند «دیوار» سارتر و خلق داستان‌هایی چون *سگ ولگرد* (۱۳۲۱) عملاً تعلق خاطر خود را به این اندیشه نشان داده‌است (نک. میرعابدینی،۱۳۸۰: ۲۰۱-۲۰۰). صادق چوبک نیز به عنوان نویسنده‌ای اجتماعی (همان: ۲۴۱)، با توجه به سابقهٔ آشنایی با داستایوفسکی و چخوف، آثار خود را تحت تأثیر جریانات نویسندگی فرامرزی خلق کرده‌است؛ نویسندگان نسل بعد از جمال‌زاده و هدایت و علوی با فضای داستان‌نویسی آمریکا نیز آشنا شدند و تحت تأثیر شگردهای نویسندگان امریکایی داستان‌های خود را نوشتند (میرصادقی: ۱۳۷۶: ۶۲۱؛ الهی، ۱۳۸۰: ۱۹۲).

از میان آثار موفق صادق چوبک که واجد ظرفیت و غنای فلسفی بسیار زیادی است می‌توان به داستان «انتری که لوتی اش مرده بود» اشاره کرد. نگارش این داستان به همراه دو داستان دیگر و یک نمایشنامه به تشویق صادق هدایت کلید خورد و در مجموعه‌ای به همین نام در مجلهٔ *سخن* به چاپ رسید و چنان شهرتی برای چوبک به همراه آورد که او را در صف بهترین نویسندگان ایران قرار داد (دستغیب،۱۳۸۰: ۴۰۷). «داستان انتری که لوتی‌اش مرده بود» از این مجموعه، تحسین منتقدان ادبیات داستانی را به دنبال داشته‌است؛ براهنی در کتاب *قصه‌نویسی* می‌گوید: «*سگ ولگرد* صادق هدایت در برابر *انتری که لوتی‌اش مرده بود* در سطحی پایین‌تر قرار می‌گیرد» (۱۳۷۰:۶۲۰). چوبک به اعتبار به‌کارگیری برخی از اصول و روش‌های ناتورالیستی به عنوان پیشگام رئالیسم سیاه یا ناتورالیسم در ادبیات داستانی ایران شناخته شده‌است (جمالی،۱۳۷۷: ۶۵-۶۴) و به همین اعتبار خوانش‌ها و نقدهایی که از داستان «انتری که لوتی‌اش مرده بود» صورت گرفته‌است، بیشتر مبتنی بر نوعی رئالیسم اجتماعی متمایل به ناتورالیسم بوده‌است. بدین ترتیب که داستان را تمثیلی از جامعه ایران در یک برههٔ زمانی بسیار محدود می‌دانند و به صورت سمبلیک از مرگ لوتی جهان و به تبع آن آزادی انتر، پایان

دورهٔ خودکامگی رضاشاه (۱۳۲۰) و طلوع رهایی انسان ایرانی را برداشت می‌کنند و گرفتاری مجدد او را با حوادث سال‌های منتهی به کودتای ۲۸ مرداد و پیروزی جبههٔ ارتجاع بر نیروهای نوگرا و آزادی‌خواه توجیه می‌کنند (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۲۵۱؛ حسن‌زاده میرعلی، ۱۳۸۳: ۴۱۵؛ باباسالار، ۱۳۸۵: ۱۴۴؛ فوجئی، ۱۳۸۰: ۲۶۵).

علاوه بر این خوانش صحیح، که البته به نحوی محدودساختن اثر به یک جغرافیای مشخص در یک برههٔ زمانی چندساله است، می‌توان خوانش دیگری از داستان ارائه داد و آن را از حصار جامعهٔ ایران در عصر پهلوی خارج ساخت و در افق جهانی بررسی کرد. این داستان با پتانسیل بالایی که بر آن مترتب است می‌تواند در پرتو فلسفهٔ وجودی مورد بررسی قرار بگیرد. درحقیقت می‌توان این داستان را صرف‌نظر از قیود مکانی و زمانی، دغدغهٔ وجودی نوع انسان مسأله‌مند دورهٔ معاصر قلمداد کرد که پس از تجربهٔ دردناک مدرنیته در باتلاق بحران‌های خودساخته فرورفته و در پی احیای حیثیت و موجودیت ازدست‌رفتهٔ خود است.

بین مسائل انسان ایرانی که با نسخهٔ سقیمی از مدرنیته غربی مواجه بوده‌است با مسائل و دغدغه‌های انسان غربی که مدرنیته را به صورت کامل درک کرده‌است طبیعتاً وجوه افتراق بسیار زیادی وجود دارد اما این مسأله بدین معنا نیست که تبعات مدرنیته دامنگیر انسان شرقی نشده و یا اینکه از طوفان آسیب‌های مدرنیته تنها نسیمی به شرق وزیده‌است؛ درواقع با مشاهده واقعیت‌های اجتماعی جوامع اخیر می‌توان ادعا کرد در جوامعی که پروژهٔ مدرنیته به صورت کامل در آنجا پیاده نشده‌است، تبعات آن به‌مراتب بیش از جوامعی بوده‌است که مدرنیته را به صورت کامل در خویش تجربه کرده‌اند. بر این اساس این داستان می‌تواند از نظر مفهومی در ردیف داستان‌هایی جهانی همانند *بیگانه*، *جنایت و مکافات*، *مسخ*، *ناتور دشت* و... قرار بگیرد و ارجاع آن به جامعهٔ انسانی در عصر مدرن قلمداد گردد.

در این مقاله پس از ارائه تقریری از فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم و مفاهیم بنیادین و احکام عمومی و مشترک آن، داستان مورد نظر با تکیه بر آراءِ اندیشمندان وجودی و به صورت اخص آراءِ یکی از «مشهورترین و شناخته‌شده‌ترین» (ماتیوز، ۱۳۷۸: ۸۵ و مگی،۱۳۷۲ :۴۱۵) آنها ، ژان پل سارتر فرانسوی، مورد بررسی قرار می‌گیرد. وی با جرح و تعدیل سه جریان فکری جاری پس از هگل ـ مارکسیسم، اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی ـ خود

را به عنوان یکی از شاخص‌ترین رهبران فکری اگزیستانسیالیسم مطرح کرد تا جایی که «جنبش‌های تندروی سراسر دنیا در قرن بیستم از نوشته‌های او قوت قلب گرفتند» (استراترن ،۱۳۷۹: ۶۲). سارتر از اندیشه‌های تحلیلی مارکسیسم سود می‌جوید اما بی آنکه یک بینش خداشناسانه و جزمی- جدلی را بپذیرد؛ تصویر انسان را به عنوان موجودی تنها و افسرده در جهانی سردرگم از کرکگار به وام می‌گیرد، لیکن خدای مخفی‌شده کرکگار را نمی‌پذیرد؛ از شیوه‌ها و تعبیرات هوسرل سود می‌برد لیکن فاقد جزمیت و الهامات افلاطونی او است (مردوک، ۱۳۵۳: ۱۰). اندیشه‌های سارتر به صورت پراکنده در قالب ژانر رمان عرضه و در کتاب *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر* تئوریزه شده‌است؛ تأکید بر فردیت، حذف واجب‌الوجود، دلهره و مسؤولیت، وانهادگی بشر، آزادی درونی و گزینش، از مهم‌ترین مفاهیم مورد تأکید ویژهٔ سارتر است که تکیه‌گاه نظری این مقاله محسوب می‌گردد. از طرفی عطف توجه به بنیان‌های فلسفی آثار داستانی می‌تواند به خوانش‌های دقیق‌تر و درک صحیح‌تر معانی آنها کمک کند. برای مثال مفهوم پوچ بودن هستی که از مفاهیم بنیادین فلسفهٔ وجودی به شمار می‌آید و تم کثیری از آثار نویسندگان معاصر ایران ازجمله هدایت و چوبک را تشکیل می‌دهد، بدون توجه دقیق و عمیق به این مفهوم، ممکن است با نوعی سوءِ برداشت، به رکود، خمودگی، سستی، ناامیدی و مفاهیم منفعلانه‌ای ازین دست تعبیر گردد و آسیب‌ها و تبعات خطرناک آن در سطح جامعه روی شوم خود را نشان دهد (نک. عمادی،۱۳۹۰: ۲۰۰). این در حالی است که پوچ بودن هستی در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم به مثابه ابزار و امکانی ارزیابی می‌گردد که می‌بایست به صورت فعالانه، به تحقق آزادی انسان و متعاقباً خلق ارزش‌های جدید منتج شود؛ درحقیقت مفهوم پوچی از منظر وجودیان به معنای نقطهٔ پایان یک پروسه به شمار نمی‌آید بلکه پیش‌درآمد و مقدمه‌ای جهت پویایی و کنش خودانگیختهٔ رو به جلو محسوب می‌گردد.

۲- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ پیوند ادبیات و فلسفهٔ وجودی، حسن‌پور آلاشتی و امن‌خانی (۱۳۸۶) در مقالهٔ «اگزیستانسیالیسم و نقد ادبی» به بررسی جایگاه و تأثیر سارتر و هایدگر در جریان‌های ادبی معاصر پرداخته‌اند. خطاط و امن‌خانی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «ادبیات و فلسفهٔ وجودی»

علل پیوند اگزیستانسیالیسم با ژانرهای ادبی را بررسی کرده‌اند. همچنین مقالات پراکنده‌ای درخصوص پیوند این اندیشه با برخی از آثار ادبی نگاشته شده‌است که از آن میان می‌توان به «نگاهی اگزیستانسیالیستی به بخش‌هایی از *شاهنامه*» (قوام: ۱۳۸۷)، «موقعیت‌های مرزی در فلسفه‌های اگزیستانس و *نهج البلاغه*» (خردمند، ۱۳۹۲)، «اگزیستانسیالیسم هدایت و بن‌بست نوستالژی در *سگ ولگرد*»، (موسوی، ۱۳۸۸)، «اگزیستانسیالیسم در شعر یوسف الخال»، (گودرزی لمراسکی، ۱۳۹۲) اشاره کرد. درخصوص نویسندهٔ مورد نظر نیز آثاری در قالب کتاب و مقاله نگارش یافته‌است: مجموعه مقالات درمورد زندگی و آثار چوبک با عنوان *یاد صادق چوبک* (۱۳۸۰) به کوشش علی دهباشی به چاپ رسیده‌است، کتاب *نقد و تحلیل گزیده داستان‌های صادق چوبک* (۱۳۸۲) از حسن محمودی از صفحهٔ ۲۵۲ تا ۲۶۰ به مقاله‌شناسی آثار چوبک پرداخته‌است. قربان صباغ (۱۳۹۰) در مقالهٔ «فراتر از تمثیل»، با نگاهی به اندیشه‌های نظریه‌پردازان مارکسیست، به کارکرد ایدئولوژی در داستان «انتری که لوتی اش مرده بود» پرداخته‌است و آن را تمثیلی از رابطهٔ انسان با صاحبان قدرت در نظام طبقاتی معرفی کرده‌است. دربارهٔ پیوند آثار چوبک با فلسفهٔ وجودی و به صورت اخص داستان «انتری که لوتی‌اش مرده بود»، پژوهشی مستقل و مدون مشاهده نشده‌است.

۳- اگزیستانسیالیسم و اصالت انسان

فلسفه نوعی تفکر بنیادین دربارهٔ مسائل وجودی است که عمری به درازی خود بشر دارد. انسان و متعلقات او از مهم‌ترین و اساسی‌ترین مباحثی است که در کانون توجه نظام‌های فلسفی خصوصاً از قرن پانزدهم به بعد و مقارن با نهضت رنسانس، قرار داشته‌است. در هر دوره تلقی خاص و گاه متفاوتی از نوع و ماهیت انسان وجود داشته‌است. فلسفه در ساحت کلاسیک بیشتر به مفاهیم انتزاعی و مقولات کلی که از حد نظر فراتر نمی‌رفت، در رابطه با انسان و هستی بسنده می‌کرد و به واقعیت‌های عینی و ملموس دنیای انضمامی توجه نشان نمی‌داد. این‌گونه تفکرات انتزاعی نتیجه و دستاوردی جز بیگانگی و فاصله‌گرفتن از واقعیت‌های عینی و مختصات وجودی انسان نداشته‌است. در مقابل، نگرش فلسفهٔ معاصر به هستی و انسان از لونی دیگر است؛ در دورهٔ جدید فلسفه از آسمان ذهنیت به زمین عینیت فرود آمد، انسان انضمامی را در بر

گرفت و او را درکانون توجه خود قرار داد. حتی توصیف جهان و انسان برای فلسفهٔ جدید از اهمیت درجهٔ دوم برخوردار است و به قول مارکس، رسالت فلسفهٔ جدید، گذر از مرحلهٔ نظر و توصیف، و رسیدن به میدان کنش و تغییر است. اگزیستانسیالیسم از فلسفه‌های معاصری است که با انتقاد از فلسفه‌های عهود کلاسیک، داعیهٔ تغییر و تجدیدنظر در مناسبات انسان با هستی داشته‌است. درواقع این برداشت از معنای واژهٔ اگزیستانسیالیسم نیز کاملاً مشخص است؛ «Existo» و «Existere» در زبان لاتینی به معنای «خروج از»، «ظاهرشدن» و «برآمدن» است. «این اصطلاح معمولاً مترادف با، بودن و هستی استعمال می‌شود ولی به اصطلاح فلسفه‌های اصالت وجود خاص انسانی و پدیدارشناسی فقط به موجودات آگاه از واقعیت خاص گفته می‌شود که می‌توانند آگاهی خود را از این واقعیت به موجودات آگاه دیگر نیز انتقال دهند. در فلسفه‌های اگزیستانس وجود داشتن به معنای تعالی دائمی یعنی گذر از وضع موجود می‌باشد» (نوالی، ۱۳۸۶: ۱۷).

این فلسفه علیرغم اینکه در دستگاه فکری اندیشمندان دوره‌های مختلف به صورت پراکنده وجود داشته‌است، در دورهٔ جدید به صورت سازمان‌یافته‌تر و جدی‌تر، با سورن کرکگارد (۱۸۵۵-۱۸۱۳)، فیلسوف دانمارکی متأثر از فلسفهٔ هگل مطرح شده‌است؛ «کرکگارد منتقد جدی هگل بود و با الهام از دغدغه‌های اگزیستانسیال انسان هگل، مقولهٔ اگزیستانسیالیسم را مطرح ساخت» (مردیها، ۱۳۸۶: ۷۴). وی انسان را از درون قالب‌های پیش‌ساخته، تعاریف انتزاعی و مفاهیم کلی بیرون آورد و بر موجودیت منفرد و تشخص فردی او تأکید کرد: «تنها طبایع پست، قانون اعمالشان را در مردمان دیگر می‌جویند و مقدمات اعمالشان را در بیرون از خود جستجو می‌کنند» (کرکگارد، ۱۳۸۰: ۷۱). بنابراین او با تکیه بر عنصر غیرعقلانی وجود انسانی تغییرات بنیادینی در فلسفه ایجاد کرد و به تعبیری «کل فلسفهٔ گذشته را واژگون ساخت» (استراترن،۱۳۷۹: ۲۸). رشد سرمایه‌داری صنعتی و تبعات آن در جوامع انسانی و همچنین وقوع دو جنگ جهانگیر در نیمهٔ اول قرن بیستم، انسان‌ها را ناگزیر ساخت به تجدید نظر در آنچه که بنیان‌های جهان غرب مدرن را تشکیل داده بود. به دنبال احساس چنین ضرورتی، اعتبار قاعده‌های اخلاقی و اجتماعی‌ای که اساس و شالودهٔ تمدن غرب مدرن را تشکیل می‌دادند از بین رفت و برآیند این وضعیت، ورود دنیای غرب به عصر بی‌توجهی به ارزش‌های سنتی و متعارف و متعاقباً نارضایتی انسان از خویش و احساس تهی بودن هستی و زندگی بود. این

دورهٔ همانند زمینی حاصلخیز اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی را بارور ساخت و اندیشمندان این حوزه را برای برون‌رفت از چالش‌های پیش‌رو و چاره‌جویی برای وضعیت انسان شکننده در دنیای درهم‌شکستهٔ معاصر در کنار هم قرارداد. در این دورهٔ آشفته، اندیشمندان بزرگی چون مارتین هایدگر، ژان پل سارتر، سیمون دبووار، گابریل مارسل، موریس مرلوپونتی، میگل داونامونو و دیگران، به دنبال پاسخ‌گویی به مسائل اساسی بشر درباب هستی، ارزش، اخلاق و معنای زندگی، جریان اگزیستانسیالیسم را به منتهی‌الیه نضج و پختگی رساندند. به‌رغم وجود اختلافات گسترده در میان نظریه‌پردازان اصالت وجود، می‌توان به پاره‌ای از مفاهیم عمومی و اصول مشترک در سیستم اندیشگانی آنها اشاره کرد؛ توجه ویژه به فردیت انسان، امکان ناضرور هستی و اعتقاد به گزاف بودن جهان، تأکید بر آزادی درونی و اختیار، مسئولیت وگزینش، رویکرد پدیدارشناسانه و تأکید بر وجود اصیل انسانی از مهم‌ترین وجوه اشتراک وجودیان به شمار می‌آید که ایضاح برخی ازین موارد که درواقع زمینه و پیش‌درآمد تمامی اندیشه‌ها و بحث‌های وجودی خصوصاً اندیشه‌های سارتر است، ضروری می‌نماید:

۳-۱- امکان ناضرور هستی

پرسش از هستی از بنیادی‌ترین مسائل اگزیستانسیالیسم به شمار می‌آید. «هستندگان چرا هستند به‌جای اینکه نباشند» یا ضرورت غلبهٔ وجود بر عدم چیست؟ اینها سؤالاتی است که هایدگر در *هستی و زمان* و سارتر در *هستی و نیستی* در پی پاسخ‌گویی به آن بودند. پاسخ یک گفتمان توحیدی به این پرسش مبتنی بر یک برهان کیهان‌شناختی معروف است: «چون خداوند وجود دارد». اما فیلسوفان اگزیستانسیالیست، پیدایش جهان و هستندگان را به صورت تصادفی و ناضرور و ممکن می‌دانند. هایدگر معتقد بود اساساً در ارتباط با اصلِ بودن و کیفیت بودن هستندگان نمی‌توان پاسخی متقن و مقنع یافت و درحقیقت هیچ‌گونه ضرورتی بودن آنها را توجیه و پشتیبانی نمی‌کند و به‌اصطلاح می‌توانستند نباشند به‌جای اینکه هستند. «هیچ ضرورتی ایجاب نمی‌کند که ما همان‌گونه افرادی بشویم که سرانجام و عملاً می‌شویم، در اصل ما می‌توانستیم گونهٔ دیگری از افراد باشیم» (باتلر،۱۳۸۱: ۲۶). به باور مرلوپونتی نیز هیچ‌چیز در این عالم واجب و ضروری نیست و همین عدم ضرورت باعث می‌شود تا همه‌چیز تبیین نشده، مبهم، و

درنتیجه شگفت باشد (علوی‌تبار، ۱۳۸۵: ۲۲). این مسأله به صورت طبیعی به بی‌هدف بودن و به عبارتی پوچ بودن هستی منتج می‌شود «دنیای وجود، دنیایی پوچ یا بی‌معنی است» (ماتیوز، ۱۳۷۸: ۹۴). مسألهٔ بی‌هدف بودن و پوچ بودن هستی، انسان حساس و آگاه را در بحران‌های فکری و فلسفی عمیق فرومی‌برد و به صورت طبیعی بر حیرت، اضطراب و ترس او دامن می‌زند. اما اگزیستانسیالیسم با پذیرفتن این مسأله و هموارساختن رنج دلهره و وحشت بر خویشتن، آن را امری مطلوب و ضروری می‌پندارد؛ درحقیقت از منظر فیلسوف وجودی، نیهیلیسم واجد دو معنای مثبت و منفی با کارکردهای متفاوت است؛ در معنای مثبت - که ابرمرد نیچه مصداق صریح آن قلمداد می‌گردد - انسان بر فراز آگاهی از پوچی جهان، با تکیه بر اندیشه و کنش انسانی و بدون استمداد از نیروهای ماورایی به زندگی پل می‌زند و سعادت و شقاوت خویش را تعیین می‌کند. اما در معنای منفی، انسان در باتلاق خمودگی، رکود، انفعال و ناامیدی فرومی‌رود و هیچ‌گونه افق روشنی در پیش روی خود مشاهده نمی‌کند. درحقیقت اگزیستانسیالیست‌ها با این استدلال که تصادفی بودن هستی به معنای عدم پیروی آن از یک برنامهٔ از پیش تعیین‌شده و بخشنامه‌ای است، گزارهٔ گزاف بودن هستی را توجیه می‌کنند و معتقدند هرگونه نسخهٔ از پیش تعیین‌شده و نیز تاریخمند بودن جهان به معنای محدودساختن اختیار و آزادی انسان‌ها خواهد بود(نک: نیچه، ۱۳۸۵: ۲۵-۲۰ و سارتر، ۱۳۹۱: ۵۰-۲۵).

۳-۲- تقدم وجود بر ماهیت

اساساً نظام‌های فلسفی کلاسیک بر شالودهٔ اصالت ماهیت بنا شده‌اند. بر این مبنا، انسان طرح پیش‌ساخته‌ای است که به صورت معهود و مشخص و با اطلاعاتی کانالیزه‌شده، به سمت هدف و غایتی مشخص به پیش رانده می‌شود. اما در فلسفهٔ وجودی این بنای فکری ویران می‌شود و برخرابهٔ آن، اندیشه و جهان‌بینی نوینی بنا می‌گردد. بر این اساس انسان تنها کسی است که مظروف وجودی خود را تعیین می‌کند و ماهیت خویش را می‌سازد. حکم مشهور سارتر که زیربنای تمام تئوری‌های بعدی این مکتب به حساب می‌آید، بدین صورت است که «وجود انسان بر ماهیت او مقدم است» (سارتر، ۱۳۹۱: ۲۵). درحقیقت در غیر انسان اصالت در ماهیت تعیّن‌یافتهٔ آنها است و وجود در نحوهٔ تعیّن آنها دخالتی ندارد؛ کاپلستون درخصوص حکم تقدم وجود بر ماهیت می‌گوید «در اندیشهٔ

سارتر معنی این جمله این است که ماهیات یا جواهر پایداری که به عنوان مفاهیم در ذهن خدا باشند و بر هستی مقدم باشند وجود ندارند» (کاپلستون، ۱۳۶۱:۱۶۴). بر این مبنا انسان عبارت است از یک سلسله امکانات تحقق‌نیافته که ماهیت خود را بنا می‌کند. هایدگر در تعریف موجودات غیر از انسان، که نه فعلیت است و نه ابژه‌ای طبیعی (احمدی، ۱۳۸۱: ۵۵۵)، از «هستی[1]» استفاده می‌کند و «وجود» را صرفاً درمورد انسان به کار می‌برد: «سنگ هست، حیوان هست، فرشته هست، خدا هست، اما انسان تنها وجود دارد» (بیمل، ۱۳۸۱: ۵۳). درحقیقت انسان یا به تعبیر سارتر: «Project»، به اعتبار قدرت برون‌شدن‌ها و گزینش‌ها و ارادهٔ فعال که تنها در اختیار او قرار دارد به این لفظ نامیده می‌شود.

۳-۳- آزادی درونی و گزینش

«بزرگ‌ترین ارزش علمی و انسانی اگزیستانسیالیسم این است که انسان را آزاد اعلام می‌کند و فراتر از هر مکتبی به نیاز انسان بیچارهٔ امروز پاسخ می‌گوید» (شریعتی، ۱۳۵۷: ۲۶). در فلسفهٔ وجودی آزادی عنصر محرک زندگی انسان و درحقیقت پیش‌زمینهٔ تحقق انسان به شمار می‌آید. از نظر یاسپرس، اگزیستنس[2] می‌تواند جایگزین آزادی شود (یاسپرس، ۱۳۹۰: ۲۳۳) و سارتر نیز انسان را محکوم به آزادی می‌داند (سارتر، ۱۳۹۱: ۴۰). انسان در سایهٔ آزادی مختار است که از میان امکانات متعدد، آزادانه گزینش کند. درحقیقت، طرح اصل تقدم وجود به این خاطر است که به آزادی انسان و گزینش او در پی‌افکندن ماهیت خویش منتج می‌گردد. انسان ناگزیر به گزینش و انتخاب است و حتی در زمانی که انتخاب نمی‌کند باز هم به نحوی دست به «انتخابِ انتخاب نکردن» زده‌است. از طرفی با توجه به اینکه انسان با انتخاب‌هایی که انجام می‌دهد هم در قبال خویش و هم در قبال دیگران مسؤول است، وجود او همواره قرین نوعی دلهره و ترس خواهد بود. برخی از اگزیستانسیالیست‌های متمایل به شاخهٔ الحادی از قبیل مرلوپونتی و سارتر حتی وجود خداوند را مانع تحقق آزادی و اختیار انسان می‌دانند و معتقدند بین آزادی و خداوند، می‌بایست یکی را انتخاب و از دیگری عبور کرد؛ «از نظر مرلوپونتی وجود خدا آزادی انسان را سلب می‌کند زیرا حضور موجود قادر مطلق و عالم مطلق، انسان را به یک شیء فرو می‌کاهد و جایی برای فعالیت خلاق او باقی نمی‌گذارد» (علوی‌تبار، ۱۳۸۵: ۲۱).

1. Bing
2. Existence

۳-۴- اوضاع و احوال حدی[1]

زندگی انسان در حالت معمولی با مجموعه‌ای از کلیشه‌ها، یکنواختی‌ها و روزمرگی‌ها مواجه است. برای اینکه انسان به مرحله خودآگاهی و شناخت از ظرفیت‌های وجودی خود نائل آید، می‌بایست با اوضاع حدی مواجه گردد. کرکگار وضعیت استثنایی را غمی مرتبط با «گناه نخستین» می‌دانست و هایدگر نیز به این غم اذعان داشت اما آن را اقتضای جهان یا هستی تلقی می‌کرد و سارتر نیز عدم آگاهی انسان از آینده را منشأ این غم معرفی می‌کرد. درواقع انسان در اوضاع حدی یا استثنایی بر حقیقت وجودی خود اشراف می‌یابد (ملکیان، ۱۳۷۵: ۱۴-۱۳). یاسپرس نیز، از حالت‌های مشرف به مرگ[2]، گناه[3]، رنج کشیدن[4] و کشمکش[5] به عنوان موقعیت‌های حدی یاد می‌کند (خندان،۱۳۹۱: ۱۰۳-۱۰۲).

۴- مؤلفه‌های اگزیستانسیالیسم در داستان «انتری که لوتی‌اش مرده بود»

۴-۱- بحران ذوب شدن در کلیت‌ها

اگزیستانسیالیسم یکی از بزرگ‌ترین بحران‌های انسان دورهٔ معاصر را، ذوب شدن در مفاهیم و قالب‌های کلی و قرارگرفتن در میان «توده‌ها» و «رسته‌ها» می‌داند. به طور کلی این فلسفه برخلاف فلسفه‌های عهود کلاسیک که به مفاهیم و احکام کلی می‌پرداختند به مسائل شخصی توجه دارد. فلاسفهٔ یونان تصریح کرده‌اند که «علم مقوله‌ای کلی است» و چنانچه به مقولات شخصی و جزئی بپردازد وجههٔ علمی خود را از دست می‌دهد. مطابق نظام‌های فلسفی عهود کلاسیک، خداوند در یک تعریف کلی واجب‌الوجود است و بقیهٔ موجودات ذیل عنوان ممکن‌الوجود قرار می‌گیرند و در تعریف انسان نیز با توجه به اشتراکات نوعی و خواص عمومی، او را حیوان ناطق نامیده‌اند؛ بر این مبنا، تمایز انسان از دیگر هم‌نوعان او را به هیچ عنوان در نظر نمی‌گیرند و فردیت و تشخص او را به رسمیت نمی‌شناسند. این مسأله یکی از دغدغه‌های اساسی فلسفه‌های اگزیستانس است. در این فلسفه احکام کلی به هیچ عنوان یافت نمی‌شود. در این اندیشه،

1. Ultimate situations
2. Death
3. Guilt
4. Suffering
5. Struggling

انسان از قرار گرفتن در میان رمه‌ها و توده‌های انسانی که فردیت او را در جمع مستهلک می‌کنند گریزان است و خویش را موجودی متمایز از سایر موجودات به شمار می‌آورد. درحقیقت تمامی تأکید این فلسفه بر فردیت انسان است به همین اعتبار نظام‌های اخلاقی و ارزشی و قوانین عمومی، همه از این نظرگاه فاقد ارزش و اعتبار هستند؛ درحقیقت این نظام‌ها یکسره - و ناگزیر - به وجوه مشترک، عمومی و معمول انسان می‌پردازند نه فردیت و یگانگی و تمایز وی.

فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم نظام‌های حقوقی و سیاسی توتالیتر، که با جاری‌کردن احکام کلی خود در میان رمه‌های انسانی، فردیت انسان را در نظر نمی‌گیرند به باد انتقاد می‌گیرد و انسان معاصر را مقهور چنبره این نظام‌ها می‌داند و به همین اعتبار، احساس تنهایی و بی‌پناهی انسان معاصر را امری طبیعی تلقی می‌کند. در آثار ادبی اگزیستانسیالیست‌ها، این نکته برجسته شده‌است و قهرمان داستان معمولاً شخصی تنها، منزوی و بی‌پناه است؛ نگاهی به شخصیت‌های داستان‌هایی چون *بیگانه*، *تهوع*، *مسخ*، *جنایت و مکافات*، *سگ ولگرد* و ... تأییدی بر این امر است. شاید در داوری نخستین این‌گونه حکم داده شود که این فلسفه، مکتبی فاقد هرگونه چشم‌انداز روشن و خالی از هر روزنهٔ امید است. اما فیلسوفان وجودی این گزاره را به‌شدت رد می‌کنند؛ سارتر اگزیستانسیالیسم را به هیچ عنوان مکتب انزوا و ناامیدی نمی‌داند و با تکیه و تأکید بر کنش فعالانه که نوعی «تصمیم، تفکر و شوری درونی» (مک کواری، ۱۳۷۷: ۱۷۸) است، می‌گوید: «این فلسفه را نمی‌توان فلسفه‌ای مبنی بر انزواطلبی و گوشه‌گیری دانست زیرا آدمی را با مقیاس عمل می‌سنجد و تعریف می‌کند. اگزیستانسیالیسم توصیفی بدبینانه از بشر به دست نمی‌دهد. بدین‌سان فلسفه‌ای خوش‌بین‌تر از آن نمی‌توان یافت زیرا عقیده دارد که سرنوشت انسان در دست خود اوست» (سارتر، ۱۳۹۱: ۵۵).

انتر در این داستان هم‌عرض «پات» در *سگ ولگرد*، «گرگور» در *مسخ* و «راسکول نیکوف» در *جنایت و مکافات* قرار دارد و نمادی از انسان دوران جدید است که به دنیای صنعت و ماشین پرتاب شده‌است. دنیای مدرن و دستاوردهای تکنیک انسان را به‌جای بهشت موعود در حصارهای فلزی و به تعبیر وبر در «قفس آهنین» محبوس کرده‌اند و رهاورد این‌گونه پیشرفت‌ها برای بشر امروزی رفاه و آسایش نسبی، منهای آرامش بوده‌است. بحران‌های اجتماعی، شکاف‌های طبقاتی هولناک همزمان با رشد سرمایه‌داری

صنعتی، جنگ‌های جهانی و منطقه‌ای، مشکلات زیست محیطی، ازخودبیگانگی، کشتار بی‌پایان انسان‌ها در پیشرفته‌ترین دوران حیات جهان از نظر تکنولولوژی و صنعت، تمامی این موارد گویای حال جهان آشفته و درهم‌شکستهٔ معاصر هستند. در ابتدای داستان، فضای ماشینی و صنعتی این‌گونه ترسیم شده‌است «لوتی جهان تو کندهٔ کت و کلفت بلوط خوابیده بود اما هرچه خسته هم که باشد، نباید تا این وقت روز از جایش جنب نخورد و از سروصدای آن‌همه کامیون که از جاده می‌گذشت و آن‌همه داد و فریادهای زغال‌کش‌هایی که افتاده بودند توی دشت و پشت سر هم بلوط‌ها را می‌سوزاندند و زغال می‌کردند بیدار شود» (چوبک، ۱۳۵۲: ۶۸). در همین راستا در توصیف جاده‌ای که از وسط دشت می‌گذرد می‌گوید: «جاده دراز و باریکی مثل کرم کدو دشت را به دو نیم کرده بود و از هر طرف دشت ستون‌های دود بلوط‌هایی که زغال می‌شد، تو هوای آرام و بی‌جنبش بامداد بالا می‌رفت» (همان:۷۰). این توصیفات، ماشینیسم و عصر سیطرهٔ آهن و دود را به‌خوبی نشان می‌دهد. در این فضا انسان با وجود اینکه در میان همنوعان و همجنسان خود زندگی می‌کند و از نظر زمانی و مکانی دارای اشتراکات فراوانی با آنها است اما خود به مثابه عالمی متمایز و مشخص و با احکامی معین است که هیچ‌گونه اصطکاک معناداری با عوالم دیگر ندارد و هیچ فرد، نهاد یا مرجعی که بتواند او را دریابد و زبان حال او را ادراک کند، نمی‌یابد. درحقیقت این احساس می‌تواند در وجود انسان پیشامدرن و به طورکلی انسان تمامی دوران‌ها حتی عصر اسطوره نیز حضور داشته باشد اما در این میان چنین مسائلی برای انسان دورهٔ مدرن که به سطوح بالایی از خودآگاهی و بینش مبتنی بر عقلانیت جدید دست یافته‌است قاعدتاً موضوعیت بیشتری خواهد داشت. مخمل نمادی ازین دسته انسان‌هاست: «هیچ‌کس از جنس او نیست هیچ‌کس زبان او را نمی‌فهمید» (همان: ۸۹). هنگامی که لوتی جهان مخمل را به باد کتک می‌گیرد هیچ‌کس به عمق تنهایی و بی پناهی مخمل پی نمی‌ببرد. گویی تمامی انسان‌ها، بی‌تفاوت و برکنار، چشمان خود را بر آلام و رنج‌های بی‌پایان این موجود مفلوک بسته‌اند. در جایی که او نیازمند یاری و شنیدن صدای موافق است، تنها صدای خندهٔ انسان‌ها به گوشش می‌رسد که دردها و رنج‌های بی‌پایان او را تشدید می‌کند: «هیچ‌کس به دادش نمی‌رسید. هیچ‌کس زبان او را نمی‌فهمید، همه می‌خندیدند و به او سنگ می‌پراندند. گاهی از زور درد، خودش را گاز می‌گرفت و توی خاک و خل غلت

می‌زد و نعره می‌کشید و دهنش چون گاله باز می‌شد و ته حلقش پیدا می‌شد و زبان خودش را می‌جوید. و مردم ذوق می‌کردند و می‌خندیدند» (همان:۸۹).

مخمل از ابتدا با انسان‌ها زیسته و با آنها خو گرفته‌است؛ آدم‌ها را و زندگی آنها را خوب می‌شناسد اما مجوز ورود به دنیای آنها را ندارد. درحقیقت مخمل نیز همانند «گرگور» داستان *مسخ* که در قالب و کالبد حشره‌ای بزرگ حلول کرده بود، انسانی است که به قالب یک بوزینه وارد شده‌است تا عمق تنهایی و نهایت بی‌کسی انسان جدید را به نمایش بگذارد: «او نه آدم آدم بود و نه میمون میمون. موجودی بود میان این دوتا که مسخ شده بود. از بسیاری نشست و برخاست با آدم‌ها از آنها شده بود اما در دنیای آنها راه نداشت» (همان: ۱۰۸). مخمل برای انسان‌ها و دنیای آنها بیگانه است و آدم‌ها نیز متقابلاً برای او موجوداتی بیگانه ودلهره‌آورهستند: «آدم‌ها برایش حالت لولو داشتند. ازشان بیزار بود. ازشان می‌ترسید یک وحشت ازلی و بی‌پایان از آنها در دلش مانده بود. حالا هم خودش را تا می‌توانست از آنها پنهان می‌کرد» (همان:۱۰۰). حجم زیادی از تیرگی و رنگ و بوی اندوه در داستان، منتج از این‌گونه احساس بیگانگی مخمل با افراد و شخصیت‌های جهان داستان است.

۴-۲- حذف واجب‌الوجود

در گفتمان‌های توحیدی خداوند به عنوان واجب‌الوجود و «قائم به ذات» مطرح است و وجود بقیهٔ موجودات در گرو اراده و خواست اوست. حذف واجب‌الوجود ایده‌ای قدیمی و ریشه‌دار است. مطابق آیات *قرآن* یکی از سران بنی‌اسرائیل به نام سامری در غیاب موسی، گوساله‌ای زرین را به عنوان خدا می‌سازد تا به جای خدای یگانه مورد پرستش قرار گیرد (طه/ ۹۸-۸۵). در گفتمان فلسفهٔ غرب، این اندیشه مقارن با نهضت اومانیسم به صورت جدی مطرح شد و پس از آن در قرن نوزدهم فردریش نیچه به عنوان برجسته‌ترین نظریه‌پرداز این وادی خود را مطرح ساخت؛ نیچه در بند ۱۲۵ کتاب حکمت *شادان* (دانش طربناک) از زبان دیوانه‌نمایی که در روز روشن با چراغ در جستجوی خداوند است می‌گوید «من هم‌اینک به شما خواهم گفت خدا کجا رفته‌است. من و شما یعنی ما او را کشتیم. آیا صدای گورکن‌ها را که خدا را دفن می‌کنند نمی‌شنویم؟... خدا مرد. ما او را کشتیم و ما، قاتل قاتلان، چگونه خواهیم خود را تسلی

دهیم؟ کارد ما خون مقدس‌ترین و مقتدرترین چیزی را که دنیا تا همین امروز داشت ریخت چه کسی این خون را از دستان ما خواهد زدود؟» (نیچه، ۱۳۷۷: ۱۹۳-۱۹۲). نیچه در کتاب *ارادهٔ معطوف به قدرت* در پاسخ به پرسش نیستانگاری چیست می‌گوید: «این است که برترین ارزش‌ها، ارزش خویش را از دست می‌دهند. هدفی در کار نیست یا «چرا» را پاسخی نیست» (نیچه، ۱۳۸۷: ۶۴). وی در جایی دیگر بحران معنا را حاصل مرگ خدا و ظهور نهیلیسم می‌داند. «مراد نیچه از مرگ خدا از میان رفتن دیدگاه اخلاق مسیحی در فرهنگ غرب است» (عبدالکریمی، ۱۳۹۰: ۷۲). نیچه بعد از نفی خداوند، مفهومی به نام «ابرانسان» را مطرح می‌کند و در کتاب *چنین گفت زرتشت* دربارهٔ آن می‌گوید: «هان من به شما ابرانسان را می‌آموزانم. ابرانسان معنای زمین است بادا که ارادهٔ شما بگوید ابرانسان معنای زمین باد به راستی انسان رودی است آلوده. دریا باید بود تا رودی آلوده را پذیرا شد و ناپاکی نپذیرفت... اوست این دریا. در اوست که خواری بزرگتان فرو تواند نشست» (نیچه، ۱۳۸۵: ۲۳-۲۲). سارتر نیز همانند نیچه وجود خداوند را نفی می‌کند و نسل پس از خود را تسلی می‌دهد که بعد از خدا به زندگی خود ادامه می‌دهد (بوبر، ۱۳۸۰ :۸۵). سارتر در نمایشنامهٔ *شیطان و خدا* از زبان شخصیت‌های نمایشنامه می‌گوید: «هاینریش، می‌خواهم شوخی طرفه‌ای یادت بدهم، خدا وجود ندارد. دیگر بهشت نیست دیگر دوزخ نیست... خدا مرد» (سارتر، ۱۳۴۵: ۲۵۸-۲۵۵). سارتر در ادامه همانند نیچه که مژدهٔ ظهور ابرانسان داده بود، از انسان خودانگیخته که آزادانه در پی قرار گرفتن در جایگاه عامل ایجاد ارزش‌های مستقل است سخن می‌گوید «فقط من بودم. کشیش، حق با توست فقط خود من بودم. من برای یک اشاره استغاثه می‌کردم... به آسمان پیام می‌فرستادم. اما جوابی نمی‌آمد. آسمان حتی از نام من بی‌خبر است من هرلحظه از خودم می‌پرسیدم که آیا من در چشم خدا چیستم. حالا جوابش را می‌دانم هیچ‌چیز خدا مرا نمی‌بیند خدا صدای مرا نمی‌شنود خدا مرا نمی‌شناسد. این خلأ را که بالای سر ماست می‌بینی؟ این خداست... خدا تنهایی انسان است ، فقط من وجود داشتم. من به‌تنهایی تصمیم به بدی گرفتم من به‌تنهایی خوبی را اختراع کردم، منم که امروز خودم را متهم می‌کنم. تنها منم که می‌توانم خودم را تبرئه کنم. من، انسان. اگر خدا هست انسان عدم است» (همانجا). درحقیقت هدف سارتر از این حذف و به حاشیه راندن واجب‌الوجود به این دلیل است که خلاقیتی که در شأن الهی است به عهدهٔ انسان

محول سازد «در این حالت ارزش‌های موجود در علم باری حذف می‌شود و انسان ناگزیر به خلق ارزش‌های تازه می‌شود. به نظر وی چون خدای مفهومی وجود ندارد پس ارزش‌های ماتقدم نیز موجود نخواهند بود بدین صورت است که انسان مجبور به خلق ارزش‌ها خواهد بود» (نوالی، ۱۳۸۶:۲۲۵).

در داستان مورد نظر، لوتی جهان مالک و خداوندگار مخمل، از ابتدا که مخمل خود را شناخته بود سایه‌وار قرین و همراه او بوده‌است. درحقیقت هویت مخمل را وابستگی بی‌چون و چرای او به ارباب مقتدر تشکیل داده‌است. لوتی برایش همزادی بود که بی او وجودش ناقص بود و هر کاری که کرده بود به فرمان و اشاره لوتی‌جهان کرده بود (چوبک، ۱۳۵۲ :۷۸-۷۷). مخمل در زندگی بدون هیچ‌گونه اختیاری، مطیع و قلاده‌به‌گردن در خدمت ارباب بوده‌است؛ اسارتی به‌شدت منفعلانه توأم با ترسی فلج کننده و بیش از حد از ارباب: «نگاه لوتی‌اش پشتش را می‌لرزاند، از او بیش از همه‌کس می‌ترسید... هرچه می‌کرد مجبور بود، هرچه می‌دید مجبور بود و هرچه می‌خورد مجبور بود. زنجیری داشت که سرش به دست کس دیگر بود و هرجا که زنجیردار می‌خواست می‌کشیدش. هیچ دست خودش نبود. تمام عمرش کشیده شده بود» (همان:۸۱). یادآوری این خاطرات تلخ روح مخمل را آزرده می‌سازد؛ او به دنبال عصیان و طغیانی علیه عادت و تکرار و مجموعه اوضاع و احوال تصنعی بود که بر او مسلط شده بود. از نظر سارتر هر عملی خود بیانگر وجود یک نقص است و این نقص انسان را به حرکت وادار می‌کند «بدین ترتیب اگر انسان به تحصیل می‌پردازد بدین جهت است که نواقصی در شناخت می‌بیند. میل به تحصیل از دیدگاه فرد یک امکان قابل درخواست است که هنوز تحقق نیافته‌است به همین جهت سارتر آن را لاوجود می‌خواند. کسی که فاقد کمال است از عدم کمال رنج می‌برد» (نوالی، ۱۳۸۶: ۲۲۸). این آزردگی و ناخشنودی از شرایط، فکر تغییر اوضاع و تلاش برای دستیابی به مطلوب های ممکن را در ذهن احضار می‌کند و همانند موتور محرک، انسان را به اندیشیدن و طراحی برنامه‌ای برای تغییرات و اصلاحات ضروری وامی‌دارد. مخمل در پس بن بستی از شکست‌ها، ناکامی‌ها و ناملایمت‌ها قرار گرفته‌است که با ایده آلهای او فرسنگها فاصله دارد: «مخمل از دست لوتی‌اش دل پری داشت زیرا هیچ کاری نبود که او بی‌تهدید آن‌را از مخمل بخواهد جهان در آن وقت که از دست همکاران و خرمگسان معرکه‌اش برزخ می‌شد تلافی‌اش را سر مخمل درمی‌آورد و با خیزران و چک

و لگد و زنجیر او را کتک می‌زد و هرچه ناسزا به دهنش می‌آمد می‌گفت و مخمل هم فحش‌های لوتی‌اش را می‌شناخت و آهنگ تهدیدآمیز آنها به گوشش آشنا بود» (چوبک، ۱۳۵۲: ۸۸). او پس از اینکه لوتی‌جهان را در کندهٔ درخت مرده‌ای، بی‌جان و سرد می‌یابد، انگیزه و فکر تغییر و حرکت در ذهنش قوت می‌گیرد. بدین ترتیب نخستین تقلاهای خود را جهت رهایی از وضعیت فلاکت‌بار انجام می‌دهد درواقع ضرورت نگاه به ساحت آینده در مخمل بیدار شده‌است و او اکنون به محرومیت‌ها و موانعی که یک عمر او را احاطه کرده بودند پی می‌برد: «ناگهان چشمش به زنجیرش افتاد. آن را دید. تا آن زمان این‌گونه پرشگفت و کینه‌جو به آن ننگریسته بود خشن و زنگ‌خورده و سنگین بود. همیشه همان‌طور بود و تا خودش را شناخته بود مانند کفچه‌ماری دور او چنبره زده بود. هم او را کشیده بود و هم او را در میان گرفته بود و هم راه فرار بر او بسته بود. تا خودش را دیده بود این بار گران به گردنش بود. مانند یکی از اعضای تنش بود. آن را خوب می‌شناخت» (همان:۸۲). مخمل برای رهایی از وضع فلاکت‌بار موجود کوشش می‌کند و پس از تلاش‌های بسیار نخستین گام به سمت آزادی و رهایی از دست لوتی‌جهان برمی‌دارد و میخ‌طویلهٔ خود را از زمین بیرون می‌کشد:«حالا می‌خواست هرطور شده آن را بکند. حلقهٔ میخ طویله را دودستی چسبید و با خشم آن را تکان داد. نیرویی که او برای کندن میخ طویله به کار انداخته بود خیلی زیادتر از آن بود که لازم بود. با هرچه زور داشت میخ طویله را تکان داد و سرانجام آن را از توی خاک بیرون کشید» (همان: ۸۵-۸۴).

۴-۳- وانهادگی و دلهره

از نظر اگزیستانسیالست‌ها حذف واجب‌الوجود مهم‌ترین شرط تحقق بشر است. آنها با تأکید بر این نکته که «وجود انسان بر ماهیت او مقدم است» حضور خدایی که برای انسان ماهیت‌سازی و ارزش‌سازی کند، فاقد ضرورت و موضوعیت می‌دانند: «اگر به‌راستی بپذیریم که وجود مقدم بر ماهیت است دیگر هیچ‌گاه نمی‌توان با توسل به طبیعت انسانی خداداد و متحجر، مسائل را توجیه کرد» (سارتر، ۱۳۹۱: ۴۰). سارتر معتقد است از میان دوگزینهٔ آزادی و خدا باید تنها یکی را برگزید و در این بین، آزادی برای انسان اجتناب‌ناپذیر است: «بشر محکوم به آزادی است. محکوم است چون خود را نیافریده و در عین حال آزاد است زیرا همین که پا به جهان گذاشت مسؤول همهٔ کارهایی است که

انجام می‌دهد» (همان: ۴۰). درحقیقت انسانی که به دنبال تعین‌بخشیدن به ماهیت خویش است، تمام برنامه‌ها و الگوهایی که واجب‌الوجود جهت سعادت وی وضع کرده‌است نادیده می‌گیرد و آن را به مثابه مانعی بر سر تحقق خویشتن تلقی می‌کند: «انسان وانهاده است زیرا نه در خود و نه بیرون از خود امکان اتکا نمی‌یابد باید گفت که بشر از همان گام اول برای کارهای خود عذری نمی‌یابد، وسیله‌ای نمی‌یابد تا مسؤولیت وجود خود را بر آن بار کند (همان: ۴۰). این آزادی و وانهادگی با وجود اینکه امکانات زیادی پیش پای بشر قرار می‌دهد تا سرنوشت خود را رقم بزند برای او پیام‌آور نوعی ترس و دلهره نیز هست؛ به تعبیری «اضطراب، سرگیجهٔ آزادی است» (کلنبرگ، ۱۳۸۴: ۳۱). درواقع انسان خویشتن را در عرصهٔ هستی تنها و بدون پشتوانه و حامی می‌بیند و این مسأله او را به موقعیت‌ها و عوالم دردناکی سوق می‌دهد و هر لحظه بر دلهره و ترس او دامن می‌زند.

هایدگر بر این باور بود که سرشت انسان و سرشت هستی به گونه‌ای است که آشوب درونی و اضطراب را برمی‌انگیزد (هایدگر، ۱۳۸۶: ۳۳۰). سارتر با صراحت اعلام کرد که «بشر یعنی دلهره» (سارتر، ۱۳۹۱: ۳۴). دلهره متعلق و مخصوص زندگی دنیوی و مختص این جهان است که با دلبستگی بشر به جهان و زندگی خویش رابطه‌ای مستقیم دارد و او را از دیگر موجودات متمایز می‌سازد (بارت، ۱۳۵۴: ۵۲-۵۰). بعد از اینکه مخمل نشانه‌های فنا و نیستی را در لوتی‌اش می‌بیند، برای نخستین‌بار خود را از تمام قیود و محدودیت‌ها آزاد احساس می‌کند: «صبحگاه که مخمل چشمانش را باز کرد از تو هوای فلفل نمکی بامداد دانست که لوتی‌اش حالت همان کندهٔ بلوط را پیدا کرده و خشکش زده و چشمانش بی‌نور است و به او فرمان نمی‌دهد و با او کاری ندارد و او تنهاست و آزاد است» (چوبک، ۱۳۵۲: ۷۷). مخمل از آزادی خود خشنود است و از زمانی که میخ طویله‌اش را از خاک بیرون کشیده‌است خود را فاتحی قدرتمند می‌یابد (همان: ۸۵). کنش مخمل در بیرون‌آوردن میخ طویله از زمین قابل‌مقایسه با آزادی پات در داستان *سگ ولگرد* است، در آنجا «پات»، در جریان جدا شدن از ارباب، در مقام کنشگر ظاهر نمی‌شود و بدون هیچ‌گونه اختیاری به وسیلهٔ ارباب در شهر رها می‌گردد (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۷). اما در این داستان تقلای مخمل در بیرون‌آوردن میخ طویله است که آزادی او را رقم می‌زند. مخمل ابتدا گمان می‌کند که میان سعادتمندی و وجود ارباب نسبت تضاد برقراراست و این دو

با یکدیگر در یک‌جا قابل جمع نیستند. او که تمامی ناملایمت‌ها و رنج‌ها را از چشم لوتی‌جهان می‌دید اکنون که این منبع تیره‌روزی‌ها، سرد و بی‌روح در تنهٔ درخت خشکیده، خشکش زده بود، گمان می‌کند آفتاب نخستین کامیابی اش طلوع کرده‌است و می‌بایست در مسیر کشف و درک دنیایی بدون ارباب قدم گذارد: «قیدی نداشت هرجا می‌خواست می‌رفت. کسی نبود زنجیرش را بکشد. خودش زنجیر خودش را می‌کشید. از لوتی‌اش فرار کرده بود که آزاد باشد. به سوی دنیای دیگری می‌رفت که نمی‌دانست کجاست اما حس می‌کرد همین‌قدر که لوتی نداشته‌باشد آزاد است» (چوبک، ۱۳۵۲: ۹۳). آزادی مخمل به صورت نمادین با مرگ لوتی‌جهان و زائل‌شدن تاریکی و دمیدن روشنایی مقارن است (همان: ۹۲).

در این میان احساس خوشایند مخمل که ارمغان آزادی و رهایی از دست لوتی‌جهان بود، بسیار زود به پایان می‌رسد؛ او ناگهان احساس وانهادگی و تنهایی عظیمی در خویش احساس می‌کند و هستی‌اش قرین دلهره و نگرانی می‌گردد: «به ناگهان وحشت تنهایی پرشکنجه‌ای درونش را گازگرفت. تنهایی را حس کرد... شستش باخبر شد که او در آن دشت گل‌وگشاد تنهاست و هیچ‌کسی را نمی‌شناسد... بعد ایستاد و به آدم‌هایی که دورادور دشت پای دودهایی که به آسمان می‌رفت در تکاپو بودند نگاه کرد، آن‌وقت بیشتر ترسید» (همان: ۷۴-۷۳). سیاه‌ترین روزهای زندگی مخمل به دست لوتی‌جهان رقم خورده بود و خوف کشنده‌ای توأم با احساس تنفر از او در دل داشت با این وجود باز بدون لوتی ناقص بود. درحقیقت وجود او به گونه‌ای با وجود لوتی گره خورده بود که فقدان آن مناسبت، خلأ بزرگی در هستی‌اش ایجاد می‌کرد: «دیگر لوتی‌اش آنجا برایش وجود نداشت. نمی‌دانست چه‌کار کند. هیچ وقت خودش را بی‌لوتی ندیده بود. لوتی برایش همزادی بود که بی او وجودش ناقص بود. مثل این بود که نیمی از مغزش ناقص بود و کار نمی‌کرد» (همان: ۷۸-۷۷).

ترک‌شدگی و وانهادگی در نظر اگزیستانسیالیست‌ها «نشان دادن الزام و اجباری است که انسان در برابر آن باید تصمیم بگیرد و کیفیت هستی خود را در جهان انتخاب نموده و ماهیت خود را بسازد» (نوالی، ۱۳۸۶: ۳۲۸). مخمل از پذیرفتن واقعیت مرگ لوتی تن‌می‌زند و آن را انکار می‌کند اما درنهایت چاره‌ای جز پذیرفتن امر واقع ندارد: «چند بار از روی دست‌پاچگی دامن شولای جهان را کشید. ازش یاری می‌جست. می‌خواست

بیدارش کند. سپس با ناامیدی از جایش پاشد و به لوتی‌اش پشت کرد و رو به دشت به راه افتاد» (چوبک، ۱۳۵۲: ۹۲). درحقیقت مخمل در جهان «وانهاده» است، بدون هیچ پناهگاه و یاوری او اکنون می‌بایست به سمت ساختن بنای سرنوشت خویش به پیش رود و دفتر آینده را به دست خود ورق بزند. در فلسفهٔ وجودی نومیدی مانند نیروی محرکی انسان را به کنش و خودانگیختگی وامی‌دارد و به‌اصطلاح ناامیدی همواره قرین و توأم با عمل است «هنگامی که دکارت می‌گوید به‌جای تسلط بر جهان باید بر خویشتن مسلط شد، درواقع می‌خواهد همین معنی را بیان کند؛ یعنی عمل کنیم بی‌آنکه به امید متکی باشیم» (سارتر، ۱۳۹۱: ۴۸).

۴-۴- شورش به مثابه خلق ارزش‌های نو

از نظر مکتب اگزیستانسیالیسم انسان آزاد است. بنابه گفتهٔ سارتر انسان محکوم به آزادی است. امکان «شدن» و تحقق اراده در غیبت آزادی میسر نمی‌شود؛ درحقیقت این آزادی امکانی برای انسان فراهم می‌آورد که مختار و رها، به خلق ارزش‌های جدید بپردازد. سارتر در توضیح اینکه بشر آفرینندهٔ ارزش‌ها است می‌گوید: «این مسأله دارای مفهومی جز این نیست که زندگی مفهوم از پیش‌بوده‌ای ندارد. پیش از اینکه شما زندگی کنید زندگی به‌خودی‌خود هیچ است اما به عهدهٔ شماست که به زندگی معنایی ببخشید. ارزش چیزی نیست جز معنایی که شما برای آن برمی‌گزینید» (سارتر، ۱۳۹۱: ۷۶-۷۷). از نظر هایدگر انسان (دازاین) فعلیت نیست بلکه همواره در حال شکل‌گرفتن است. او همواره خودش را طراحی می‌کند. هرگز به آخر نمی‌رسد و همواره توانمند است. نادرست است که او را تا حد یک ابژهٔ طبیعی فروکاهیم زیرا «امکان» درمورد انسان بارها مهم‌تر از فعلیت است (احمدی، ۱۳۸۱: ۵۵۵). مخمل پس از لوتی‌جهان در پی پناه‌بردن به مأمن دیگری بود. گویی که بدون ارباب نمی‌توانست زنده بماند این‌بار با چوپانی روبه‌رو می‌شود که اعتماد مخمل را جلب می‌کند. مخمل که آدم‌ها را لولو می‌دانست (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۰۰) و از آنها گریزان بود این‌بار به بچهٔ چوپان نزدیک می‌شود و احساس می‌کند در این تنهایی و وانهادگی، وجود او می‌تواند به سرگردانی و رنج‌هایش پایان دهد. او از گذشته‌ای که بی‌قید و شرط و رام در اختیار یک انسان بود، فاصله داشت. این‌بار از بچهٔ چوپان نمی‌ترسید، تکه‌نانی که او به سمتش انداخت با بی‌اعتنایی نپذیرفت و دست او را پس‌زد.

مخمل برای اولین‌بار فرصت می‌یابد تا در برابر انسان‌هایی که یک عمر همانند کابوسی دهشتناک او را آزرده‌بودند، واکنش نشان دهد. او آزاد بود و آزادی این فرصت را در اختیار او قرار داده بود که خود انتخاب کند و نشان دهد که خواری و ذلت‌کشیدن از ارباب در هر سطحی که باشد ارزش تلقی نمی‌شود و می‌توان این قالب پیش‌ساخته و پوسیده را در هم شکست و ارزش‌های تازه‌ای خلق کرد. این‌بار شوریدن بر پسر چوپان و به طور کلی طغیان علیه انسان‌هایی که پیش از ین در چنبرهٔ قدرت آنها قرار داشت، برای مخمل ارزشی جدید به شمار می‌آید: «پسرک از خونسردی و بی‌آزاری مخمل شیر شد. دوباره چوبش را بلند کرد و ناگهان قرص خواباند توی کلهٔ مخمل. مخمل هم یکهو خودش را مانند پاچه‌خیزک جمع کرد و پرید به بچهٔ چوپان و دست‌هایش را گذاشت روی شانه‌های او و در یک چشم بر هم زدن گاز محکمی از گونهٔ پسرک گرفت و تکه گوشتش رو صورتش انداخت. پسرک وحشت‌زده به زمین افتاد و خون شفاف سنگینی از صورتش بیرون زد... مخمل تا آن روز هیچ‌گاه فرصت نیافته بود که آدمیزادی را چنان بیازارد» (چوبک: ۹۹-۹۸).

۴-۵- بحران نوستالژی

در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم بشر موجودی است رو به جلو که هر لحظه باید از نو ساخته شود و ارزش‌های جدید خلق کند و به دنبال یافتن افق‌های تازه باشد «ما عبارتیم از یک مجموعه امکان تحقق‌نیافته. بشر بیش از هرچیز یک طرح[1] است یعنی موجودی که به سمت آینده جهش می‌کند و پیوسته می‌خواهد از خویش پیشتر باشد» (سارتر،۱۳۹۱:۲۹-۲۸). درحقیقت انسان در سایهٔ آزادی که برای او فراهم شده‌است باید از امکانات و ظرفیت‌های به وجود آمده بهره‌مند گردد و همواره در پی تعالی یعنی گذشتن از آنچه هست و حرکت به سوی آنچه که فعلاً نیست باشد. سارتر در جایی دیگر انسان را به موجی رو به جلو تشبیه می‌کند که آسودگی او با عدم و نیستی‌اش یکسان است (همان: ۳۰). انسان اگر به دنبال اثبات تفرد خویش است و نمی‌خواهد جزئی از کل قلمداد گردد که در آن کلیت به خصلت‌ها و ویژگی‌های متمایز او توجه نمی‌شود، ناچار است پروسهٔ گذر و تعالی را پیش‌گیرد. درواقع فردیت هرکس نیز به کیفیت تعالی او منوط می‌گردد.

1. Project

در این مرحله انسان هر لحظه چهرهٔ تازه و هویت جدیدی برای خود خلق می‌کند. توقف در زمان حال و عدم توجه به افق‌های پیش‌رو، با معنای وجودی انسان در تضاد است. و در این میان، میل به گذشته به معنای میل به عدم و نیستی است.

مقولهٔ نوستالژی تمایل به گذشته را توضیح می دهد؛ نوستالژی، بیش از هرچیز، معنی درد سوزان دوری از وطن و اشتیاق برای چیزهای ازدست‌رفته است، اما در آثار سارتر غالباً به معنی در حسرت یا اشتیاق هیچ بودن به کار می‌رود (نک: مجیدی، ۱۳۸۶ و موسوی، ۱۳۸۸: ۱۵۰). رهاورد بازگشت به گذشته که درواقع واکنشی است در مقابل وضعیت بغرنج زمان حال، جز بن‌بست شکست چیزی نیست. در دنیای غم‌انگیز مخمل، از مهر و عاطفه معمول خبری نیست و او با کلیه مظاهر عینی حیات بیگانه است. او در دنیایی زندگی می‌کند که «اندوه» بافت زیربنایی آن را تشکیل می‌دهد و تیره‌روزی و فلاکت در تمام طول و عرض آن تنیده شده‌است. گذشتهٔ او تاریک است و قلاده‌ای که بر گردن دارد نیز یادگاری از همان تیره‌روزی‌های اوست. او تلاش کرده بود از گذشته خود فاصله بگیرد و برای خود سرنوشت دیگری خلق‌کند؛ پس از مرگ لوتی‌جهان ابتدا به بچهٔ چوپان پناه آورده‌بود اما با خشونت بی‌رحمانهٔ او مواجه شده بود، سپس در پی پاسخ به خواهش‌های طبیعی، به پنجه‌های تیز شاهین تیزپروازی برخورد کرده بود درحقیقت مخمل مصداق کامل و صریح سرخوردگی و وانهادگی است. «آسایش او به هم خورده بود باز هم تهدید شده بود کوچک‌ترین نشان یاری و همدردی در اطراف خود نمی‌دید همه‌چیز بیگانه و تهدیدکننده بود مثل اینکه همه‌جا روی زمین سوزن کاشته بودند یک آن نمی‌شد درنگ کرد. زمین مثل تابهٔ گداخته‌ای پایش را می‌سوزاند و به فرار ناچارش می‌کرد خسته و درمانده و بیم‌خورده و غمگین راه افتاد» (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۰۶). در این مرحله مخمل دچار نوعی تناقض درونی می‌شود. اینکه آیا گذشته با تمام تیرگی و فلاکت‌ها، در برابر این حجم گسترده ناملایمت‌ها، رنگ نمی‌بازد؟ آیا همان لجنزار تحقیر و ادبار گذشته بر حال کنونی او ترجیح ندارد؟ اینها پرسش‌هایی بود که واقعیت‌های عینی به آنها پاسخ داده بودند. مخمل ناگزیر گذشته را باتمام ناملایمت‌ها و خشونت‌ها و تحقیرهایش بر وضع کنونی‌اش ترجیح می‌دهد و از همان راهی که به امید یافتن آزادی آمده بود بازمی‌گردد. «هیچ نمی‌دانست چه کند یک دشت گَل‌وگشاد دور و ورش را

گرفته بود که در آن گم شده بود راه و چاه را نمی‌دانست نه خوراک داشت نه دود داشت و نه سلاح کاملی که بتواند با آن با محیط خودش دست و پنجه نرم کند. گوشت تنش در برابر محیط زمخت آسیب‌رسان، زبون و بی‌مقاومت و ازبین رونده بود. گوش‌هایش را تیز کرده بود و از صدای کوچک‌ترین سوسکی که تو سبزه‌ها تکان می‌خورد می‌هراسید و نگران می‌شد. هرچه دور و ورش بود پیشش دشمنی ستمگر و جان سخت جلوه می‌نمود» (همان: ۱۰۰).

درواقع لوتی‌جهان حالتی نوستالژیک برای مخمل یافته‌است که مترادف با نوعی پوچ‌گرایی و میل به نیستی است. این نوستالژی تراژیک همانند میدانی مغناطیسی، مخمل را با رضایت و خواستی پرشوق به سمت خود می‌کشاند. مخمل با دیدن لاشهٔ دشمن دیرینه و کهنهٔ خود خشنود می‌گردد و این اوج تراژیک بودن نوستالژی اوست «لاشهٔ لوتی دست‌نخورده سر جایش بود هنوز به درخت لم داده بود مخمل او را که دید خوشحال شد. دوستی‌اش به او گل کرده بود. دلش قرص شد» (همان: ۱۰۰). نوستالژی برای مخمل به سرگردانی و ناامیدی و درنهایت برخورد با سدی نفوذناپذیر منتج می‌شود. نکتهٔ جالب در پایان داستان قلاده و زنجیری است که باعث گرفتاری مخمل می‌شود. این قلاده را لوتی‌جهان به گردن او بسته بود و به وسیلهٔ آن مخمل را به دنبال خود می‌کشانید. این زنجیر و قلاده که همزادش بود، نمادی از گذشتهٔ تاریک و خستگی عمر مخمل و درواقع جزئی از تن و وجود او بود. درنهایت، عقب‌گرد مخمل باعث می‌شود که زمانی که تبردارها به او نزدیک می‌شوند زنجیرش در میان شاخهٔ درختی گیرکند و مخمل را در آستانهٔ بحرانی جدید و دهشتناک قرار دهد؛ «کشش و سنگینی زنجیر نیروی‌اش را گرفت و با نهیب مرگباری سر جایش میخکوبش کرد. حلقهٔ میخ طویله‌اش پشت ریشهٔ استخوانی سمج بلوط گیرکرده بود و کنده نمی‌شد. دیوانه‌وار خم شد و زنجیرش را گازگرفت و آن را با خشم تلخی جوید. حلقه‌های آن زیر دندانش صدا می‌کرد و دندان‌هایش را خرد می‌کرد. درد آرواره‌ها را از یاد برده بود و زنجیر را دیوانه‌وار می‌جوید. خون و ریزه‌های دندان از دهنش با کف بیرون زده بود. از همه جای دشت ستون‌های دود بالا می‌رفت و تبردارها نزدیک می‌شدند و تیغهٔ تبرشان تو خورشید می‌درخشید و بلندبلند می‌خندیدند» (همان: ۱۱۱-۱۱۰).

۵- نتیجه‌گیری

در این نوشتار یکی از موفق‌ترین داستان‌های کوتاه صادق چوبک، تحت عنوان «انتری که لوتی‌اش مرده بود» از منظر فلسفهٔ اصالت وجود[1] و با تکیه بر آراء و اندیشه‌های ژان پل سارتر (۱۹۸۰-۱۹۰۵)، مورد بررسی قرار گرفت. نتایج حاصل از دریافت و تشریح این اثر حاکی از آن است که داستان به‌شدت تحت تأثیر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم در شاخهٔ الحادی قرار دارد. در این داستان مخمل نماد انسان رهاشده و منزوی در دنیای مدرن است که در بستر جامعه‌ای توده‌ای فردیت خود را مستهلک شده می‌یابد. در این داستان مطابق اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی سارتر و پیروان او عنصر ارزشگذار از صحنهٔ زندگی مخمل جدا می‌شود و به این ترتیب هستی او را ترس و دلهره‌ای جانکاه فرامی‌گیرد. از نظر وجودیان متمایل به الحاد، جداشدن از واجب‌الوجود نوعی آزادی به شمار می‌آید و امکانی برای انسان فراهم می‌سازد تا با خودانگیختگی، اراده و کنش آزاد انسانی به گزینش بپردازد و به خلق ارزش‌های جدید مبادرت ورزد. اما بریدن از خداوند به عنوان پشتوانه‌ای قدرتمند با احساس وانهادگی توأم خواهد بود. احساس وانهاده بودن و انزوا، برای مخمل بسیار ناگواراست و هستی میدانی است برای به چالش کشیدن و آزار و اذیت رساندن به این موجود. درنهایت عقب گرد مخمل و احساس نوستالژیک او که به صورت نمادین بازگوکنندهٔ بازگشت به سمت تباهی و تیرگی‌های گذشته است او را به سمت نوعی «بن-بست فلسفی» می‌کشاند و در آستانهٔ بحران‌های سهمگین و ناگوار قرار می‌دهد.

اطلاق عنوان «فیلسوف» به نویسندگان و شاعران ایرانی، ادعایی گزاف است و نگارندگان نیز به هیچ عنوان در پی اثبات فیلسوف بودن صادق چوبک در معنای فنی آن و اصرار بر یگانه و نهایی انگاشتن این‌چنین خوانشی از داستان نبوده‌اند اما برآن‌اند که رگه‌هایی برجسته و مشخص از فلسفهٔ وجودی در اندیشهٔ چوبک وجود دارد که در قالب داستان به‌خوبی بیان شده‌است. درحقیقت هدف نگارندگان علاوه بر نشان‌دادن پتانسیل بالای نمونه‌ای از ادبیات داستانی معاصر در راستای خوانش‌های فلسفی، نمایش ارتباط و گفت‌وشنود ادبیات داستانی ایران با نمونه‌های مشابه جهانی بوده‌است که صحت این مدعا در زیرساخت مقاله به‌روشنی قابل درک است.

1. Existentialism

منابع

قرآن‌کریم (۱۳۷۵)، ترجمهٔ الهی قمشه‌ای، تهران: رشیدی.

احمدی، بابک (۱۳۸۱)، *هایدگر و تاریخ هستی*، تهران: مرکز.

استراترن، پل (۱۳۷۹)، *آشنایی باسارتر*، ترجمهٔ زهرا آین، تهران: مرکز.

الهی، صدرالدین (۱۳۸۰)، «از خاطرات ادبی خانلری دربارهٔ چوبک»، علی دهباشی، *یادنامهٔ صادق چوبک*، تهران: ثالث.

باباسالار، علی‌اصغر (۱۳۸۵)، «صادق چوبک و نقد آثار وی»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*، شمارهٔ ۱۷۷، صص ۱۵۱-۱۳۳.

باتلر، جودیت (۱۳۸۱)، *ژان پل سارتر*، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران: ماهی.

بارت، ویلیام (۱۳۵۴)، *اگزیستانسیالیسم چیست؟*، ترجمهٔ منصور مشکین‌پوش، تهران: آگاه.

براهنی، رضا (۱۳۷۰)، *قصه‌نویسی*، تهران: البرز.

بوبر، مارتین(۱۳۸۰)، *کسوف خدا: مطالعاتی درباب رابطهٔ دین و فلسفه*، ترجمهٔ عباس کاشف و ابوتراب سهراب، تهران: فروزان.

بیمل، والتر (۱۳۸۱)، *بررسی روشنگرانهٔ اندیشه‌های هایدگر*، ترجمهٔ بیژن عبدالکریمی، تهران: سروش.

جمالی، حیدر (۱۳۷۷)، «صادق چوبک، مظهر ناتورالیستی در داستان‌نویسی فارسی»، *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۱۴۵، صص ۶۵-۶۳.

چوبک، صادق (۱۳۵۲)، *انتری که لوتی‌اش مرده بود*، تهران:کتاب‌های لک لک، وابسته به جاویدان.

حسن‌پور آلاشتی، حسین و امن‌خانی، عیسی (۱۳۸۶)، «اگزیستانسیالیسم و نقد ادبی»، *پژوهش‌های ادبی*، سال۴، شمارهٔ ۱۷، صص ۳۴-۹.

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله (۱۳۸۳)، «تحلیل انتقادی ناتورالیسم در آثار برجستهٔ داستان‌نویسان معاصر ایران با تأکید بر آثار هدایت، چوبک، صادقی، ساعدی، دانشور»، *رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی*، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

خطاط، نسرین‌دخت و امن‌خانی، عیسی (۱۳۸۷)، «ادبیات و فلسفهٔ وجودی»، *پژوهش‌های زبان خارجی*، شمارهٔ ۴۵، صص ۶۴-۴۷.

خردمند، مریم و نظرنژاد، نرگس(۱۳۹۲)، «موقعیت‌های مرزی در فلسفه‌های اگزیستانس و نهج‌البلاغه»، *آفاق حکمت*، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۵، صص۷۴-۵۱.

خندان، علی‌اصغر (۱۳۹۱)، «کارل یاسپرس و نگاه وجودی به علیت»، *دو فصلنامهٔ پژوهش‌های هستی‌شناختی*، سال اول، شمارهٔ ۲ صص ۱۱۷-۹۵.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۰)، «داستان‌نویسی صادق چوبک»، علی دهباشی، *یادنامهٔ صادق چوبک*، تهران: ثالث.

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

سارتر، ژان پل (۱۳۴۵)، *شیطان و خدا*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، تهران: نیل.

ـــــــــــــ (۱۳۸۲)، *دیوار*، ترجمهٔ صادق هدایت، تهران: آزادمهر

ـــــــــــــ (۱۳۹۱)، *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: نیلوفر.

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

شریعتی، علی (۱۳۵۷)، *اگزیستانسیالیسم، علم و اسکولاستیک جدید*، قم: عمار.

عبدالکریمی، بیژن (۱۳۹۰)، *اگزیستانسیالیسم، دین، اخلاق*، تهران: علم.

علوی‌تبار، هدایت (۱۳۸۵)، «ناسازگاری‌های خدا از دیدگاه مرلوپونتی و نقد آن»، *نامهٔ فلسفی*، شمارهٔ دوم، صص۳۲-۲۱.

عمادی، روزبه (۱۳۹۱)، «دربارهٔ صادق چوبک»، *فرهنگ عمومی*، شمارهٔ نهم، صص ۲۰۰-۱۹۵.

فوجئی، موریو (۱۳۸۰)، «ارزشیابی انتری که لوتی‌اش مرده بود»، علی دهباشی، *یادنامهٔ صادق چوبک*، تهران: ثالث.

قربان صباغ، محمودرضا (۱۳۹۰)، «فراتراز تمثیل: بررسی مفهوم ایدئولوژی در انتری که لوتی‌اش مرده بود»، *فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه*، شمارهٔ چهارم، صص۱۴-۲.

قوام، ابوالقاسم و واعظزاده، عباس (۱۳۸۷)، «نگاهی اگزیستانسیالیستی به بخش‌هایی از شاهنامه»، *فصلنامهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۸، صص ۹۴-۷۳.

کاپلستون، فردریک چارلز (۱۳۶۱)، *فلسفهٔ معاصر: بررسی‌هایی در پوزیتیویسم منطقی و اگزیستانسیالیسم*، ترجمهٔ علی‌اصغر حلبی، تهران: زوار.

کرکگارد، سورن (۱۳۸۰)، *ترس و لرز*، برگردان عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.

کلنبرگ، جیمز (۱۳۸۴)، *کرکگور و نیچه*، ترجمهٔ ابوتراب سهراب و الهام عطاردی، تهران: نگاه.

گودرزی لمراسکی، حسن(۱۳۹۲)، «اگزیستانسیالیسم در شعر یوسف الخال»، *ادب عربی*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۲، صص۱۹۱-۱۷۵.

ماتیوز، اریک (۱۳۷۸)، *فلسفه فرانسه در قرن بیستم*، ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: ققنوس.

مجیدی، علی‌رضا (۱۳۸۶)، «پرونده‌ای برای نوستالژی»، *روزنامهٔ ابتکار*، نسخهٔ شمارهٔ ۹۵۵، صص ۱۵-۱۶.
محمودی، حسن(۱۳۸۲)، *نقد و تحلیل گزیده داستان‌های صادق چوبک*، تهران: نشر روزگار.
مردوک، آیریس (۱۳۵۳)، *نقد و بررسی رمان‌های ژان پل سارتر*، ترجمهٔ م. ح. عباس‌پور تمیجانی، تهران: مروارید.
مردیها، مرتضی (۱۳۸۶)، «فمینیسم و فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم»، *مطالعات زنان*، سال پنجم، شمارهٔ ۲، صص ۸۷-۷۳.
مک کواری، جان (۱۳۷۷)، *فلسفهٔ وجودی*، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.
مگی، بریان (۱۳۷۲)، *فلاسفهٔ بزرگ*، برگردان عزت‌الله فولادوند، تهران: خوارزمی.
ملکیان، مصطفی (۱۳۷۵)، *اگزیستانسیالیسم، فلسفهٔ عصیان و شورش*، قم: به کوشش سیدمحمدرضا غیاثی کرمانی.
موسوی، سیدکاظم و همایون، فاطمه (۱۳۸۸)، «اگزیستانسیالیسم هدایت و بن بست نوستالژی در سگ ولگرد»، *ادب پژوهی*، شماره دهم، صص۱۵۶- ۱۳۷.
میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، *ادبیات داستانی*، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی ماهور.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰)، *صدسال داستان‌نویسی در ایران*، ۲ج، تهران: چشمه.
نوالی، محمود (۱۳۸۶)، *فلسفه‌های اگزیستانس و اگزیستانسیالیسم تطبیقی*، تبریز: دانشگاه تبریز.
نیچه، فردریش (۱۳۷۷)، *حکمت شادان*، ترجمهٔ جمال آل‌احمد، سعید کامران و حامد فولادوند، تهران: جامی.
ـــــــــــ (۱۳۸۵)، *چنین گفت زرتشت*، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: آگاه.
ـــــــــــ (۱۳۸۷)، *ارادهٔ معطوف به قدرت*، ترجمهٔ محمدباقر هوشیار، تهران: فرزان.
هایدگر، مارتین (۱۳۸۶)، *وجود و زمان*، ترجمهٔ محمود نوالی، تبریز: مؤسسهٔ تحقیقاتی علوم اسلامی انسانی دانشگاه.
هدایت، صادق (۱۳۴۲)، *سگ ولگرد*، تهران: امیرکبیر.
یاسپرس، کارل (۱۳۹۰)، *زندگینامهٔ فلسفی من*، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران: هرمس.

ادب پژوهی
شمارهٔ سی و چهارم
زمستان ۱۳۹۴
صفحات ۲۳۲-۲۰۷

ناپرهیزی‌های اخوان ثالث

«دربارهٔ اخوان ثالثِ داستان‌نویس و واکاوی داستان‌های وی»

دکتر مجاهد غلامی*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

مهدی اخوان ثالث علاوه بر اشعار و تحقیقات ادبی، خودآزمایی‌هایی هم در داستان‌نویسی دارد که از آنها به «ناپرهیزی» تعبیر نموده‌است. این داستان‌ها، هرکدام مؤلفه‌ها و شناسه‌هایی دارند. درنگ بر زبان و محتوای آنها، ضمن تبیین چندوچون هنر داستان‌نویسی و تعریف تعلیق و شخصیت‌پردازی، از دیالوگی که در ابواب اندیشگی و زبانی میان داستان‌ها و شعرهای وی برقرار شده‌است پرده برمی‌دارد. همچنین هرکدام از آنها را می‌توان در ساحت‌های گوناگون بررسی کرد. در جنب داستان‌ها، مقدمهٔ اخوان ثالث بر *درخت پیر و جنگل* نیز به قدر خود دربارهٔ نگرش او به مدرنیسم داستانی محل تأمل است که بررسیدن آن با برخی مسائل دیگر، خود از سرگردانی روشنفکریِ ایرانی در میان سنت و مدرنیته خبر می‌دهد. درنهایت آنکه با وجود قدر و قربی که می‌شود برای داستان‌های اخوان ثالث در نظر گرفت، باید پذیرفت که اخوان ثالث صرفاً با این داستان‌ها صرف‌نظر از شعرها و برخی از نوشته‌های تحقیقی، با اخوان ثالثی که می‌شناسیم و می‌ستاییم، قابل مقایسه نیست.

واژگان کلیدی: اخوان ثالث، داستان‌نویسی، عناصر داستان، رئالیسم انتقادی، مدرنیسم

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *mojahed_gholami@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۶/۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۱/۲۶

۱- مقدمه

بنابر کم‌توجهی به ضلع داستان‌نویسی شخصیت ادبی اخوان ثالث، این جستار با پیش‌رو گذاشتن داستان‌های وی و به روش تحلیل محتوایی و با گوشه چشمی به مسائل جامعه-شناسی و نیز مقتضیات نظری برخی مکتب‌های ادبی از قبیل رئالیسم انتقادی، مدرنیسم و سمبولیسم و همچنین توجه به مختصات عناصر داستان می‌کوشد تا ضمن ترسیم خطوط اندیشهٔ اخوان ثالث در متن داستان‌هایش از رهگذر تطبیق با برخی شعرهای وی، قوت‌ها و ضعف‌های داستان‌نویسی اخوان ثالث را تبیین نماید و به قدر وسع، جنبهٔ کمتر شناخته‌شده‌ای از شخصیت ادبی وی را مورد تحلیل قرار دهد. در داستان‌های اخوان ثالث گاه برخی مسائل، چه از نظر اندیشگی و چه از نظر تکنیکی و هنری، نسبت به دیگر مسائل برجستگی داشته‌اند. این برجستگی‌ها در مرکز بررسی‌هایی قرار داده شده‌اند که به نحوی بتوانند زمینه‌های این مسأله را تبیین نمایند.

اخوان ثالث، خود را آموختهٔ فضا و فن شعر می‌داند و نجیبانه اعتراف می‌کند که دستی نه در داستان‌نویسی برای بزرگترها دارد و نه در قصه‌نویسی برای کوچکترها. از این چشم‌انداز در تمام سال‌هایی که بر شیوع آثار اخوان ثالث گذشته‌است نیز وی، انصافاً خود را جز با این چهره به همگنان ننموده‌است. از این چشم‌انداز، تا منظرهایی را که در چارچوب آنها، اخوان ثالثِ محقق، اخوان ثالثِ منتقد و... چهره نموده‌است نادیده نگرفته باشم؛ که این چشم‌اندازها نیز به جای خود و به قدر خود، نگریستنی و براندازکردنی است. ضمن آنکه برخلاف برخی که از منظرهای متفاوت، چهره‌هاشان نیز متفاوت می-شود، چهره‌هایی از اخوان ثالث که در این چشم‌اندازها آشکار شده، چهره‌هایی نیستند که با دیدنشان به گمان بیفتیم که با اخوان ثالث‌های متعددی سروکار داریم؛ بلکه مواجههٔ ما با این چهره‌ها، مواجهه با شخصیتی[1] است به اسم مهدی اخوان ثالث که چهرهٔ فردیت یافتهٔ خود را در هرکدام از این منظرها و به تناسب با آنها، به وجهی که قابل اشتباه و التباس نباشد می‌آراید و می‌پیراید.

بنابراین نگاه کردن به چهرهٔ اخوان ثالث از چشم‌انداز ادبیات داستانی، نگاه کردن به همان اخوان ثالثِ شاعر (با همان تردستی‌ها در زبان سبک خراسانی و بیان اساطیری-

1. personality

حماسی و اندیشهٔ ملی- میهنی) و اخوان ثالث محقق و اخوان ثالث منتقد است که در حوزهٔ داستان‌نویسی نیز، طبع‌آزمویی‌هایی نموده‌است با عنوان‌هایی که در پی می‌آید:

۱- شب عیدی (فروردین ۱۳۲۷)؛ ۲- آژدان (اسفند ۱۳۴۴)؛ ۳- *درخت پیر و جنگل* (فروردین ۱۳۴۹)؛ ۴- *مرد جن‌زده* (فروردین ۱۳۳۵)؛ ۵- انبوه بی‌شمار شاعران

اخوان ثالث این طبع‌آزمایی‌ها در داستان‌نویسی و قصه‌گویی را خود، از مقولهٔ «ناپرهیزی»، «تخطی» و «تفنن» دانسته‌است (اخوان ثالث، الف۱۳۸۰: ۲۴). «شب عیدی»، «آژدان»، «مرد جن‌زده» و «انبوه بی‌شمار شاعران»، داستان‌های کوتاهی‌اند که در مجموعهٔ *مرد جن‌زده* آمده‌اند. در این میان، «انبوه بی‌شمار شاعران» که نخست‌بار در ضمن مقالهٔ بلند اخوان ثالث در مؤخرهٔ *از این اوستا* (۱۳۴۴) آمده‌است به خاطره و نقل می‌ماند تا به داستان کوتاه و ظاهراً برحسب شکل روایی‌ای که داشته‌است، به‌مثابه داستان یا قصه یا چیزی در این حدود قلمداد شده و در مجموعه داستان‌های کوتاه اخوان ثالث نیز جایی را از آنِ خود کرده‌است. اصل قضیه آن است که اخوان ثالث در مؤخره *از این اوستا*، ضمن صحبت دربارهٔ «وفور ضایعات و تلفات شعر در کشور ما» استشهاد می‌کند به اینکه هم امروزِ روز، تذکره‌های خاص هر شهر و ولایت و همچنین تذکره‌های عمومی را که ببینیم، درمی‌یابیم که چقدر صفوف شعرا و متوهمان شاعری طویل است و سپس می‌گوید «اینجا داستانی به یادم آمد که نقلش بی‌مناسبت نیست: راوی داستان، دوست فاضل گرامی، حضرت ...» الی آخر (اخوان ثالث، ۱۳۸۳: ۱۴۹-۱۳۸) که حتماً در آن مؤخره خوانده‌اید یا در این مجموعه داستان؛ و اگر هم ماجرایی برساخته نبوده باشد، اخوان ثالث شاخ و برگ‌هایی بدان داده و ابیاتی برسبیل چاشنی بدان درافزوده و بسیار هم بلاغی و متناسب با مقتضای حال!

درخت پیر و جنگل داستان بلندی است به سبک و سیاق قصه‌های عامیانه، در بدایت امر برای کودکان و نوجوانان و حقیقتاً داستان بلندی در مرز ادبیات کودکان و نوجوانان و ادبیات بزرگسالان؛ شکل ویراسته و پیراسته‌ای از مجموع هفده هجده قطعهٔ ده پانزده دقیقه‌ای که هر هفته، قطعه‌ای از آن توسط اخوان ثالث در برنامهٔ کودکان تلویزیون ملی ایران، روایت و اجرا می‌شده‌است. در چاپ‌های بعدی، مقدمه‌ای نیز بدان افزوده شده و از آنجا که دید و داوری اخوان ثالث را دربارهٔ برخی مسائل، ازجمله قصه‌گویی برای کودکان، مدرنیسم داستانی و... را آینگی می‌کند، دارای اهمیت است. این داستان‌ها هم

از جهت وقوف بر چند و چون تکنیک‌های داستان‌نویسی نوین که در آنها بازتابیده است (به اعتبار اینکه نوشتهٔ یکی از سرآمدان شعر معاصر پارسی است)، وقوف بر این‌که بازبستگی‌شان به کدام ساحت‌های داستان‌نویسی است و نیز از جهت بده‌بستان‌های اندیشگی (در ایرانیت‌ستایی و عرب و غرب‌ستیزی و...) و زبانی‌ای که میان آنها با شعرهای اخوان ثالث هست، قابل دیدن و بررسیدن‌اند.

درواقع داستان‌های اخوان ثالث روایت‌های منثوری‌اند از همان اندیشه و زبان تجسدیافتهٔ وی در شعرهایش. هم درد و دغدغه‌های اخوان ثالث در داستان‌هایش به درد و دغدغه‌های وی در شعرهایش می‌ماند و هم زبانی که برای بیان این دردها و دغدغه‌ها به کار برده‌است. پر روشن است که داستان‌های اخوان ثالث نمی‌تواند در جنب داستان‌های پیشکسوت‌های ادبیات داستانی ایران که کارشان از بن داستان‌نویسی است و مقارن با اخوان ثالث مشغول نوشتن آثارشان هستند، برای وی شهرت و محبوبیتی به بار بیاورد. با این‌همه داستان‌های اخوان ثالث نه چنان‌اند که از حدی از هنر داستان‌نویسی بی‌بهره بوده باشند و به خواندن نیرزند؛ اما اعتبار اخوان ثالث نخست از همه به شعرهایش است و سپس و با فاصله‌ای که میانشان باید رعایت شود، به برخی نوشته‌های تحقیقی‌اش، خاصه درباب تئوریزه‌کردن شعر نیمایی. چنانکه اگر اخوان ثالث، سرایندهٔ «آخر شاهنامه»، «زمستان»، «نادر یا اسکندر»، «چاووشی»، «باغ من»، «ناگه غروب کدامین ستاره»، «غزل۳»، و برخی دیگر از شعرهایش بود اما داستان‌های «درخت پیر و جنگل» و «مرد جن‌زده» و «شب عیدی» را نداشت همچنان اخوان ثالث بود، درحالی‌که اگر اخوان ثالث، نویسندهٔ داستان‌های «درخت پیر و جنگل» و «مرد جن‌زده» و «شب عیدی» بود اما آن شعرها را نداشت، هیچ‌گاه اخوان ثالثی که بود و هست، نمی‌بود.

۲- پیشینهٔ پژوهش

اهتمام جستار پیش‌رو به ارائهٔ تفسیری از اخوان ثالث در متن داستان‌های کم‌شمار وی، به‌خودی‌خود باعث می‌شود که نتوان کتاب‌ها و مقاله‌های پرشماری را که دربارهٔ جنبه‌های مختلف هنر شاعری اخوان ثالث نوشته شده‌است به عنوان پیشینهٔ پژوهشی کار مد نظر قرار داد. اما با توجه به اینکه داستان‌های مذکور به‌هرحال نوشتهٔ همان اخوان ثالثِ شاعر است و نظر به مطابقت یا مقارنت زمانی داستان‌ها با برخی اشعار وی و

اشتراکشان از این چشم‌انداز در تأثیرپذیری از تحولات سیاسی - اجتماعی روز و احتوا بر دغدغه‌ها و دریغ‌های همسان و رویکردهای هنری بیان آنها، تواند بود که از برخی بخش‌های این کتاب‌ها و مقاله‌ها بشود به عنوان پیشینهٔ این پژوهش نام برد؛ ازجمله فرازهایی از کتاب *ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، نوشتهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی؛ بخش‌های «دگرگونی‌های اجتماعی و شعر اخوان» و «اندیشه‌های اخوان» از کتاب *نگاهی به مهدی اخوان ثالث* نوشتهٔ عبدالعلی دستغیب؛ قسمت‌هایی از تاریخ تحلیلی شعر نو از شمس لنگرودی؛ توضیحات و تفسیرهای محمد حقوقی (۱۳۷۹) از اشعار اخوان ثالث در *شعر زمان ما۲: مهدی اخوان ثالث* و از این قبیل. حتی در گزارشی که در مقدمهٔ برخی کتاب‌ها از زندگی اخوان ثالث به دست داده شده‌است، گاه اشاره به کاروبار داستان‌نویسی اخوان ثالث و داستان‌های وی از قلم افتاده‌است. در *باغ بی‌برگی: یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث* نیز که انتظار می‌رود مقالات کسانی مثل جمال میرصادقی که اساساً داستان‌نویس و تحلیل‌گر داستان است به این جنبه از کار اخوان ثالث معطوف شده باشد، می‌بینیم که باز اخوان ثالثِ داستان‌نویس در سایهٔ اخوان ثالثِ شاعر از چشم‌ها پوشیده مانده‌است. از طرف دیگر، همین اعتبار و اقتدار اخوان ثالث به شاعری و البته کم‌بُنیگی داستان‌های وی درجنب شعرهایش باعث شده که در کتاب‌هایی نظیر *قصه‌نویسی* از رضا براهنی (۱۳۷۱)؛ *نویسندگان پیشرو ایران* از محمدعلی سپانلو؛ *داستان‌نویسان امروز ایران* از تورج رهنما؛ *داستان کوتاه ایران* از محمد بهارلو؛ فصل «نگاهی به داستان‌نویسی معاصر ایران» از کتاب *ادبیات داستانی*، میرصادقی؛ *هشتاد سال داستان کوتاه ایران* از حسن میرعابدینی نیز که چنانکه از نامشان برمی‌آید در تعریف و تحلیل داستان معاصر ایران است، از اخوان ثالث و نوشته‌های داستانی وی نامی برده نشود. هرچند در *فرهنگ داستان‌نویسان ایران*، حسن میرعابدینی (۱۳۸۳) جایی هم به اخوان ثالثِ داستان‌نویس اختصاص داده شده‌است اما در *صد سال داستان‌نویسی ایران* میرعابدینی، در حدود ده دفعه‌ای که از اخوان ثالث سخنی به میان آمده، باز توجهی به این جنبه از کار وی نشده‌است و جز آنکه بتوانیم نظر میرعابدینی در دلبستگی اخوان ثالثِ شاعر به تعالیم اندیشمندان ایران باستان چون زردشت و مزدک (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱/ ۴۰۷) در دورهٔ ادبیات بیداری و به‌خودآیی سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ را به داستان *درخت پیر و جنگل* اخوان ثالث تسری بدهیم، طرفی دیگر از آن کتاب در

ارتباط با موضوع این جستار نمی‌توانیم ببندیم. روی‌هم‌رفته داستان‌های اخوان ثالث به نسبت شعرها و حتی مقاله‌ها و تحقیق‌های ادبی وی بسیار کمتر دیده و سنجیده شده‌است و شاید نوشته‌های قابل‌توجه در این‌باره بیش از انگشت‌های یک دست هم نباشد.

۳- اخوان ثالث؛ سنت قصه‌گویی و نقالی

از شناسندگان ادبیات پارسی معاصر کسی نیست که به کاربلدی اخوان ثالث در سرودن شعرهای روایی و نقلی پی نبرده باشد. روایت، مرکز ثقل شعر اخوان ثالث است، تا جایی که به قولی «او به‌ندرت، مثل در کتیبه، از طریق وصف، مثل نیما، وارد شعر می‌شود» (آتشی، ۱۳۸۲: ۸۲). بهترین سروده‌های اخوان ثالث، از آن سروده‌ها که قدر و قرب وی بدانهاست، عمدتاً آنهایند که ساختی روایی و نقلی دارند. دور از انتظار نیست که اخوان ثالث این کاربلدی را به قلمرو نثر نیز ببرد و داستانی بنویسد به سنت قصه‌های عامیانه و مبتنی بر وتیرهٔ نقالی؛ داستانی در اصل برای کودکان و نوجوانان که رویی سوی مخاطب بزرگسال نیز دارد. همچنین اگر داستان اخوان ثالث را از قبیل داستان‌های کودک و نوجوان بدانیم که از دیدگاه بزرگسالان و با نوستالژی و حسرت گذشته نوشته شده (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۷۰)، این نوستالژی نه یک نوستالژی فردی، بلکه نوستالژی‌ای قومی است که ریشه در فرهنگ و آیینی کهن دارد نه در تفریحات و تفننات سال‌های کودکی و نوجوانی. *درخت پیر و جنگل* به همان شیوهٔ سنتی با یکی بود یکی نبود می‌آغازد. راوی داستان هرجا لازم بداند و بی‌آنکه این کار را با قاعده‌های روز داستان‌نویسی ناسازگار ببیند، وارد داستان می‌شود و به مانند نقال‌ها رو به سمت مخاطبان می‌گرداند و توضیحاتی را بدانها می‌دهد؛ گاه نیز ادامهٔ داستان را پس از گزاره‌هایی چون القصه، بله بچه‌های عزیز و از این‌دست، پی می‌گیرد. استفاده از این شگرد دیرسالهٔ قصه‌گویی ایرانی از آن بابت بوده‌است که اخوان ثالث آن را برای بیان آنچه قصد گفتنش را داشته‌است، مناسب‌تر دیده. ضمن آنکه استفاده از این شگرد از دید اخوان ثالث، کارکردی نیز دارد در جهت گذاشتن تأثیری پروراننده بر کودک و نوجوان ایرانی:

> من معتقدم که با قصه‌هایی این‌چنین قدیمی، و بی‌بهره از فن و فضیلت‌های تا سرحد هیچی و پوچی مدرن، می‌توان و باید سررشته‌های گشایش و رهایی به دست کودکان سپرد و نت و نوای ذوق و زیبایی، سادگی و سلامت نقش باید کرد در نگین‌های نازنین دل‌هاشان؛ می‌توان و باید به قصه و شعر و نقاشی‌های قدیمی، اما نه عقیم و یائسه و یا تا سرحد عقیمی و یائسگی مدرن،

خیال آفریننده و فعال نوجوانان و کودکان را تا مرز اندیشهٔ سالم و زاینده رهنمونی و همراهی کرد (اخوان ثالث، الف۱۳۸۰: ۱۳).

اما اخوان ثالث که به‌سان مولوی، قصه را پیمانه‌ای می‌داند که به دانهٔ معنا محتوی است، در این قصه چه معانی‌ای را سراغ داده؟ پاسخ بدین پرسش، درونمایه‌های[1] *درخت پیر و جنگل* را ترجمانی می‌نماید:

۱- پرهیز از آسیب رساندن به معنویات و مقدسات خودی (که با شناختی که از اخوان ثالث و خوش‌داشت‌ها و ناخوش داشت‌هایش داریم روشن است که این معنویات و مقدسات کدام‌اند).

۲- پرهیز از درافتادن به ورطهٔ غرور و منیت، خاصه درمورد پیشوایان و پیران قوم و عزم‌کردن برای رهایی از این ورطه، در صورت گرفتارآمدن به آن.

۳- کم‌گرفتِ بدرفتاری‌ها و بدگویی‌های بدخواهان و دشمنان و به این وسائط، خود را نباختن و دل از ارزش‌ها و اهداف بلند خود برنداشتن.

موضوع[2] قصه، سرگذشت درخت کاج - صنوبر پیر و تنهایی است در دامنهٔ کوه بینالود که از زبان وی برای پدر و پسری هیزم‌شکن که به قطع شاخه‌های آن آمده‌اند بازگو می‌شود. درخت، درخت عجیبی است؛ مقدس است و نظرکرده و از همان ابتدای داستان، تعلیق یا هول و ولای دانستن چرایی و چگونگی مقدس‌شدن آن، خواننده را نیز به مانند پدر و پسر هیزم‌شکن پای سرگذشت درخت می‌نشاند.

اما نه! انتظار مواجهه‌ای با *درخت پیر و جنگل* از آن‌گونه مواجهه‌ای که می‌توان با «مرقد آقا»ی نیما یوشیج، که آن هم بر مدار یک درخت نظرکرده می‌گردد و در لایه‌های زیرین خود خرافه‌پرستی را می‌نکوهد و به ریشخند می‌گیرد، بی‌نتیجه است. درد دل درخت بدانجا می‌کشد که زمانی زرتشت، برای رفع خستگی به سایهٔ آن درخت پناه برده و در حقش دعا کرده و بعدها نیز جوانه‌هایی از درخت صنوبر را بدان پیوند زده و بدین‌سان، درخت این‌گونه مقدس و متبرک شده‌است. پس از اسلام نیز پاکان و پارسایانی چون حلاج، عین‌القضات، نجم کبری و عطار نیز هرکدام به مبارکی و میمنت قدم و دم خود، بر تقدس درخت افزوده‌اند. اما گرفتار آمدن به منیت، این‌همه

1. theme
2. subject/ topic

شکوه و فره را از این کاج - صنوبر نظرکرده ستانده‌است. اینجای داستان به‌آشکارگی سرنوشت جمشید پیشدادی را فرایادها می‌آورد که به روایت *شاهنامه* همین‌که منی بدو پیوست، فرهٔ ایزدی از او جدا شد و به دست دهاگ ماردوش گرفتار آمد. و چرا علقه و علاقهٔ اخوان ثالث به *شاهنامه* دلیلی نباشد که این بخش از سرگذشت درخت را رونوشتی از فرجام کار جمشید ندانیم؟

۴- اخوان ثالث؛ مدرنیسم داستانی

اخوان ثالث در *درخت پیر و جنگل*، به جد و به اصرار شیوهٔ نقالی و روایی سنتی را برگزیده است و خویش را از درافتادن به دام مدرنیسم بازداشته. انتقاد وی به «فوت و فن و به اصطلاح اسلوب و مهارت یا مثلاً مدرن‌بازی و نوآوری» (اخوان ثالث، الف۱۳۸۰: ۱۲) در قصه‌نویسی برای کودک و نوجوان، البته به لحنی شمول‌پذیر بیان شده و مدرنیسم داستانی را در کلیت خود آماج طعن و طنز اخوان ثالث ساخته‌است. وی مدرنیسم داستانی را یکسره با گسستگی‌های نابجا و نابهنگام، بستگی‌های بهت و ابهام و آخرش هم تاریکی و خستگی فرجام یک‌کاسه نموده و از این‌همه به وجهی تهکمیه به فن و فضیلت‌های داستان‌های پوچ تعبیر کرده‌است. اگر نیز با فرضیهٔ نسبیت زبانی و اینکه بنابر آراءِ بوآس و ساپیر، «جهان ما تاحدی ساخته و پرداختهٔ زبان ماست» (نک صفوی، ۱۳۷۹: ۸۶) هم‌داستان نباشیم و بر فرضیهٔ زبان اندیشه و آراءِ فودور و استیلینگر هم ایراداتی را وارد بدانیم، در اینکه «زبان، تجلی عینی ایدئولوژی است» (کالر، ۱۳۸۲: ۸۱) چندان اختلاف نظری نیست و بر این بنیان، یادکرد زبانی اخوان ثالث از مدرنیسم داستانی و مؤلفه‌های آن به «مدرن‌بازی»، «فن و فضیلت‌های تا سرحد هیچی و پوچی مدرن» و «[...] سرحد عقیمی و یائسگی مدرن» نیز به قدر خود ذهنیت اخوان ثالث از مدرنیسم را تفسیر می‌کند. گذشته از اخوان ثالثِ داستان‌نویس، اخوان ثالثِ شاعر نیز از شعرهای قدمایی و سنتی *ارغنون* آغاز کرد و پس از تجربهٔ مدرنیسمِ *زمستان* و *آخر شاهنامه* و *از این اوستا*، دیگرباره به قدمایی‌نگری و سنتی‌نگاری در شعر *تو را ای کهن بوم‌وبر دوست دارم* رسید؛ یعنی گذر از سنت، رسیدن به مدرنیته و بازگشت به همان سنت! علاوه بر آنکه مدرنیسم شعری اخوان ثالث نیز به سنت آمیخته‌است و در نوسروده‌های وی، واژه‌هایی از قبیل آمدستم و بشخاییم و یازیدن و همی و اندر و ایدون

و نوز و بهل، کم نیست. چیزی که محمد حقوقی از آن به عنوان یکی از اضلاع مثلث زبانی اخوان ثالث یاد کرده‌است (حقوقی، ۱۳۷۵: ۲۳) و پیش‌تر از حقوقی، رضا براهنی، در *طلا در مس*، آن را در جنب زبان ایرج‌میرزا و زبان نیما به عنوان یکی از منابع زبان اخوان ثالث مورد توجه قرار داده (براهنی، ۱۳۷۱: ۲/ ۱۰۰۷).

جایی در داستان «مرد جن‌زده» نیز که در ضمن دیالوگ برقرار شده میان چیدال و ابراهیم، بر بی‌معنایی در شعر خرده گرفته می‌شود و یکی از این شخصیت‌ها با لحنی آمیخته به اعتراض و انکار از دیگری می‌پرسد: مگر شعر، بدون معنا هم می‌شود؟ (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۰ ب: ۸۷)، از تعریضی به شعر مدرن و عدم قطعیت معنایی در آن خالی نیست. این سردرگمی میان سنت و مدرنیته و گرفتار بودن به تعارض و تناقضی چنین، خاص اخوان ثالث نیست و در جامعهٔ روشفکری ایران شیوع داشته و دارد. چه وقتی که ابراهیم گلستان *اسرار گنج درهٔ جنی* را می‌نویسد، آل‌احمد *در خدمت و خیانت روشنفکران* را، اخوان ثالث مقدمهٔ *درخت پیر و جنگل* را و فریدون توللی هم پویه و شگرف و بازگشت را در مقولهٔ شعر. گو اینکه باید با گروهی از پژوهشگران از جهت اعتقاد به غموض نسبت میان سنت و مدرنیته برای روشنفکر ایرانی موافقت کرد و به درستی این عقیده اعتراف نمود که اگرچه ایران عصر مشروطه، در دارالسلطنهٔ تبریز در آستانهٔ دوران جدید تاریخ خود قرار گرفت، «اما این حضور در دوران جدید به لحاظ اندیشه حضوری تحمیلی و منفعل بود» (طباطبایی، ۱۳۸۵: ۲۱۱). هم‌جهت با این نظرات، محمدعلی همایون کاتوزیان نیز که تفسیرش از ایران به عنوان «جامعهٔ کوتاه‌مدت» بر سر زبان‌هاست، ایرانِ بین دو انقلاب را ایرانِ تقلید دلبخواه و بی‌ترتیب از اروپا ارزیابی می‌نماید و آن را اساساً نه ایرانی که به درک مدرنیسم رسیده، بلکه ایرانی که رنگ و لعاب «شبه‌مدرنیسم» را به خود گرفته، قلمداد می‌کند؛ ایرانی که تاریخ آن علی‌رغم دور و دراز بودنش، جز «دوره‌های کوتاه‌مدت به هم پیوسته» نیست (همایون کاتوزیان، ۱۳۹۱: ۷۴).

این تعارض و تناقض، خود تنها سایه - روشنی از تصویر روشنفکریِ ایرانی است که علی‌رغم اینکه به طور مهیبی شایان قدرشناسی و دفاع است، عمدتاً دچار نافهمی و دست‌کم بدفهمی موقعیت موجود بوده و خیلی وقت‌ها اساساً نمی‌دانسته فریادش بر سر چه کسی است و چه می‌خواهد؟ در این راستا محمد مختاری نیز ضمن آنکه نقد

معرفت‌شناسی اخوان ثالث را نه نقد اندیشهٔ یک تن، که نقد یک ذهنیت تاریخی دانسته، برآن است که:

> زیستن میان ده قرن فاصلهٔ فرهنگی، معلق بودن میان دو ذهنیت تاریخی ناهمزمان و نامنطبق بر هم، گیج‌خوردن میان گذشته و اکنون، که ورطه‌ای عمیق آن دو را از هم جدا کرده‌است، جان متناقضی پدید می‌آورد که هم در حکم مسألهٔ خویش دچار تناقض است و هم در راه حل مسأله؛ زیرا اساساً مسأله‌اش انباشته از تناقض است (مختاری، ۱۳۷۸: ۴۳۶).

درواقع سرگردانی و سردرگمی ابراهیم، شخصیت اصلی داستان «مرد جن‌زده»، که خود را در سرزمینش و در میان هم‌سرزمینی‌هایش زیادی می‌داند و در جزیرهٔ مقدسی که بویهٔ رسیدن بدانجا را دارد و در میان مردمان آن جزیره نیز خود را غریبه می‌یابد، هم نمایندهٔ سرگردانی و سردرگمی روشنفکر ایرانی بر سر دوراهۀ سنت و مدرنیته است و هم نمایندهٔ سرگردانی و سردرگمی روشنفکری‌ای که نمی‌داند به دنبال چیست. چنین است که «دورهٔ تاریخ جدید ایران، از قاجار تا به امروز، در بزنگاه‌های حساس تاریخی در گذرگاه‌های خشونت و افراط و تفریط شکل گرفته‌است و ساخته شده‌است» (آجودانی، ۱۳۸۵: ۲۵).

به بازآوری اعتراف صمیمانه‌ای از اخوان ثالث بسنده کنم و از این داستان پرآب‌چشم، که پژواک پیاپی یک درد دیرساله است بگذرم:

> من در این سی چهل سال اخیر از عمرم، پس از بیست‌سالگی که دوران کودکی بود، برای خودم هیچ داوری سیاسی نکرده‌ام که چند سال بعدش متوجه نشده باشم که ای بابا، ما چقدر از مرحله پرت بوده‌ایم، چه عوضی فکر و داوری می‌کرده‌ایم، چقدر تحت تأثیر جوسازی و ترفند سیاستمداران جهان و برنامه‌ریزان چنین و چنان بوده‌ایم، دربارهٔ فلان مسألهٔ سیاسی روز، فلان مرد سیاسی و تاریخی، فلان جریان جاری زمانه چقدر غلط و عوضی فکر و داوری می‌کرده‌ایم! ای وای، ای وای، به‌راستی که بسیار تأسف‌انگیز است؛ قضایا به‌طورکلی اصلاً و اساساً چیز دیگری بوده‌است و داوری ما به‌کلی پرت. این بود که حالا که به این معنی اسفبار پی برده‌ام، به این عبرت هم رسیده‌ام که بهتر آن است که ما اصلاً داوری سیاسی زمان معاصر نکنیم. زیرا فهمیده‌ام که چه بسیار بَدان را که من نیک می‌پنداشته‌ام و چه بسیار نیکان را که بد می‌انگاشته‌ام، از دست‌اندرکاران مهم و ستارگان قدر اول سیاست روز. پس عبرت اینکه داوری بس! از کجا معلوم که هم امروزِ روز نیز اشتباه و غلط داوری نکنیم؟ و زیر تأثیر جوسازی و ترفند سیاستگزاران و برنامه‌ریزان نباشیم؟ و باز چند سالی دیگر بفهمیم که عجب! این یکی را هم بد، نادرست، بی‌ربط، عوضی داوری کرده‌ایم. نیک را بد انگاشته، بد را نیک پنداشته‌ایم!

عجب! العجب ثم العجب بین الجمادی والرجب! پس کی این سر می‌خواهد به سنگ بیدارگر بخورد و عبرت‌گرفتن حاصلی داشته باشد؟ این بود که گفتم امروزه دست‌اندرکار سیاست بودن و نیز داوری دربارهٔ امور مربوط به آن، کار هر یقنعلی بقالی نیست تا چقالان کذایی چه گویند؟ (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۲۶).

و اخوان ثالث کِی بدین عبرت رسیده‌است؟ در اواخر سال ۱۳۶۷؛ کمتر از دو سال پیش از مرگش! و بعد از همهٔ آن زنده‌بادها و مرده‌بادها و چه و چه. ضمن اینکه علاوه بر عجیب بودن این درک که بهتر است «ما اصلاً داوری سیاسی زمان معاصر نکنیم»، اخوان ثالث در همین سال‌های پی‌بردن به این معنی اسف‌بار و رسیدن بدین عبرت، باز مشغول داوری سیاسی است!

۵- اخوان ثالث؛ رئالیسم انتقادی

در ادبیات داستانی ایران، رئالیسم انتقادی از قدر و قربی به‌چشم‌آمدنی برخوردار بوده‌است و در میان داستان‌های پربار و صاحب‌اعتبار پارسی کم نیستند داستان‌هایی که بر این سبک و سیاق نوشته شده‌اند. اساساً گشوده‌شدن کتاب صدسالهٔ داستان‌نویسی ایرانی با *یکی بود و یکی نبود* جمال‌زاده، گشوده‌شدن آن با رئالیسم انتقادی است. البته این مسأله منتفی نیست که در برخی دوره‌ها، ستارهٔ اقبال رئالیسم انتقادی مدتی را به حضیض افتاده باشد؛ کما اینکه برخی منتقدان یکی از دلایل جمال‌زاده‌زدایی، (پدر داستان‌نویسی و بالطبع پدر رئالیسم انتقادی) در جامعهٔ ادبی ایران را به پای این گذاشته‌اند که جمال‌زاده و رئالیسم انتقادی او در دهه‌های بیست و سی از نظر اجتماعی و سیاسی دیگر مد روز نبوده‌اند و قصه‌های جمال‌زاده به‌واسطهٔ بی‌بهرگی از ناسیونالیسم رمانتیک و چپ‌گرایی رمانتیک، صاحبان این دو ایدئولوژی غالب زمان را راضی نمی‌کرده و برای ارزش‌گذاران و معیاردهندگان شهریور بیست به این طرف از نظر شکل و تکنیک و زبان و به‌ویژه از نظر حرف و محتوا در حد همان یکی *بود و یکی نبود* باقی مانده بوده‌است (همایون‌کاتوزیان: ۱۳۸۲؛ ۷۶ و ۱۸).

اخوان ثالث تقریباً در همین دوره است که داستان‌های رئالیست انتقادی خود را نوشته‌است: در دهه‌های بیست و چهل. داستان‌های کوتاه «شب عیدی» و «آژدان» و تا حدی «انبوه بی‌شمار شاعران»، که داستان ندانستنش نزدیک‌تر به صواب است، داستان‌هایی‌اند که برجسته‌ترین رگهٔ شخصیتی آنها رئالیست انتقادی بودنشان است.

در «آژدان» پیکان انتقاد اخوان ثالث با طعنی تلخ، رو به سوی یک افسر شهربانی رژیم شاهنشاهی است. داستان با توصیف آژدانی می‌آغازد که از خارش بیخ گردن به دلیل تنگی و نایلونی بودن لباس فرم کلافه است. صحنهٔ آغازین داستان، به‌مثابه براعت استهلالی است که انتظار مواجهه با کسی را که به‌اصطلاح تنش می‌خارد و عمداً به پروپای این و آن می‌پیچد، برای خواننده پیش می‌آورد. آژدان به دنبال بهانه برای سرکیسه کردن مردم است؛ کاری که نویسنده مبتنی بر دید انتقادی خود به لحنی کنایه‌آلود و تهکمیه از آن به «انجام وظیفه» تعبیر می‌نماید:

> آژدان در خود کیف و سرخوشی فراوانی حس می‌کرد و برای انجام وظیفه‌اش، که در آن وقت عبارت بود از قدم‌زدن آهسته و در عین حال پرکیف، در خویش آمادگی فراوانی می‌دید ولی هیچ‌چیز و هیچ‌کس نبود که بهانه‌ای بگیرد و انجام وظیفه کند (اخوان ثالث، ب۱۳۸۰: ۱۲۴).

همین تلقی از وضعیت آژدان به انجام وظیفه، برملاکنندهٔ این دید و داوری انتقادی است که نیروی نظامی رژیم گذشته وظیفه‌اش در لاابالیگری، بهانه‌گیری و باج‌خواری تعریف می‌شده‌است. واردشدن یک امنیه در داستان، که مأمور نظامی حکومت در بیابان‌ها و روستاهاست و وی نیز به همین سنخ انجام وظیفه در حوزهٔ خدمتی خود مشغول است و نویسنده علاوه بر توصیف صریح و بی‌واسطه، در ضمن دیالوگ‌های وی با آژدان به گونه‌ای دیگر پتهٔ خوی و خیم منحط و منحرف این دو را روی آب می‌اندازد، راهکاری است برای آنکه اخوان ثالث نگرهٔ خود را مبنی بر اینکه این قبیل انجام وظیفه مختص آژدانِ داستان نیست، بیان دارد. اما ماجرا بدین‌جا نیز ختم نمی‌شود و اخوان ثالث در ادامه پای یک گروهبان یکم ارتشی و یک گروهبان یکم شهربانی را نیز که بدمست و یاوه‌گو، ول می‌گردند و جز مواجهه‌ای زودگذر با آژدان نقشی در داستان ندارند، به داستان باز می‌کند تا تقریباً از همهٔ ارگان‌های نظامی شاهنشاهی نمونه‌هایی به دست داده باشد که گرد هم آمدنشان با آن وضعیت، به‌زعم نویسنده فساد کل تشکیلات نظامی پهلوی را به بانگ بلند می‌گویند.

دیالوگ برقرارشده میان آژدان و امنیه همچنین فرصتی است برای بازتاب تمایل اخوان ثالث به نهضت ملی محمد مصدق و خشم فروخوردهٔ وی از درافتادن هواخواهان این نهضت به دست بدکاری‌های سرسپردگان رژیم پهلوی:

- [امنیه:] کار شما شهری‌ها سکه‌س، نه ما بدبختای بیابون و دهات؛ توی ده چی پیدا مـی‌شـه؟ مست آخر شبی؟ توده‌ای؟ مصدقی‌ای؟ کاسب بساط پهن‌کنـی؟ چـی دارن؟ بیچـاره‌هـا نوطـوق نمی‌کشن؛ اگه سالی، ماهی یک دعوایی چیزی بشه؛ کار شماها خیلی بهتره.
- [آژدان:] کجاش بهتره؟ مخصوصاً پست من می‌بینی که پرنده پر نمی‌زنه. به جـان بچـه‌م نـیم ساعته که پستو تحویل گرفته‌م یک دیوث پیدا نشده بگه ابولی خرت به چند؟ حالام کـه بسـاط مصدقی، توده‌ای جمع شده بگه علی مونده و حوضش (همان: ۱۲۶).

در پایان نیز اخوان ثالث باری دیگر انتقاد خود از تشکیلات نظامی شاهنشاهی و دیـد خود دربارهٔ بی‌قیدی و هرزگی اعضای آن را در صحنهٔ رفتن آژدان به عـرق‌فروشـی یـک یهودی و عرق مجانی خوردن و آن وقت با یقهٔ باز به گشت‌زدن در خیابان و انجام وظیفه ادامه دادن، متمرکز نموده‌است.

در «شب عید» با روایت چند ساعت از زندگی یک پیرزن و تعامل وی با کاسـب‌هـا و مغازه‌دارهای محل در ساعات نزدیک به تحویل سال نو، خرده‌بورژوازی زیر ذره‌بین انتقـاد اخوان ثالث قرار گرفته‌است. لزومی ندارد که این بورژوازی، جنبه‌ای باشـد کـه ریشـه در مارکسیسم دارد و به مالکان ابزار تولید و کارخانه‌دارهـا مـرتبط اسـت. بلکـه جنبـه‌ای از بورژوازی پیش چشم است کـه بـه گفتـهٔ کرایـب، ریشـه در هنـر آوانگـارد دارد و افـراد سنت‌گرا، تنگ‌نظر و ملال‌آور و همچنین سبک زندگی ظاهری وکلا، کشیش‌هـا، تجـار و غیره را پوشش می‌دهد (۱۳۹۲: ۱۷۵).

خرده‌بورژوازی مورد انتقاد اخـوان ثالـث در وجـود یـک عطـار و یـک نـانوا نمادینـه شده‌است. پررنگ کردن رگه‌های مـذهبیگری در توصـیف شخصـیت عطـار و تـا حـدی شخصیت نـانوا و در تعـارض قـرار دادن ایـن اهـل خـدا و پیغمبـر بـودن بـا رفتـار ایـن شخصیت‌ها که یا به پول ناچیز پیرزن داستان چشم طمع دوخته‌اند و یا حق وی را ناحق می‌کنند، همچنین از تعریضی به ظاهرالصلاح‌بودگی و ناسرگی مذهبی خالی نیست:

- [پیرزن:] یه قرونم تنباکو؛ اروای خاک بابات تنباکوی خوب بدی. سینه‌م پاک خراب رفته. نماز مخنی مرد؟
- [عطار:] خاطر ناجم باش؛ به همو نمازی که هر دو تا ما مخنیم کسب ما حلالـه! (اخـوان ثالـث، ب۱۳۸۰: ۱۲).

این مسأله را می‌توان در جنب روی‌گردانی شخصیت اصلی داستان «مرد جـن‌زده» از اعمال و اوراد اسلامی و سـتایش اخـوان ثالـث از زرتشـت و آیـین وی در درخـت پیـر و

جنگل، یا از آناهیتا در *مرد جن‌زده* و در جنب شاخص‌های بسیاری از این‌دست در زندگی و آثار اخوان ثالث دید و بررسید. گزارش اخوان ثالث از مسیحیت بازتابیده در قاب کوچک صحنه‌ای از «مرد جن‌زده» و تجسدیافته در رفتار ابراهیم که سیاه‌مست به خانه آمده و با ملالت‌ها و ملامت‌های ساکت پدرش مواجه شده نیز تهی از طعن و توهینی نیست. حال آنکه اخوان ثالث نه در این داستان‌ها، نه در شعرها و نه در دیگر نوشته‌هایش جز به زبانی پاک و پیراسته از زرتشت، مزدک و مانی و مسائل مرتبط با اینها سخن نگفته‌است. در این راستا حتی بر این نظر و نظریه است که اگر انوشیروان غفلت و حماقت نمی‌کرد و رفرم مزدکی را درمی‌یافت و همچنان بر اعمال حکومت طبقاتی و رفرم مالیاتی خود پای‌نمی‌فشرد، پای اعراب (و نه روح اسلام) به ایران بازنمی‌شد و از آن پی‌آمدها نیز خبری نبود.

۶- اخوان ثالث؛ سمبولیسم

در «مرد جن‌زده» عنوان داستان آشکارا از مواجهه با یک الیناسیون و استحاله خبر می‌دهد. شخصیت اصلی، ابراهیم، بعد از بیدارشدن از خوابی که در آن کابوسی هم دیده‌است به وضعیت عجیبی دچار آمده: زبان مادری از یادش رفته، کتاب‌ها برایش غیر قابل خواندن شده‌اند، زبان کسی را نمی‌فهمد و خود نیز به زبانی حرف‌می‌زند که دیگران نمی‌فهمند! دورنمایی از آن واقعیت خشن که اخوان ثالثِ شاعر را آفرینندهٔ آن می‌دانند در «مرد جن‌زده» هویداست؛ «واقعیت خشنی که اطراف ما را از هرسو گرفته‌است و قصد دارد ما را آنچنان مثله و مسخ کند که دیگر چهره‌های یکدیگر را هرگز نتوانیم بشناسیم» (براهنی، ۱۳۷۱: ج۲، ۱۰۰۲). وضعیت ابراهیم می‌تواند کسی را که مسخ فرانتس کافکا را خوانده باشد به یاد گره‌گوار سامسا بیندازد. دور نیست که اخوان ثالث نیز هنگام نوشتن «مرد جن‌زده»، داستان کافکا را پیش چشم داشته بوده‌است. همچنین به دلیل ارتباط صادق هدایت با نوشته‌های کافکا و نزدیکی ساحت‌های اندیشگی این دو به یکدیگر، آیا هنگامی که اخوان ثالث در تک‌گویی درونی ابراهیم، از خودکشی سخن می‌گوید و آن را علی‌رغم آسان‌بودن، دلیرانه و غیرتمندانه نمی‌داند به صادق هدایت و فرجام کار وی نظری نداشته‌است؟

به‌هرحال همچنان‌که تبدیل‌شدن گره‌گوار سامسا به نوعی سوسک، فراموش‌شدگی زبان مادری و غریبگی آنی و ناگهانی ابراهیم با مردمانی که عمری را با آنها گذرانده نیز عجیب است و تأویل‌پذیر. جز این، اجزای دیگری از داستان نیز نشان از نمادینه‌شدن در خود دارند. دریای آزاد، دریای سومی که ابراهیم پس از سفری دشوار به شهری بندری با آن رویاروی می‌شود و دل بدان می‌سپارد کجاست؟ چیدال، پسربچهٔ نوجوانی که از هیاهوی امواج آزاد دریا بدان شهر بندری آمده و به زبانی سخن می‌گوید که برای ابراهیم آشناست، کیست؟ جزیره مقدس، این «گل روییده بر دریای آزاد و آب‌های آزادی» (اخوان ثالث، ب۱۳۸۰: ۹۶) که چیدال اهل آنجاست و ابراهیم را نیز با خود بدانجا می‌برد به چه تأویل‌پذیر است؟

قدر مسلم آنکه ابراهیم پس از دچار آمدن به وضعیتی که ذکر آن رفت، بنابر آرکی‌تایپ سفر و کارکرد اساطیری، حماسی و عرفانی آن در بازیابی و بازشناسی خویشتنِ از یاد رفتهٔ خویش، به این نتیجه می‌رسد که: «باید رفت. کجا؟ هرجا که اینجا نباشد. کجا؟ هرجا که جای دیگری باشد» (اخوان ثالث، ۱۳۸۰ب: ۷۶). گویا این راوی در وطن خویش غریب شعر «قاصدک» یا راوی دلتنگ شعر «چاووشی»[1] است که پژواک تک‌گویی‌اش در پرده‌های صدای ابراهیم انعکاس یافته‌است و این آزردگی دیرپای از تازش تازیان به ایران و لطمه به فرهنگ ایرانی، چنانکه از جای‌جای شعرهای اخوان ثالث، از جای‌جای این داستان نیز برمی‌آید: از لحن اخوان ثالث در توصیف مسجدی پرگردوغبار که به حصیری کهنه مفروش است و تسبیح گِلین مادر؛ از رفتار پدر ابراهیم برای عادت‌دادنش به اعمال و اوراد عبادی؛ از پای‌بندی ابراهیم به مذهب و گرفتار آمدنش به شک و روی‌گردانی‌اش پس از مدتی از مذهب؛ و از گفتگوی میان ابراهیم و چیدال بر سر نام‌هایی که بر بچه‌ها می‌گذارند:

- مثلاً اسم بابای تو، گفتی ابوالقاسم؟ ا... بو... ل... قا... سم، چه بامزه! خب یعنی چی؟
- یعنی پدر قاسم.
- قاسم کیه؟ داداشت؟ تو که گفتی اسمت ابراهیمه!
- بله، ولی من داداش ندارم [...]
- پس اسم پدرت یعنی پدر کسی که اصلاً نیست و هیچی رو هم همین‌جوری قسمت نمی‌کنه؟ [...]
- خب اسم عموت چیه؟

- عبدالحسین.
- یعنی چی؟
- یعنی بندهٔ کسی که خوشگله و کوچولوست.
[...]
- من دو تا خاله دارم. یکیش اسمش کبراست، یکیش صغرا [...]
- نفهمیدم. گفتی زن بزرگ [: کبرا] خاله کوچیکته؟ زن کوچک [: صغرا] خاله بزرگت؟ چطور؟
(اخوان ثالث، ب۱۳۸۰: ۹۱- ۸۹).

علاوه بر عرب، ناخوش‌داشت اخوان ثالث از غرب نیز در داستانش هویداست. روی دیگر سکه این انیرانی‌ستیزی، ایران و ایرانیت‌ستایی اخوان ثالث است، هم در این داستان و هم در سروده‌ها و نوشته‌های فراوانش. بنابراین تصویری را که ابراهیم روی جلد یک مجلهٔ نه چندان قدیمی می‌بیند، تصویر کشوری شعله‌ور مانند گوسفندی بریان که از این طرف و آن طرف، دور و نزدیک، خرس و کفتار و گراز و لاشخور با دهان آب‌افتاده بدان می‌نگرند و دوستانه سرگرم تقسیم آن میان یکدیگرند و روبه گرگ‌خو و کفتاری تازه‌نفس و جوان (که نمادی از امریکاست) نیز بدانها ملحق می‌شود (همان: ۶۷ و ۶۸)، به‌روشنی می‌توان ترجمان همان درد و دریغ‌های «شهریار شهر سنگستان» و ازجمله تفسیر این دغدغه دانست که:

گه سکندر گه عرب گاهی مغول و اکنون فرنگ یک عروس و چند شوهر ملک دارا را ببین[۲]
(اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۲۰۲)

کسی هم که در این تصویر، با «کلاه» مخصوص و همیشگی‌اش و با هالهٔ نور مقدس یک مبشر و نجات‌بخش دور سر، در تلاش بی‌ثمر خاموش‌کردن آتش است، ظاهراً جز رضا شاه نیست که این‌گونه تصویر وی در تصور یک روزنامهٔ خودی، توسط اخوان ثالث به طنز و ریشخند گرفته شده‌است.

با این‌همه روایت سمبلیک «مرد جن‌زده» می‌تواند در یکی از اضلاع معنایی‌اش، به ضرورت پاسداشت فرهنگ و زبان ملی تأویل شود. می‌گویم در یکی از اضلاع معنایی‌اش، چراکه نظر به تفاوت نماد با استعاره در اینکه نماد، زایاست و تأویل‌های متعددی را بدون نیازی تخطی‌ناپذیر به قرینهٔ صارفه و علاقهٔ شباهت برمی‌تابد، «مرد جن‌زده» می‌تواند تأویل‌های سیاسی - اجتماعی و حتی فلسفی‌ای را از آیینهٔ مه‌آلود خود بنمایاند. چراکه

داستان در سال ۱۳۳۵ نوشته شده‌است؛ تقریباً همزمان با سروده‌شدن «نادر یا اسکندر»، «چاووشی»، «آخر شاهنامه» و «زمستان» و دو سه سالی پس از سقوط دولت ملی محمد مصدق و تکیدن یکبارهٔ تمام آرزوهایی که برای خانه‌نشین کردن حکومت ارتجاع و استبداد، در دل شکفته بود. زمانی که مشت‌های آسمانکوب قوی، وا شده‌است و گونه‌گون رسوا شده‌است؛ زمانی که جای بوته‌های رنج و خشم و عصیان، پُشکبن‌های پلیدی رسته‌است و تنها دری که در این درنگ سیاه شبانه، در این زمستان اختناق سیاسی و فلسفی بر روی آزادیخواهان خودنفروخته و جان از مهلکه به سلامت به‌در برده باز می‌تواند بود، درِ میخانه‌هاست:

شب خسته بود از درنگ سیاهش/ من سایه‌ام را به میخانه بردم/ هی ریختم خورد/ هی ریخت خوردم/ خود را به آن لحظهٔ عالی خوب و خالی سپردم (اخوان‌ثالث، ۱۳۶۰: ۱۰۱).

با این تفسیر، «عزیزِ» داستان مرد جن‌زده که کیل و پیمانهٔ هر شبهٔ ابراهیم دستش است، «مسیحای جوانمرد» شعر زمستان و تنها کسی است که مخاطب دردها و دغدغه‌های ابراهیم و اخوان‌ثالث است. همچنین دور نیست منظور اخوان‌ثالث از جزیرهٔ مقدسی که در آب‌های آزاد است و شخصیت اصلی داستان پس از احساس غریبگی در دیار خود بدانجا راه می‌برد اما سرخورده به دیار خود بازمی‌گردد، اتحاد جماهیر شوروی بوده باشد که یک‌چندی با عشوه‌های ایدئولوژی مارکسیستی، دل از روشنفکران چپ‌گرای ایرانی ربوده بود اما در کودتای بیست‌وهشت مرداد، مشتش برای این قبیل روشنفکران باز شده بود و آنها فهمیده بودند چه کلاه گشادی سرشان رفته‌است. اخوان ثالث باری دیگر این منظور را در «آنگاه پس از تندر»، در تصویر خانهٔ همسایه که در آن روشنی‌های فراوانی دیده می‌شود[۳] نیز نمادینه کرده‌است و کسان دیگری نیز؛ و ازجمله نیما یوشیج در شعر «خانه‌ام ابری است»: در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم/ من به روی آفتابم/ می‌برم در ساحت دریا نظاره/ و همه دنیا خراب و خرد از باد است (نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۷۶۲)

۷- اخوان‌ثالث؛ داستان‌نویسی و عناصر داستان

اخوان ثالث، داستان‌نویس فوق‌العاده کم‌کار دههٔ بیست تا چهل است؛ یعنی دهه‌هایی که در قبضهٔ پیشکسوت‌های ادبیات داستانی ایران و آثار آنهاست. از دیگر سو، عمدهٔ

وجاهت هنری وی به شعرهایش است و تعدادی از تحقیقات ادبی‌اش، خاصه آنچه را که در زیروبالا کردن شعر نیما و شناساندن خصلت‌ها و خصوصیت‌های شعر نیمایی (مخصوصاً وزن شعر نیمایی) نوشته‌است. نمی‌گویم اینها داستان‌نویسی اخوان ثالث را تحت‌الشعاع خود قرار داده‌است و مانع از دیده‌شدنشان شده، که با این توصیف کلیشه‌ای قدر و قرب داستان‌های اخوان ثالث بیش از حد استحقاقشان نمایانده می‌شود. با این‌همه اگر اخوان‌ثالثِ داستان‌نویس را اخوان‌ثالثی بدانیم که کارش را بلد است و داستان‌های وی را نیز خواندنی و خوب توصیف نماییم، گزافه و بی‌راه نگفته‌ایم. خاصه از این جهت که امروز و با پشت‌سر داشتن سرمشق یکصدساله‌ای در ادبیات داستانی (منهای پیشینهٔ بن‌سالهٔ قصه‌گویی عامیانه)، گاه داستان‌هایی از برخی کسانی که اتفاقاً کارشان هم داستان‌نویسی است صادر می‌شود که نه تنها خوب نیستند، که خواندنشان هم عمر عزیز به چاه ریختن است؛ داستان‌هایی که حتی نسبت به تکنیک‌های داستان‌نویسی پیشامدرن، سهل‌انگارند.

داستان‌های اخوان‌ثالث، همگی پیرنگی خطی دارند؛ به شیوهٔ سوم شخص روایت می‌شوند و راوی دانای کل، رشتهٔ داستان را به دست دارد و هرآنچه را که باید، به خواننده می‌گوید. منتها این راوی دانای کل، آگاهانه یا ناآگاهانه، در داستان‌هایی مثل «شب عیدی» و «آژدان» تا آنجا که می‌تواند داستان را برای بیان توضیحات متوقف نمی‌کند و با تکنیکی که بدان «توصیف در حرکت» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۷۰) گفته‌اند و نیز از خلال گفتگوی شخصیت‌ها با یکدیگر خواننده را از آنچه باید، می‌آگاهاند. بیان مکان و زمانی که این دو داستان در آنها اتفاق می‌افتند به همین ترفند صورت گرفته. اما در «مرد جن‌زده» به خلاف این عمل شده و داستان برای توضیح مکان و زمان رویدادها نگه داشته شده‌است. مکان رویدادها تا حدی محلاتی بسته از یک شهر است و زمان رویدادها نیز اغلب روزهای مرزی میان دو سال. از این بابت اخوان‌ثالث، داستان‌نویس حوالی بهارها است! چراکه هم تقریباً همهٔ داستان‌هایش را در فروردین و یا اواخر اسفند نوشته‌است و هم داستان‌هایش عمدتاً در اواخر اسفندماه اتفاق افتاده‌اند و اگر داستان‌هایی دیریاز بوده‌اند از این زمان آغازیده‌اند و در ماه‌های بهاری ادامه یافته‌اند.

در میان عناصر داستان‌های اخوان‌ثالث، دو عنصر نمودی برجسته دارند:

۱- تعلیق: تعلیق[1] یا هول و ولا یا انتظار، کیفیتی در داستان است که خواننده را به پی‌گرفتن داستان ترغیب می‌کند. اینکه گفته می‌شود داستانی کشش دارد یا فاقد کشش است، ناظر به برخورداری یا عدم برخورداری داستان از همین کیفیت است. در اهمیت تعلیق داستانی، نقل این گفته بسنده است که «داستانی که واقعاً داستان باشد باید واجد یک ویژگی باشد: شنونده را بر آن دارد که بخواهد بداند بعد چه پیش خواهد آمد و برعکس، ناقص است اگر کاری کند که خواننده نخواهد بداند که بعد چه خواهد شد و داستانی را که واقعاً داستان باشد فقط با این دو معیار می‌توان نقد کرد» (فورستر: ۱۳۶۹، ۳۳). هرچند که باید میان تعلیق طبیعی و تعلیق مصنوعی که خاص داستان های عامه‌پسند است تفاوت قائل شد. نگاهی از این چشم‌انداز به داستان‌های اخوان ثالث، بدین استنتاج خواهد انجامید که در داستان «شب عیدی»، ذکر گذرای نحوست عدد سیزده توسط پیرزن داستان، به‌وجودآورندهٔ هول و ولای اتفاق ناخوشی است که احتمالاً در ادامه برای وی خواهد افتاد؛ تعلیق‌ها در «مرد جن‌زده»، تعلیق‌های شخصیت و مکان‌اند. کسی که ابراهیم را به خانهٔ خود دعوت کرده بوده و ابراهیم پس از رفتن به روستای کوهستانی محل سکونت آن مرد دریافته که اصلاً کسی با آن نشانی‌ها در آنجا زندگی نمی‌کند کیست؟ چیدال، پسربچه نوجوانی که از میان آب‌های آزادی و از جزیره‌ای مقدس به شهر بندری آمده و مصاحب ابراهیم شده کیست؟ و اصلاً آن جزیرهٔ مقدس کجاست؟ هرچند که این تعلیق‌ها تا پایان داستان ناگشوده باقی می‌مانند و گره آنها به دست خواننده داده می‌شود تا خود با تأویل، معمای این تعلیق‌های نمادینه را حل نماید.

۲- شخصیت‌پردازی (از جهت کارکرد زبان در پردازش شخصیت‌ها)

تکوین پیرنگ داستان بسته به وجود شخصیت است. شخصیت داستانی می‌تواند «شخص»، یعنی موجود انسانی، و یا جز آن باشد، اما داستان بدون شخصیت وجود نخواهد داشت. بیرون آوردن شخصیت‌های داستان از حالت تیپیک و نوعی و فردیت بخشیدن بدانها، خاصه با اختصاص زبان ویژه‌ای به شخصیت‌ها، از توانمندی داستان‌نویس خبر می‌دهد. مشخص‌ترین ویژگی شخصیت‌های داستان‌های اخوان ثالث، که به واسطهٔ آن فردیت یافته‌اند و هویتی مستقل گرفته‌اند و نیز بسیار حقیقت‌مانند

1. suspense

شده‌اند، زبان آنهاست. در اغلب داستان‌ها زبان راوی از زبان شخصیت‌ها متمایز است و شخصیت‌ها نیز هرکدام متناسب با زیستگاه و پایگاه اجتماعی خود سخن می‌گویند. بهتر است بگویم زبان و لهجهٔ آنها و ناهنجاری‌ها و اغلاطی که در زبان آنهاست، زیستگاه، پایگاه اجتماعی، سن و سواد و برخی دیگر از ملاحظات شخصیتی آنها را می‌شناساند. بهترین نمونه برای این مسأله شخصیت‌های داستان «شب عیدی»اند. پیرزن داستان «شب عیدی» و دیگر مشهدی‌های داستان همگی به لهجهٔ مشهدی سخن می‌گویند[۴] و به مقتضای سواد عامیانهٔ خود نیز اغلب واژه‌ها را شکسته‌بسته و خودمانی ادا می‌کنند:

- پیرزن به حمامی: «چطور بری همه همی‌ساخته؟ دیفال به دیفال یک دور دنیا فرقشه. مردم فرسخ فرسخ راه مفتن مِین مِشد که شب سال تحویل رِه اقل کم مشرف برن، اووخ مای بی‌سعادت در جوار هنچی بزرگواره، ماه تا ماه وقت نمه‌کنم دست به ضری حرضت برسنم؟» (اخوان ثالث، ب۱۳۸۰: ۱۱).
- عطار به شاگردش: «حیوون! تا کی نمخی آدم بری؟ زعفرون که نمکشی. تو دیدی مو هنچی مکنم، اما نه برای دو پول سرکه. روغن بادام، کرچک دوایه، سنگش به مثقال. نگا کن، نگا کن! جُنم مرگ رفته، ای همه توتون ره ترش و تر کرد. مخواسی همیطو بریزی توی پست بذش بدی بره رد کارش؛ بچه‌ی آدم!» (همان: ۱۴).

در «آژدان» هم به همین ترتیب از خلال گفتگوی آژدان با امنیه، جنس و جنم «انجام وظیفه» آنها برملا می‌شود و نیز آنچه که به تحقیق ویلیام اُ. بی‌من در کتاب *زبان، منزلت و قدرت در ایران* از رابطهٔ مستقیم منزلت افرادی که با هم تعامل دارند با کیفیّت و ماهیّت ادراکات گزینش شدهٔ آنها از یکدیگر در موقعیّت‌های ارتباطی و الگوی انتظارات‌شان (بی‌من، ۱۳۸۱: ۶۵) خبر می‌دهد:

- امنیه به آژدان: «بدشانسی یکی از این لامصبا دم چک من، تو حوزهٔ مأموریت من نیس که انجام وظیفه کنم. یکی هس که اونم مال رئیس پستمونه؛ به من چیزی نمی‌ماسه. اما ناحق کوریه؛ رئیس پستمون از همهٔ این حرف‌ها گذشته مَرده. گاگداری دم ما رو هم می‌بینه، یا مأموریت اطراف می‌ده که بد نیس؛ خونه کدخدایی، مباشری، سربازگیری و بعضی از این کارهای خردوریز که بدک نیست. مرغ و جوجه و ماست و پنیر برقراره» (همان: ۱۲۷).

نیز در «مرد جن‌زده»، زبان راوی که به فارسی معیار سخن می‌گوید با زبان شخصیت‌ها که شکسته و محاوره‌ای سخن می‌گویند تفاوت دارد؛ در *درخت پیر و جنگل*

نیز؛ اما در این داستان اخیر گاه زبان راوی یک‌دست نیست و وی گاه به وجه معیار سخن گفته‌است و گاه شکسته و گفتاری.

علاوه بر این مشخصه‌های زبانی که در ارتباط با داستان‌نویسی و شخصیت‌پردازی در داستان‌های اخوان ثالث به نظر آمد، زبان و نثر اخوان ثالث به‌خودی‌خود نیز مختصاتی دارند که قابل یادکرد است؛ مختصاتی که با مختصات زبان شعرهای اخوان ثالث همخوان است و از جمله به این دلیل بوده‌است که در آغاز این جستار گفته شد که اخوان ثالثِ داستان‌نویس، شخصیتی جدا و مجزا از اخوان ثالثِ شاعر ندارد. در نثر داستانی اخوان ثالث، نمودهای روشنی از این سه خصلت را می‌شود سراغ گرفت:

۱- ادبیت متن: اینکه چقدر و چگونه این کار با داستان‌نویسی می‌خواند بحث دیگری است و قرار نیز بر این شد که فعلاً نثر اخوان ثالث بی‌ارتباطش با ریزه‌کاری‌های داستان‌نویسی زیر ذره‌بین قرار بگیرد. بنابراین این‌قدر گفته شود که گاه نثر داستانی اخوان ثالث چنان است که می‌نمایاند که این اخوان ثالثِ شاعر است که دارد این قسمت‌ها از داستان را می‌نویسد، با همان تردستی‌ها، نازک‌کاری‌ها و صنعت‌پردازی‌هایی که در ساختن شعرش به کار می‌برد. برای نمونه در داستان «شب عیدی»، این عبارت:

سر سوی بالا گرفت. سوی سقف عرق‌کردهٔ چرکین گچش ریختهٔ سربینه و گفت [...](اخوان ثالث، ۱۳۸۰ب: ۱۱)، با عبارت‌هایی نظیر «با شبان روشنش چون روز/ روزهای تنگ و تارش چون شب اندر قعر افسانه» که در شعرهای اخوان ثالث آمده و چیزی از تأثیرپذیری زبان اخوان ثالث از زبان نیما یوشیج را انعکاس می‌دهد، پهلو می‌زند. و در نمونه ای دیگر:

- اگرچه جز قبول درد چیزی نداشتند که بده‌بستان کنند و سکوت هم شاهد و شاهین آن ترازو بود و تراز این ناچاری و تسلیم؛ و سکوتی چه گرانبار و درهم‌فشرده که آمادهٔ انفجار و آتشفشانی می‌نمود و چیزی هم نگذشت که طوفان انفجار سرگرفت، با رعدی که در بغض‌هاشان می‌ترکید و شعلهٔ برقی که از نگاه‌های سوزان‌شان می‌جهید و ابری که در چشم‌هاشان کم‌کم آغاز کرده بود به نم‌نم باری آهسته و آرام که از مسامات سکوت‌شان می‌تراوید کم‌کم، چون دیگر داشت تب سکوت می‌شکست و پیکره‌اش به عرق می‌نشست اما حالتی که به‌هیچ‌وجه نشانهٔ بهبود نمی‌نمود چون بهبودی در کار نبود [...](همان: ۳۹).
- اوج مستی و گرمای مطبوع الکل را در همهٔ قلمرو هستی خود احساس می‌کرد. آن جاذبهٔ خوش و حالت هر دم افزون‌کنندهٔ پرهیز و پرواها و آن سبکی رخوتناک و کیفیت جادویی ریشه در اعصار و قرون که موهبت اعطایی آناهیتا، ایزد آب‌ها و ابرها، از جویباران افسانه و راستین

حقیقی است، مرد غمگین جوان را در اعماق اندوهگنانه‌ترین مستی و سبک‌روح‌ترین بی‌خویشتنی‌ها غوطه‌ور کرده بود (همان: ۶۱).

● بله عزیزم! تو دیگه نه بادبزن، بلکه کتاب راز و نیاز من، لوحه و بیاض شعر و شور من و آینه سبزی و صفای دست منی؛ من همهٔ عزیزان نظیر تو رو در حریم روح و دلم راه می‌دم و ریشه‌هاشون رو از اعماق جون و جگرم سیراب می‌کنم [...](اخوان ثالث، ۱۳۸۰الف: ۶۱).

علاوه بر آنکه بسیاری از بخش‌های داستان اخیر، یعنی *درخت پیر و جنگل* ریتمیک و آهنگین است و به‌خودی‌خود یا با تغییر آهنگ و مختصر دست‌کاری‌ای تبدیل به شعر تواند شد(۵).

● ببخشین زمین خانوم!/ من هم لابد از اینها خیلی دارم/ که حالا، نمی‌دونم کجا گذاشتمشون/ ممکنه یه دقیقه/ بی‌زحمت/ بدین دستم ببینم/ بادبادک‌های من ریزباف‌تره/ یا این یکی مال شما؟ (همان: ۴۹).

● نه به جون خودت و به جون ماه/ که می‌خوام دنیاش نباشه بی‌شما/ عین حقیقتو دارم بهت می‌گم/ تو کاجی!/ میوهٔ اصلی و بهترین میوهٔ تو/ همین سرسبزی و شادابیه در سرتاسر سال (همان: ۵۶).

دربارهٔ آوردن نظم در میان نثر که پابه‌پای سنتی دیرساله بالیده‌است و به داستان‌های امروزی نیز رسیده، شایای یادکرد است که استادی اخوان ثالث در شعرْ نگذاشته نظم‌های من‌درآوردی سست و شعرهای این و آن به صورت ناهمخوان و نادرست به نثر داستانی وی راه بیابد. اگر در برخی داستان‌ها مثل «درخت پیر و جنگل» و «انبوه بی‌شمار شاعران»، به‌ضرورت اشعاری در ضمن داستان‌ها آمده، اشعاری است سبک‌سنگین شده و سازگار با بافت موقعیتی.

۲- آرکائیسم واژگانی و نحوی: چنانکه یکی از مشخصه‌های زبان شعری اخوان ثالث نیز همین برخورداری از واژه‌ها و قواعد نحو قدیم، خاصه واژه‌ها و قواعد نحوی رایج در سبک خراسانی است. برخی از موارد آرکائیک بازآمده در داستان‌های اخوان ثالث عبارت‌اند از: طنبی، نگریستن گرفت، نگاه کردن گرفتند، هلاک‌شدگان پیشینیان و غیره.

۳- ترکیب‌سازی و واژه‌سازی: از ترکیب‌های تازه‌ای چون «روبه‌گرگ خوکفتار»، «مرگ‌اندود»، «موسیمچه» و غیره گذشته، اخوان ثالثِ داستان‌نویس هرجا لازم دیده، خاصه جاهایی که برای بیان مقصود خود لفظی را در زبان پارسی نیافته، واژه‌هایی را پیش خود ساخته و در داستان‌هایش به کار بسته است. تقریباً تمام واژه‌های اختراعی

اخوان ثالث در *درخت پیر* و *جنگل* مجال بروز یافته‌اند. واژه‌هایی چون پف‌تره (صدایی که چارپایان هنگام سیری و سرخوشی با لرزاندن لب‌ها و پف‌کردن از دهان بیرون می‌دهند)؛ تف‌تره (صدایی که چهارپایان با لرزاندن لب‌ها و پف‌کردن از دهان بیرون می‌دهند و با پاشیدن آب دهان به اطراف همراه است)؛ مِهنم (به قیاس شبنم، رطوبتی که از مه و دمه بر چیزها نشیند)؛ پروردیار (به قیاس پروردگار، کسی که هم پرورنده است و هم مربی و مددکار)؛ عروس‌وزن (به قیاس خروس‌وزن که در میان وزنه‌برداران مصطلح است).

در ارتباط با راه و رسم داستان‌پردازی اخوان ثالث چیز دیگری نمانده‌است جز آنکه بنابر سنتی بن‌ساله در ادبیات منظوم و منثور ایران، داستان‌های اخوان ثالث نیز چون داستان‌های بسیاری از هم‌روزگاران، مرصع به دُردانه‌های باورها، رسم و راه‌ها، مثل‌ها، ترکیب‌ها و کنایه‌های عامیانه است؛ اما نه چنان به دست‌ودل‌بازی‌ای ناسنجیده که وصلهٔ شینی باشد بر روی کار، بلکه عمدتاً به اندازه و سر جای خود است.

۸- نتیجه‌گیری

این‌که داستان‌نویسی حرفه‌ای به سرودن شعر پرداخته باشد استبعادی ندارد و نه آنکه شاعری حرفه‌ای به نوشتن داستان نیز. مهدی اخوان ثالث که اصالتاً و عمدتاً به شاعری نام برآورده‌است چون نیما، شاملو، احمدرضا احمدی (در این اواخر) و غیره، ازجمله شاعران حرفه‌ای است که داستان‌هایی هم نوشته‌است؛ داستان‌هایی که خود آنها را از مقولهٔ «تفنن»، «تخطی» و «ناپرهیزی» قلمداد نموده‌است (اخوان ثالث، ۱۳۸۰الف: ۲۴).

بنابر به‌چشم‌آمدنی‌ترین خصائل و خصایص در این داستان‌ها، می‌شود آنها را بازبسته به سه ساحت رئالیسم انتقادی، سمبولیسم و سنت قصه‌گویی عامیانه دانست. *شب عیدی* و *آژدان* به ساحت رئالیسم انتقادی بازبسته‌اند و در یکی خرده‌بورژوازی ظاهرالصلاح و در دیگری به‌وجهی همه‌شمول، تشکیلات نظامی رژیم گذشته، ضمن توصیفی واقع‌گرا از انجام وظیفه صنفی و اداری، مورد انتقاد قرار گرفته‌است. *مرد جن‌زده* نیز که ظاهراً با گوشه‌چشمی به مسخ فرانتس کافکا و نیز برخوردار از بن‌مایهٔ سفر در متون اساطیری، حماسی و صوفیانه نوشته شده‌است، ویژگی‌هایی دارد که دست منتقد را برای بازخوانی سمبولیستی آن باز می‌گذارد. معانی پنهان در داستان *درخت پیر* و *جنگل* نیز وجود دارد

اما به‌گونه‌ای که درونمایه‌های این داستان تلقی توانند شد؛ داستانی که ساخت آن، ساخت قصه‌ها و نقل‌های سنتی است. «انبوه بی‌شمار شاعران» در اصل‌بخشی بوده‌است از مؤخرهٔ *از این اوستا* که درمورد تلفات و ضایعات شعری در ایران بدان استشهاد شده و به‌هرحال پیش و بیش از آنکه داستان به معنای متعارف آن باشد، خاطره یا چیزی در همین حدود است.

همچنین درنگی بر سر عناصر سازندهٔ این داستان‌ها بدین‌جا می‌انجامد که بتوان تعلیق و شخصیت‌پردازی را (به‌ویژه از جهت نقش زبان در پردازش شخصیت‌ها)، به‌مثابه قابل‌بحث‌ترین عناصر داستان‌های اخوان ثالث دید و بررسید.

از آنجا که اخوان ثالث نخواسته‌است در انواع ادبی گوناگونی که مورد طبع‌آزمایی‌اش قرار گرفته شخصیت‌های متفاوتی از خود به دست دهد و بر این بنیان که داستان‌های مذکور را همان اخوان ثالثِ شاعر نوشته‌است، می‌توان تردستی‌های سبکی وی در شعرهایش را در این داستان‌ها نیز رصد نمود. به طوری که گذشته از جهات اندیشگی اخوان ثالث در پاسداشت عناصر اصیل فرهنگی و آیینی ایرانی و ناخوش‌داشت هرآنچه انیرانی (عربی و غربی) است، مختصات زبانی شعرهای اخوان ثالث و یا به تعبیری اضلاع سازندهٔ مثلث زبانی شعرهای وی را هم می‌شود در نثر داستانی وی انعکاس‌یافته دید. وی علاوه بر آنکه منطبق بر قاعده‌های داستان‌نویسی، زبان راوی را از زبان شخصیت‌ها قابل تشخیص و تمایز می‌سازد و در جهت حقیقت‌مانند شدن داستان و پردازش مطابق اسلوبِ شخصیت‌ها می‌کوشد که هر شخصیت به زبانی سخن بگوید که از زیستگاه و پایگاه طبقاتی‌اش سراغ بدهد، زبان داستانی‌اش را دست‌کم از سه ویژگی برخوردار می‌سازد که در شعرهای وی نیز هست: ادبیت (و قابلیت تبدیل‌شدن به شعر با کمی تصرف و تغییر)، آرکائیسم، و ترکیب‌ها و واژه‌های نوساخته.

روی‌هم‌رفته، داستان‌های اخوان ثالث علی‌رغم برخورداری از حدی از تکنیک‌های داستان‌نویسی و ارجحیت بر داستان‌های برخی از کسانی که مثلاً کارشان هم داستان‌نویسی است، آثاری نیستند که توانسته باشند به حد حتی متوسط‌ترین شعرها و یا تعدادی از تحقیقات ادبی اخوان ثالث، برایش پایه و مایه‌ای دست‌وپا کرده باشند.

پی‌نوشت

۱- اخوان‌ثالث در شعر «چاوشی»، چنین می‌سراید: من اینجا بس دلم تنگ است / و هر سازی که می‌بینم بدآهنگ است/ بیا ره‌توشه برداریم/ قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم/ ببینیم آسمان هرکجا آیا همین رنگ است؟/ [...]/ کجا؟ هرجا که اینجا نیست/ من اینجا از نوازش نیز چون آزار ترسانم/ ز سیلی‌زن ز سیلی‌خور وزین تصویر بر دیوار لرزانم/ در این تصویر عمَر با سوط بی‌رحم خشایرشا / زند دیوانه‌وار اما نه بر دریا / به گرده‌یْ من، به رگ‌های فسرده‌یْ من/ به زنده‌یْ تو به مرده‌یْ من (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۸: ۶۴).

۲- در شعر «قصهٔ شهر سنگستان» می‌گوید:

سخن می‌گفت سر در غار کرده شهریار شهر سنگستان/ سخن می‌گفت با تاریکی خلوت/ تو پنداری مغی دلمرده در آتشگهی خاموش/ ز بیداد انیران شکوه‌ها می‌کرد/ ستم‌های فرنگ و ترک و تازی را/ شکایت با شکسته بازوان میترا می‌کرد/ غمان قرن‌ها را زار می‌نالید/ حزین‌آوای او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد[...] (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۲۵).

۳- از جمله در شعر آنگاه پس از تندر:

از بارها یک‌بار/ شب بود و تاریکیش/ با روشنای روز یا کِی خوب یادم نیست/ اما گمانم روشنی‌های فراوانی/ در خانهٔ همسایه می‌دیدم/ شاید چراغان بود شاید روز / شاید نه این بود و نه آن، باری/ بر پشت بام خانه‌مان روی گلیم تیره و تاری [...](همان: ۴۲).

۴- این تردستی در سروده‌های اخوان ثالث نیز بی‌نمود نیست. چنانکه در دفتر *تو را ای کهن بوم‌وبر دوست دارم*، غزلی دارد به مطلع:

آی توکه سنبلْ تِو مِدی دسته‌گلا به اَو مِدی — آتیش به جونت نگیره خوب دل مار اَلو مِدی
از سر صحب خُنُکا تا وخت آفتاب تنکا — وَرِ دل اِینه می‌شینی کهنه‌ته برق نو مدی

(اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۱۰۳)

که به وزن و طرح حراره‌ای عامیانه و آن هم مشهدی و سرودهٔ خود وی، گفته‌است.

۵- در نمونه ذکر شده نشانه‌های ممیز بین نوشته‌ها (/)، از نویسنده مقاله است.

منابع

آتشی، منوچهر (۱۳۸۲)، *اخوان، شاعری که شعرش بود*، تهران: آمیتیس.
آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۵)، *مشروطهٔ ایرانی*، تهران: اختران.
اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷)، *تو را ای کهن بوم‌وبر دوست دارم*، تهران: زمستان.
ـــــــــــــ (۱۳۸۳)، *از این اوستا*، تهران: زمستان.

ـــــــــــــــ (الف ۱۳۸۰)، *درخت پیر و جنگل*، تهران: زمستان.
ـــــــــــــــ (ب ۱۳۸۰)، *مرد جن‌زده*، تهران: زمستان.
ـــــــــــــــ (۱۳۷۸)، *آنگاه پس از تندر: منتخب هشت دفتر شعر*، تهران: سخن.
ـــــــــــــــ (۱۳۷۵). *ارغنون*، تهران: مروارید.
ـــــــــــــــ (۱۳۶۰)، *از این اوستا*، تهران: مروارید.
براهنی، رضا (۱۳۷۱)، *طلا در مس: در شعر و شاعری*، تهران: نویسنده.
بی‌من، ویلیام. اُ (۱۳۸۱)، *زبان، منزلت و قدرت در ایران*، ترجمهٔ رضا مقدم‌کیا، تهران: نی.
تسلیمی، علی (۱۳۸۳)، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان): پیشامدرن، مدرن، پسامدرن*، تهران: اختران.
حقوقی، محمد (۱۳۷۵)، *شعر زمان ما۲: مهدی اخوان ثالث*، تهران: نگاه.
صفوی، کورش (۱۳۷۹)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: حوزهٔ هنری، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
طباطبایی، جواد (۱۳۸۵)، *درآمدی بر تاریخ اندیشهٔ سیاسی در ایران*، تهران: کویر.
کالر، جاناتان (۱۳۸۲)، *نظریهٔ ادبی: معرفی بسیار مختصر*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۶۹)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.
کرایب، یان (۱۳۹۲)، *نظریهٔ اجتماعی کلاسیک: مقدمه‌ای بر اندیشهٔ مارکس، وبر، دورکیم و زیمل*، ترجمهٔ شهناز مسمی‌پرست، تهران: آگه.
مختاری، محمد (۱۳۷۸)، *انسان در شعر معاصر (یا درک حضور دیگری)*، تهران: توس.
مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳)، *کتاب ارواح شهرزاد: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو*، تهران: ققنوس.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳)، *صدسال داستان‌نویسی ایران*، ۳ج، تهران: چشمه.
نیما یوشیج (علی اسفندیاری نوری) (۱۳۸۳)، *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج*، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
همایون‌کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۹۱)، *ایران جامعهٔ کوتاه مدّت و سه مقالهٔ دیگر*، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: نی.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۲)، *دربارهٔ جمال‌زاده و جمال‌زاده‌شناسی*، تهران: شهاب ثاقب.

Reading the Stories of *Akhavān Sales*, the Storyteller

Mojahed Gholami*

Abstract

Mehdi Akhavān Sāles, apart from his poems and literary articles, has written a number of stories which he names some kind of "incontinence". A deep contemplation on the form and content of these stories, reveals the dialog that takes place between his poetry and story writing and manifests components such as conversation, characterization, and suspension. Meanwhile *Akhavān's* introduction to "Old Tree and the Forest" says a lot about the suspension of Iranian intellectuals between tradition and modernity. Although these stories are valuable in their own turn, they can never replace his poetry for which he has established an elevated place in Iranian contemporary literature.

Key words: *Akhavān Sāles*, novel writing, elements of story, Critical Realism, Modernism

* Assistant Professor, University of Kerman

E-mail: mojahed_gholami@yahoo.com

(Received: 2015/8/27 – Accepted: 2016/2/15)

Existentialism in *Sādeq Chubak's* "The Baboon Whose Buffoon Was Dead"

Faramarz Khojasteh*
Jafar Fasaei**

Abstract
This article investigates a few basic concepts of Existentialism such as excluding existentia necessaria or necessary being from social and individual relations, detachment, loneliness, and anxiety in one of the most successful prose works of *Sādeq Chubak*, "The Baboon Whose Buffoon was Dead". Fidings of the research demonstrate that the story is highly influenced by these concepts, and through employing a symbolic language, it deals with the existential obsessions of the people whose world is nothing but a process of destruction. The protagonist can be seen as the representative of contemporary man who does his best not to be drowned and preserve some principles and values that might be a release from this catastrophic situation, but in this attempt he neglects the positive function of future and his life turns out to be no more than a deadlock.

Key words: Existentialism, *Chubak*, Sartre, absurdity, anxiety

* Assistant Professor, University of Hormozgan
* Ph.D Candidate in Persian Literature, University of Hormozgan (corresponding author)

E-mail: faramarz.khojasteh@gmail.com & jfasaei@yahoo.com

(Received: 2015/8/24 – Accepted: 2016/2/15)

Zorvāni Beliefs in *Rostam-o-Esfandyār*

Kolsoum Ghazanfari*

Abstract
Studies on religious dimensions of *Rostam-o-Esfandyār* have always been a major concern of the researchers. This article is an attempt to find out the traces of *Zorvāni* beliefs in this heroic story. It is publically believed that *Zorvānism* has been a dominant religion in Old Persian epoch especially in Sasanid Dynasty. This fact, supported by many researches and accompanied by the belief in ominous destiny which finally condemns *Esfandyār* to death, indicates the direct effect of *Zorvānism* on *Rostam-o-Esfandyār*.

Key words: *Rostam*, Esfandyar, *Zorvan*, destiny, fortune, greed

* Assistant Professor, University of Tehran

E-mail: k.ghazanfari@ut.ac.ir

(Received: 2014/9/3 – Accepted: 2016/2/15)

Poetic Universes of *Shafi'i Kadkani* and *Yadollāh Royā'i*: Opposition of Two Discourses

Alireza Rayat Hassanabadi*

Abstract
Shafi'i Kadkani, in his critical writings, has intentionally and explicitly opposed spasmentalism in general and *Royā'i's* poetry in specific. He not only excluded spasmentalism from the history of Iranian contemporary poetry, but has ironically spoken about poets like *Royā'i*. This article, through introducing some evidence tries to discover the causes of such an outlook. The article concentrates on three topics: A) Different poetic perspectives of the two poets; B) Opposition of their ideologies; C) Personal opinion of Kadkani about spasmentalists..

Key words: *Shafi'i Kadkani, Yadollāh Roya'i*, Spasmentalism, Discourse Analeysis

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

E-mail: ali_rayat2005@yahoo.com

(Received: 2015/1/28 – Accepted: 2016/2/15)

The Champion/Dragon Battle in Iranian Heroic Narratives

Reza Ghafouri*

Abstract
The battle between champions and dragons is among the well-known themes in heroic stories of different cultures. Each mythological trend has adopted its own perspective to analyze this battle. In Iranian mythology the battle between "*Izadān*" and "*Ahriman*" is the typical example of killing dragons. Such a story can be seen in the combat with Evils(*Divān*) and Evil doers (*Patyaregān*). In Iran, most researches focus on heroic narratives or written folk tales, and oral folklores have been rarely the matter of concern. This article deals with the latter case in *Shāhnāmeh* and provides the reader with some information about the origins of the champions as well as the ways they act in their battles.

Key words: dragon, champion, *Shāhnāmeh*, dragonicide, Iranian heroic narratives

* Assistant Professor, University of Rafsanjan

E-mail: Reza_ghafouri1360@yahoo.com

(Received: 2015/5/17 – Accepted: 2016/3/15)

Nāser Khosrow and Post-Qasideh: A Study of Post-axiomatic indices in *Nāser Khosrow's Qasāyed*

Mohsen Botlab Akbarabadi*

Abstract

Qasideh is a traditional verse-form with a special pedagogical and eulogical capacity. Meanwhile due to its single subject matter and the way it is elaborated in a closed frame work, *qasideh* is strong enough to convey its meaning and effects. *Nāser khosrow's Qasāyed*, in contrast to those of *Khorāsāni* Tradition, are interpretive and thus multifaceted in a way that they can take the name of "*Post-Qasideh*". This new version of *qasideh*, in fact, through performing a deconstructive process deprives the poem of its essentials and principles. The present article is an attempt to show the elements of this deconstructive process which includes among all: going beyond double articulations, creating paradoxical meanings, dynamic character of form, desubjectivization, decontextualization, and discourse formation.

Key words: *post-qasideh*, *Nāser Khosrow*, semantic paradox, language game, desubjectivization

* Assistant Professor, University of Jiroft

E-mail: botlab2005@yahoo.com

(Received: 2015/9/13 – Accepted: 2016/3/15)

Disintegration of Inter-mentality in *Dowlatābādi*'s *Solook*

Karam Nayebpour*
Naqmeh Vargha'ian**

Abstract
Solook by *Mahmood Dowlatābādi* is a typical example of a novel to be studied from the perspective of narratology. The main technical concern of the story is representing the mental activities of the protagonist. The third person narrator does his best to show how *Qeys*, the protagonist, through reviewing his relations with his ex-lover, looks for the causes of disintegraton of his sole inter-mental experience. His interior monologues reveal that *Qeys* is enthusiastically tempted to know what goes on in the heads of the others. Considering the fact that representation of mental activities can be one of the elements of narratology, the present article intends to follow this mental process in order to represent the disintegration of the mental relations between *Qeys* and *Niloofar* from the eyes of the former.

Key words: cognitive narratology, inter-mental, intra-mental, *Solook*, *Dowlatābādi*

* Assistant Professor, University of Karadeniz (corresponding author)
** Assistant Professor, University of Karadeniz

E-mail: knayebpour@ktu.edu.tr & nvarghaiyan@ktu.edu.tr

(Received: 2015/12/29 – Accepted: 2016/3/15)

Allegorical Simile and Allegorical Metaphor in Books of Rhetoric

Ahmad Rezaei Jamkarani*

Abstract
Metaphor is one of the major topics of Rhetoric which has been a subject of permanent research. In our days conducting researches on metaphor is even more developed: some combine metaphorical and rhetorical dimensions, and some others do nothing but to repeat the already discussed ideas. One of the known combinations is allegorical metaphor which, in many cases, is wrongly taken for allegorical simile. This article through distinguishing between allegory, allegorical simile and allegorical metaphor, examines the different aspects of them in rhetorical books and finally proves that although they have some features in common, in essence they are distinct from one another.

Key words: analysis and examination, allegorical simile, allegorical metaphor, books of rhetoric

* Associate Professor, University of Qom

E-mail: A52_2006@yahoo.com

(Received: 2016/1/6 – Accepted: 2016/3/15)

Structural Classification of Contemporary Short Poems

Sousan Jabri*
Hamid Bagheri Faresani**

Abstract
Concise Writing is an important style in contemporary literature. In Western countries, this trend originated from *haiku* and minimalism, but in Persian poetry it has a long history and various forms. The earliest form can be seen in *Gāhān* in which each stanza stands by itself. A number of short poems can be traced in Manichean and Sassanid periods as well as in early centuries after *Hijrah*. This long history and great variety has made it difficult to classify the short poems. This article through explaining different point of views on short poems, introduces a kind of classification that falls into three groups: First, those poems like closed couplet, tetrastich, quatrain, and fragment; Second, the unprecedented poems such as *now-khosravāni* and *seh-gāni*; and Third, the poems in free forms like sketches and the unconventionals.

Key words: contemporary poetry, genre, short poem, form, structure

* Associate Professor, University of Razi (corresponding author)
* Ph.D in Persian literature, University of Razi

E-mail: sousan_jabri@yahoo.com & hb.farsani@gmail.com

(Received: 2015/10/26 – Accepted: 2016/3/15)

Adab Pazhuhi

34

English Abstracts

Structural Classification of Contemporary Short Poems 8
S. Jabri, H. Bagheri Faresani

Allegorical Simile and Allegorical Metaphor in Books of Rhetoric 9
A. Rezaei Jamkarani

Disintegration of Inter-mentality in *Dowlatābādī*'s *Solook* 10
K. Nayebpour, N. Vargha'ian

Nāser Khosrow* and Post-Qasideh: A Study of Post-axiomatic indices in *Nāser Khosrow's Qasāyed 11
M. Botlab Akbarabadi

The Champion/Dragon Battle in Iranian Heroic Narratives 12
R. Ghafouri

Poetic Universes of *Shafi'i Kadkani* and *Yadollāh Royā'i*: Opposition of Two Discourses 13
A. Rayat Hassanabadi

Zorvāni* Beliefs in *Rostam-o-Esfandyār 14
K. Ghazanfari

Existentialism in *Sādeq Chubak's* "The Baboon Whose Buffoon Was Dead" 15
F. Khojasteh, J. Fasaei

Reading the Stories of *Akhavān Sales*, the Storyteller 16
M. Gholami

Adab Pazhuhi
A Quarterly journal of Persian Language and Literature

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 Sami'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

Adab Pazhuhi 34

A Quarterly journal of Persian Language and Literature

- **Structural Classification of Contemporary Short Poems**
  S. Jabri, H. Bagheri Faresani
- **Allegorical Simile and Allegorical Metaphor in Books of Rhetoric**
  A. Rezaei Jamkarani
- **Disintegration of Inter-mentality in *Dowlatābādi*'s *Solook***
  K. Nayebpour, N. Vargha'ian
- ***Nāser Khosrow* and Post-Qasideh: A Study of Post-axiomatic indices in *Nāser Khosrow's Qasāyed***
  M. Botlab Akbarabadi
- **The Champion/Dragon Battle in Iranian Heroic Narratives**
  R. Ghafouri
- **Poetic Universes of *Shafi'i Kadkani* and *Yadollāh Royā'i*: Opposition of Two Discourses**
  A. Rayat Hassanabadi
- ***Zorvāni* Beliefs in *Rostam-o-Esfandyār***
  K. Ghazanfari
- **Existentialism in *Sādeq Chubak's* "The Baboon Whose Buffoon Was Dead"**
  F. Khojasteh, J. Fasaei
- **Reading the Stories of *Akhavān Sales*, the Storyteller**
  M. Gholami

ISSN: 1735 - 8027