دانشگاه آزاد اسلامی
واحد فسا

مجله زبان و ادبیات فارسی

شاپا: ۸۶۸۷-۲۲۵۱

• **پاسداشت مفاهیم عام انسانی و گونه‌های آن در شاهنامهٔ فردوسی**
فرزاد دولتخواه، رامین صادقی نژاد، رسول عبادی

• **نقش عارضه‌های جسمانی در توصیف چهره و اندام شخصیّت در داستان تنگسیر چوبک**
معصومه محمودی، مریم محمدزاده، رامین صادقی نژاد

• **تحلیل عاطفه در داستان «شوهر عزیز من» فریبا کلهر**
معصومه ابراهیمی هژیر، مرتضی رزاق پور، رضا صادقی شهپر

• **تحلیل فرهنگی «منش جهان» و «تهرانِ مخوف»، نگرش به نظریات پسااستعماری ادوارد سعیدَ**
محمد هادی جهاندیده، مصطفی گرجی

• **بازتاب نظریه‌ی رفتار اجتماعی«پیتر بلاو» در سروده های مهدی اخوان ثالث**
ستاره نژادپرور، حسین پارسایی، مهرعلی یزدان پناه

• **آشنایی‌زدایی در ساختار منظومه‌ی وامق و عذرای عصر صفوی با رویکرد فرمالیسم**
شهربانو بابایی، ناهید اکبری، رضا فرصتی جویباری

• **مصداق‌های نوشتارو تثبیت گفتمان پل ریکور در مثنوی معنوی**
زهرا صابری نیا، نرگس محمدی بدر، فاطمه کوپا، فرهاد درودگریان

• **خاستگاه اندیشه‌ی شاعران بختیاری در «نوروز و نوگل» آرمان راکیان**
الله کرم عباسی، محبوبه خراسانی

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال دوازدهم
شماره چهارم (پیاپی ۲۸)
زمستان ۱۴۰۰

به نام خداوند جان آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

شاپا: ۸۴۸۷ -۲۲۵۱

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال‌دوازدهم، شماره‌ی‌چهارم(پیاپی ۲۸)

زمستان ۱۴۰۰

واحد فسا

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
صاحب امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
مدیر مسئول: دکتر سید محسن ساجدی‌راد
سردبیر: دکتر محمدعلی آتش‌سودا
مدیر داخلی: دکتر مهدی مدن دوست

هیأت تحریریه:
دکترکاووس حسنلی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکترسید جعفر حمیدی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
دکترمحمد فشارکی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد
دکترمحمدعلی آتش‌سودا (دانشیار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکترجلیل نظری (دانشیار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج
دکترمحمدرضا اکرمی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکترسعید قشقایی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

ویراستار فارسی: دکتر محمدعلی آتش سودا
ویراستار و مترجم انگلیسی: دکتر امین‌کریم‌نیا
کارشناس فنی: دکتر محسن رضائی
صفحه آرا: دکتر مهدی مدن‌دوست
طراح جلد: لاله اکرمی
چاپ و صحافی: انتشارات سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی

به استناد نامه‌ی شماره‌ی ۸۷/۴۷۲۱۹۷ مورخ ۹۰/۱۲/۱۸ معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی و بر اساس رأی هشتاد و سومین و هشتاد و چهارمین جلسه‌ی کمیسیون بررسی و تأیید مجلات دانشگاه آزاد اسلامی به تاریخ ۱۳۹۰/۱۱/۱۰، مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا حائز رتبه‌ی **علمی پژوهشی** گردید. هم‌چنین این مجله در پایگاه مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID) نمایه‌سازی شده است.
مجله در رد یا پذیرش مقاله‌ها و ویرایش آن‌ها آزاد است.
مقالات رسیده برگردانده نمی‌شود.
مسئولیت مطالب مقاله بر عهده‌ی نویسنده است.

نشانی: فسا، دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا، دفتر فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی
تلفن:۷- ۵۳۳۳۵۲۲۵-۰۷۱
نمابر: ۵۳۳۳۴۳۰۰-۰۷۱
پست الکترونیکی: iau.fasa@yahoo.com
پایگاه اینترنتی: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

تاییدیه درجه علمی

به استناد مصوبات کمیسیون بررسی و تایید مجلات علمی دانشگاه آزاد اسلامی و براساس رای هشتادوسومین و هشتادوچهارمین جلسه کمیسیون مورخ ۱۳۹۰/۱۱/۱۰، مجله **زبان و ادبیات فارسی** دانشگاه آزاد اسلامی واحد **فسا** دارای شرایط دریافت درجه **علمی پژوهشی** شناخته شد.
این تأییدیه از تاریخ تصویب به مدت **یک سال** معتبر است.

دکتر عبدالله افشار
معاون پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی

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

ناشر: ۱۰۶ X. انتشارات پیشوایی، تهران، خیابان انقلاب، بازاریچه کتاب، پلاک ۲۹۱/۱۹/۲ - ۰۲۱-۶۶۴۱۰۰۰۳، حق چاپ محفوظ (اثر هرگونه تغییر)

شرایط پذیرش مقاله

فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا به منظور گسترش تحقیق در زمینه‌ی «زبان و ادب فارسی» و آگاهی علاقه‌مندان به ادب و فرهنگ ایران زمین از نتایج پژوهش‌های محققان و صاحب‌نظران منتشر می‌شود.

الف) شرایط کلی و اولیه:

۱- مقاله باید تحت برنامه Word ۲۰۰۳ به بعد و با قلم نازنین فونت ۱۳ به پایگاه اینترنتی مجله فرستاده شود.

۲- مقالات مستخرج از پایان نامه باید تأیید استاد راهنما را هم‌راه داشته باشد و نام وی نیز در مقاله ذکر شود.

۳- نویسنده باید تعهد نماید که مقاله را هم‌زمان برای هیچ مجله‌ی دیگری ارسال نکرده و تا زمانی که پذیرش آن در مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا مشخص نشده است، آن را برای مجلات دیگر ارسال نکند.

۴- مقاله نباید قبلاً در هیچ نشریه‌ای چاپ شده باشد.

۵- نویسنده باید نشانی، شماره تماس و آدرس پست الکترونیکی خود را به صورت جداگانه در برگ ضمیمه ارسال نماید.

۶- مقاله باید نتیجه‌ی کاوش‌ها و پژوهش‌های علمی نویسنده یا نویسندگان باشد.

۷- مقاله دارای اصالت و ایده‌ی تازه باشد.

۸- در مقاله باید روش تحقیق علمی رعایت شود و از منابع معتبر و اصیل استفاده گردد.

۹- مقالات باید از نوع تحلیلی و نقد علمی باشد، بنابراین مقولاتی مانند ترجمه و گردآوری در حوزه‌ی کار این مجله قرار نمی‌گیرد.

توضیح: مقاله پس از دریافت، ابتدا در هیأت تحریریه بررسی و در صورت داشتن شرایط لازم، برای داوری ارسال می‌گردد. پس از وصول دیدگاه‌های داوران، نتایج آن در هیأت تحریریه مطرح می‌شود و در صورت کسب امتیازات کافی، پذیرش چاپ می‌گیرد.

ب) شرایط نگارش:

۱- ترتیب تنظیم مقاله:

۱-۱- عنوان که باید کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد و با خط درشت و سیاه در وسط صفحه نوشته شود.

۱-۲- نام مؤلف یا مؤلفان هم‌راه با درجه‌ی علمی.

۱-۳- چکیده‌ی فارسی که دربردارنده‌ی مضامین اصلی مقاله است (حداکثر ۱۵۰ کلمه).

۱-۴- کلید واژه‌ی فارسی از ۴ تا ۸ کلمه.

۱-۵- مقدمه که شامل طرح موضوع و پیشینه‌ی تحقیق است و خواننده را برای ورود به بحث اصلی آماده می‌سازد.

۱-۶- متن اصلی شامل بحث و بررسی.

۱-۷- نتیجه‌گیری.

۱-۸- پانوشت (در صورت لزوم و بنابر مقتضای متن).

۱-۹- منابع.
۱-۱۰- چکیده‌ی انگلیسی که ترجمه‌ی چکیده‌ی فارسی است و در صفحه‌ای جداگانه نوشته و به ترتیب شامل عنوان مقاله، نام و نام خانوادگی نویسنده، مرتبه‌ی علمی وی، متن چکیده و کلید واژه‌های متن می‌شود.
۲- ارجاع نویسی:
۲-۱- ارجاعات درون متن: پس از متن ارجاعی و داخل پرانتز موارد زیر ذکر می‌شود: نام خانوادگی نویسنده، صفحه و سال. مانند: (زرین‌کوب، ۲۶:۱۳۷۰). در مورد منابع اینترنتی ذکر نام خانوادگی و تاریخ به روز شدن مقاله کافی است. مانند: (موحد، ۱۳۸۹/۲/۱۸)
۲-۲- ارجاعات منابع:
الف: ارجاع به کتاب: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). نام کتاب (با حروف پررنگ)، نام مترجم یا مصحح، نوبت چاپ، شهر محل نشر: ناشر.
ب: ارجاع به مجله: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). عنوان مقاله (داخل گیومه)، نام نشریه (با حروف پررنگ)، دوره / سال، جلد، شماره‌ی صفحات (از ص تا ص).
ج: ارجاع به مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). عنوان مقاله (داخل گیومه)، نام مجموعه مقالات (با حروف پررنگ)، نام و نام خانوادگی گردآورنده، شهر محل نشر: ناشر، شماره‌ی صفحات (از ص تا ص).
د: ارجاع به سایت‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام نویسنده. آخرین تاریخ به روز شدن (داخل پرانتز). عنوان موضوع (داخل گیومه)، ذکر واژه‌ی «منبع»، نشانه‌ی دونقطه، نشانی پایگاه اینترنتی با حروف لاتین از سمت چپ. مانند:
موحد، ضیاء. (۸۹/۲/۱۸). «از روی تئوری نمی‌توان شعر گفت»، منبع: http://www.fararu.com
ه: در مورد منابع انگلیسی به همان ترتیب منابع فارسی و از چپ به راست با حروف لاتین عمل می‌شود.
۳- مقاله باید حداکثر در بیست صفحه تنظیم شود و هر صفحه حداکثر دربردارنده‌ی بیست و سه سطر باشد.
۴- اسامی خاص و اصطلاحات لاتین بلافاصله پس از فارسی آن داخل پرانتز و در متن مقاله آورده شود.
۵- در نگارش مقاله اصل جدانویسی و در مورد واژگان با ساخت واحد استفاده از نیم فاصله رعایت شود، مانند: آنچه ← آن‌چه،
همراه ← هم‌راه، بهتر ← به‌تر، می خواهم ← می‌خواهم.

داوران این شماره:

دکتر محمدعلی آتش‌سودا، دکتر محمدرضا اکرمی، دکتر حسین خسروی، دکتر سمیرا رستمی، دکتر سیدمحسن ساجدی راد، دکتر قاسم سالاری، دکتر سعید قشقایی

فهرست

پاسداشت مفاهیم عام انسانی و گونه‌های آن در شاهنامهٔ فردوسی ۱۱
فرزاد دولتخواه، رامین صادقی نژاد، رسول عبادی

نقش عارضه‌های جسمانی در توصیف چهره و اندام شخصیّت در داستان تنگسیر چوبک ۳۹
معصومه محمودی، مریم محمدزاده، رامین صادقی نژاد

تحلیل عاطفه در داستان «شوهر عزیز من» فریبا کلهر ۵۳
معصومه ابراهیمی هژیر، مرتضی رزاق پور، رضا صادقی شهپر

تحلیل فرهنگی «منشِ جهان» و «تهرانِ مخوف»، نگرش به نظریات پسااستعماری ادوارد سعید ۶۹
محمد هادی جهاندیده، مصطفی گرجی

بازتاب نظریه‌ی رفتار اجتماعی«پیتر بلاو» در سروده‌های مهدی اخوان ثالث ۹۳
ستاره نژادپرور، حسین پارسایی، مهرعلی یزدان پناه

آشنایی‌زدایی در ساختار منظومه‌ی وامق و عذرای عصر صفوی با رویکرد فرمالیسم ۱۰۹
شهربانو بابایی، ناهید اکبری، رضا فرصتی جویباری

مصداق‌های نوشتار و تثبیت گفتمان پل ریکور در مثنوی معنوی ۱۳۳
زهرا صابری نیا، نرگس محمدی بدر، فاطمه کوپا، فرهاد درودگریان

خاستگاه اندیشه‌ی شاعران بختیاری در «نوروز و نوگل» آرمان راکیان ۱۶۱
الله کرم عباسی، محبوبه خراسانی

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۲، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، زمستان ۱۴۰۰
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۳۷-۱۱

پاسداشت مفاهیم عام انسانی و گونه‌های آن در شاهنامهٔ فردوسی

فرزاد دولتخواه
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران
دکتر رامین صادقی نژاد (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران
دکتر رسول عبادی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران

چکیده

حکیم نامدار طوس در نامورنامهٔ خود، ستایشگر بسیاری از خصلت‌ها، رفتارهای نیکو و صفات برازندهٔ انسانیّت است. در این اثر سترگ، به مجموعه‌ای از آداب و آئیین‌ها برمی‌خوریم که فردوسی با هدفمندی به توصیف آنها می‌پردازد. شاهنامه در کنار اینکه تصویرگر ملّی‌گرایی و صحنهٔ پرداختن به افتخارات ملّی و قومی، ایرانیان است؛ خالی از ارزش‌های جهان شمول و بشری نیز نیست. مفاهیم عام انسانی، ملّی، مذهبی، فرهنگی، اجتماعی و ...در این اثر، در کنار هم آمده و به هم تنیده می‌شوند. در این میان، حجم قابل توجّهی از شاهنامه، به پاسداشت مفاهیم عام انسانی، اختصاص یافته است. فردوسی با بیانی‌گیرا و شیوا، مفاهیم عام انسانی همچون؛ وطن‌دوستی، وفای به عهد، راست‌گویی و مهر و دوستی را همراه با گونه‌ها و مصادیقشان به نظم کشیده است. پژوهش حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی به بازکاوی پاسداشت مفاهیم عام انسانی و گونه‌های آن در شاهنامهٔ فردوسی پرداخته است. دستاورد آن مبیّن این نکته است که شاهنامه به عنوان سندی متقن و ارزشمند از گذشتهٔ قوم ایرانی، تجلّیگاه پاسداشت و نکوداشت انواع مفاهیم اساسی و بنیادین عام انسانی است. فردوسی، گاه بصورت مستقیم و در موارد زیادی با زبانی نمادین، قهرمانان و اشخاصی را به تصویر می‌کشد و از پس سیمای آنها این عناصر را مورد ستایش قرار می‌دهد.

واژگان کلیدی: پاسداشت، فردوسی، شاهنامه، مفاهیم عام انسانی

Email: farzad.dolat007@gmail.com
rsns1970@gmail.com
r-ebadi@iau-ahar.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۰۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۰۷

۱- مقدمه

۱- ۱- بیان مسئله

آثار حماسی، در کنار بیان قهرمانی‌ها و پهلوانی‌های اقوام و ملل، گنجینه‌هایی بی‌بدیل از ارزش‌های انسانی و «مضامین اخلاقی و اجتماعی‌اند که برای جوامع امروز مفیدند» (کشاورز، ۱۳۸۱:۳۸). در این میان، شاهنامه به عنوان یکی از شکوهمندترین آثار حماسی جهان، اثری ارزشمند می‌باشد که از هر جهت بی‌بدیل و بازتاب دهندهٔ فرهنگ و هویّت ایرانیان باستان است. این اثر، هویّت ایرانی را در سه دورهٔ اساطیری، حماسی و تاریخی به نمایش می‌گذارد. در هر سه دوره نیز مجموعه‌ای از آیین‌ها و آداب و رسوم در آن چهره می‌نماید. این اثر، صرفاً بیان کنندهٔ داستان‌ها و روایت‌های حماسی و اسطوره‌ای نیست؛ در خلال این داستان‌ها و روایت‌ها، مجموعه‌ای از آداب و سنن ایرانیان باستان گنجانده شده است که شیوهٔ زیست، نوع تفکّر و جهان‌بینی آنها را روشن می‌سازد و بازتاب‌دهندهٔ شیوه‌های زندگی فردی، اجتماعی، سیاسی، نظامی و آیین‌های سنّتی و مناسک مذهبی است. «داستانهای شاهنامه اغلب به صورت افسانه و اسطوره بیان شده است؛ اما مبنای آن بر ساخت فرهنگی هویّت انسان و جامعهٔ ایرانی و آداب و رسوم سرزمین کهن ایران است»(احمدی، بذرافکن، عربی، ۱۳۹۱: ۸۴).

در این اثر سترگ، چهره‌ها و نهادها، اندیشه‌ها و کردارها با دقّت و باریک‌بینی، نموده شده و شاعر، چونان روانشناسی باریک‌بین، با دقّت ویژگی‌های روحی و روانی و نقاط ضعف و قوّت پهلوانان و فرمانروایان را بازنموده است. دلیری و نیرومندی، آشنایی به دقایق رزم و بیرون شدن از تنگناها، چاره‌گری‌ها در کنار نقاط ضعف پهلوانان بازگو می‌شوند. همچنین ضعف و قوت، فرمانروایان و وزیران نیز به شکلی باریک‌بینانه توصیف می‌شود. فرمانروایانی چون کاووس و کیخسرو، اگرچه از جبههٔ دوست هستند به سبب نقطه‌ضعف‌ها، گاهی مورد سرزنش‌اند و وزیرانی چون پیران ویسه اگرچه در جبهه دشمن‌اند به خرد و کیاست، توصیف می‌شوند. تمام روایت‌ها، داستان‌ها، پدیده‌ها و مفاهیم شاهنامه در بستر یک ساختار معنادار شکل می‌گیرند و طبعاً پاس‌داشت عناصر، مفاهیم و پدیده‌های شاهنامه نیز در پرتو همین کلیّت، سامان می‌یابند. فردوسی با تیزبینی، به نکوداشت و پاسداشت ارزش‌هایی می‌پردازد که در فرهنگ روزگار گذشته انعکاس یافته‌اند. این پاسداشت و نکوداشت‌ها به صور گوناگون در اشخاص و پدیده‌هایی تجلّی یافته که فردوسی آنان را قابل ستایش می‌داند. حکیم توس در میان افراد؛ پادشاهان، پهلوانان، زنان، موبدان و ... را که با صفات نیکشان در شأن و مقام بزرگداشت، قرار می‌گیرند، مورد ستایش قرار می‌دهد. او مفاهیم عام انسانی و مفاهیم ملّی، مذهبی و ... را نیز که پسندیده هستند و مورد اقبال مردم، مورد ارج داشت قرار می‌دهد.

آنچه در پژوهش حاضر برای بررسی و تحلیل انتخاب شده است، مفاهیم و پدیده‌های عام انسانی و گونه‌های نکوداشت آنها در شاهنامه است. فردوسی به عنوان شاعری حکیم، مفاهیم و ارزش‌های عام انسانی از جمله وطن‌دوستی، راستگویی، وفای به عهد و... را، مورد تبیین و پاسداشت قرار داده است.

رهیافت و هدف پژوهش حاضر، این است که علل و اسباب پاسداشت انواع مفاهیم عام انسانی را با رویکرد توصیفی-تحلیلی در شاهنامهٔ فردوسی مورد واکاوی قرار دهد و به سؤالات زیر پاسخ دهد:

- ارزش‌ها و مفاهیم عام انسانی که در شاهنامه مورد پاسداشت قرار گرفته‌اند، کدامند؟
- پاسداشت هر یک از این پدیده‌ها و مفاهیم بر اساس چه معیارهایی و به چه دلایلی می‌باشد؟

۱- ۲- پیشینهٔ پژوهش

از آنجایی که شاهنامهٔ فردوسی اثری ارزشمند در مورد ایران باستان و بازتاب هویّت آن به شمار می‌آید، پژوهش‌های زیادی از سوی پژوهشگران در مورد آن، صورت گرفته است و کتاب‌ها و مقالات متعدّدی در ابعاد متفاوت اندیشگی، تاریخی، زبانی، ادبی و ... آن نگاشته شده است؛ در مورد آیین‌ها و ارزش‌های عام انسانی نیز پژوهش‌هایی در قالب کتاب‌ها و مقالات انجام شده است. خالقی‌مطلق (۱۳۸۱) در کتاب«سخن‌های دیرینه» به موضوع اخلاق و فضایل اخلاقی در شاهنامه پرداخته است. ملااحمد(۱۳۸۸) نیز در کتاب «بیا تا جهان را به بد نسپریم» در این باره، بحث داشته است. از جمله مقالاتی که در این زمینه نگارش یافته می‌توان به «اخلاق در شاهنامه» از سیدمحمد علوی مقدم (۱۳۷۱)اشاره کرد که اخلاقیّات را در شاهنامه مورد بررسی قرار داده است. مقالهٔ «وطن‌پرستی فردوسی» از نصرالله فلسفی(۱۳۱۳) نیز به طور گذار به مفهوم وطن و عشق به آن در شاهنامه اشاره کرده و دلایل پاسداشت و گونه‌های آن بحث و بررسی نشده است. «فضیلت وطن‌دوستی در شاهنامه و نظریهٔ فضیلت ارسطو»، از طیب چهری و همکاران(۱۳۹۶)، مقالهٔ دیگری است که در این زمینه به نگارش درآمده است. مقالهٔ «پژواک فرهنگ پیمان و پیمان‌داری در شاهنامه و متون اوستایی و پهلوی» از حسین جلالی(۱۳۷۵)نیز مقاله‌ای مرتبط با موضوع عهد و پیمان و جایگاه آن در شاهنامه است. «تعلیم دوستی در شاهنامه» (افراسیاب‌پور، ۱۳۹۰) مقالهٔ دیگری است که در موضوع مهر و دوستی در شاهنامه و آیین دوست‌یابی در شاهنامه تألیف شده است. تاکنون پژوهشی که به صورت مستقل به پاسداشت انواع ارزش‌های عام انسانی در شاهنامه پرداخته باشد، تألیف نشده است. تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های صورت گرفته در این است که این پژوهش درصدد است مفاهیم و پدیده‌های عام انسانی

را بازکاوی و دلایل نکوداشت آن را از دیدگاه فردوسی با ذکر نمونه‌هایی از ابیات شاهنامه، مورد بررسی و مداقّه قرار دهد.

۱- ۳- روش تحقیق

روش تحقیق در پژوهش حاضر به اقتضای ماهیت آن، توصیفی- تحلیلی است. بعد از مطالعهٔ موضوعات مطرح در بحث کارکردهای اجتماعی و سیاسی هدیه و پیشکش در شاهنامه فردوسی، یکایک کار کردها استخراج و مورد بحث و بررسی قرار گرفته و یافته‌های پژوهش در بخش نتیجه گیری ارائه شده است.

۲- بحث و بررسی

در این پژوهش تلاش بر این است که انواع مفاهیم عام انسانی از جمله: میهن‌پرستی، وفای به عهد، راست‌گویی، مهر و دوستی و... که در شاهنامهٔ فردوسی تجلّی یافته، بازکاوی و دلایل نکوداشت هر یک مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

۲- ۱- پاسداشت ارزشهای عام انسانی

ارزش و ارزش‌ها، برساختهٔ زندگی اجتماعی انسان‌هاست و توافقی است؛ پیشینیان چنین گمان می‌کردند که ارزش‌ها، مرتبط با آسمان و عالم ماوراء و مقوله‌هایی فرازمینی می‌باشند، درحالی که امروزه، انسان دریافته است که ارزش، ریشه در زندگی اجتماعی دارد و نشأت گرفته از روابط اجتماعی است. تعریف ارزش نیز چون دایرهٔ شمول آن، گسترده است. پژوهشگران چندی تعاریفی از آن ارائه نموده‌اند. ودروف و دیوستا ارزش را چنین تعریف کرده‌اند: «وضعیتی عام در زندگی که افراد حس می‌کنند چنان حالتی تأثیر بسزایی در خوبی و خوشبختی آنها دارد»(ون دث، ژآن واسکاربرگ، الینور،۱۳۷۸:۱۱۴) نای نیز این تعریف از ارزش را ارائه می‌دهد: «ارزش عبارت است از امری کاملاً انتزاعی که واقعیّات، احساس‌ها و یا تجارب بشری را احاطه نموده است»(همان،۱۱۴) ارزش‌ها، امور مطلوبی هستند که در قالب افعال ظاهر می‌شوند.

با وجود تعریف‌های متفاوت از ارزش، ویژگی‌های مشترکی نیز در ارزش‌ها دیده می‌شود. مک لاف لین سه ویژگی مشترک را در تعریف‌های متفاوت از ارزش آورده است:

«۱.ارزش‌ها مستقیماً قابل مشاهده نیستند۲.ارزش‌ها دارای وجوه‌شناختی، عاطفی و ضمنی می‌باشند۳. ارزش‌ها مستقل از فاعل زنده و محیط اجتماعی‌شان عمل نمی‌نمایند»(همان،۱۱۵)

ارزش‌ها، قراردادهایی اجتماعی‌اند و در جوامع متفاوت، بسته به دیدگاههای جمعی، متفاوت‌اند؛ با این همه پاره‌ای ارزش-ها نیز همچون همسانی ذاتی بشر، در جمیع جوامع ارزش شناخته می‌شوند که از این ارزش‌ها می‌توان با عنوان ارزش‌های عام بشری یاد کرد.

شاهنامه عرصهٔ ظهور پاره‌ای ارزش‌های عام انسانی و توصیف و نکوداشت آن است. فردوسی در شاهنامه، به پاسداشت انواع مفاهیم عام انسانی پرداخته که درک عمیق و همه‌جانبهٔ آنها، سبب آشنایی با روحیّات ملّی ایرانیان و ویژگی‌های اجتماعی آنان می‌شود. عناصر عام و ارزش‌های مشترک انسانی همچون وطن‌دوستی، وفای به عهد، راست‌گویی و ...در این اثر سترگ بازنمایانده شده‌اند که نشانگر اشتراک روحیّات ایرانیان با ملل دیگر و ارج نهادن ارزش‌های اصیل انسانی است. پاره‌ای از این ارزش‌ها در سطور زیر مورد واکاوی قرار می‌گیرد:

۲- ۱- ۱- پاسداشت وطن‌دوستی و گونه‌های آن

یکی از عناصر عام انسانی در شاهنامه، وطن‌دوستی است که به اشکال گوناگون مورد نکوداشت قرار می‌گیرد. پرورش حسّ میهن‌دوستی «از اهداف و موضوعات اساسی شاهنامه محسوب می‌شود»(ملااحمد،۱۳۸۸:۶۹). پهلوانان شاهنامه و بالاخص رستم در خدمت وطن و پاسبانی از مرزهای ایران زمین‌اند. رستم، خود را وطن‌پرست و نگهدار وطن می‌داند:

نگهدار ایران و نیران منم بهرجای پشت دلیران منم

(فردوسی،۱۳۷۴:۵/۳۴۱)

وطن‌دوستی در شاهنامه، بیشتر بر محور وطن در مفهوم قومی آن می‌چرخد. اگرچه این‌گونه تصویر از وطن که آشکارترین جلوهٔ وطن‌دوستی در ازمنهٔ گذشته است، هیچ‌گاه از ذهن و اندیشهٔ ایرانیان رخت برنبسته است؛ اما شدّت این احساسات را بیشتر می‌توان در مواجهه و مقابلهٔ ایرانیان با اقوام بیگانه مشاهده نمود. خاصّه پس از پیروزی اعراب و شکست سپاهیان ایران در سال ۲۱ هجری. در دورهٔ امویان حسّ برتری‌جوئی عربی تشدید شد و امویان برخلاف تعالیم اسلام و منطبق با خوی عصر جاهلی، تعصّب قومی و قبیله‌ای عربی را جایگزین مساوات اسلامی کردند و همهٔ ملل مغلوب را به چشم بنده نگریستند و ایشان را موالی و محکوم به فرمان‌بری شمردند. تحمّل این وضع برای ایرانیان که احساسات قوی ملّی داشتند، دشوار بود. این عامل سبب واکنش شد و شعوبیّه به این شکل پدیدآمد. نهضت فکری متمایل به برتری اعراب در زمان بنی‌امیّه و بعد از آن بر استدلال‌هایی تکیه داشت:«۱.اعراب از نظر صفات اخلاقی بر دیگر اقوام مزیّت و برتری دارند. در این ارتباط طیف متنوعی از صفات برای اعراب برشمرده شده که ایشان به مواردی چون مهمان‌دوستی، وفای به عهد، کرامت نفس و غیرت و... با ذکر حوادث متعدد تاریخی تأکید داشتند.۲. اعراب دارای سخن زیبا و فصیح و استعداد ادبی سرشارند. ذوق ادبی در بین اعراب بادیه و حتّی افراد بیسواد شایع است. سخن ایشان فصیح و کلامشان انباشته از نوادر و ظرائف

حکمت است و این به زعم ایشان، نشان‌دهندۀ ویژگی‌های ذاتی و صلاحیت‌های نژادی عرب است» (بهرامی احمدی، ۱۳۸۲: ۱۴۱-)

در برابر این، شعوبیّه، با آیات و احادیث و روایات بر عدم برتری عرب و عجم تأکید می‌کردند. آنان معتقد بودند عرب بر عجم جز با تقوی فخر و برتری ندارد. در عقدالفرید در مورد شعوبیّه می‌آید: «شعوبیه کسانی هستند که به مساوات مردم معتقدند»(انصاف‌پور،۱۳۵۹: ۵۳)، در لسان‌العرب نیز آمده: «شعوبیّه کسانی هستند که شأن عرب را کوچک می‌شمارند و برای آنان برتری نسبت به غیر عرب قایل نیستند»(ابن منظور، ۱۴۱۹: ۵/ ۴۸۲).

احساسات شعوبی‌گری در بین ایرانیان، تند و پرشور بود. «ایرانیان که توجّه و عنایت به ملیّت و علاقه به ایران، از کهن‌ترین آثار ایشان یعنی از اوستا گرفته تا آخرین اثر مشهور عهد ساسانی یعنی خداینامه در همه جا به نحو بارزی مشهود است، نمی‌توانستند تحقیر اعراب را تحمّل نمایند. همین امر، اندک‌اندک ایشان را به بیان مفاخر و مآثر گذشتگان این مرز و بوم و تحقیر و خوار شمردن قوم عرب کشاند. هر چه از ایّام تسلّط اعراب می‌گذشت، شور و دلبستگی ایرانیان نسبت به ایران و مفاخر نیاکان شدّت می‌یافت. این عواطف ملّی کم‌کم در سدۀ چهارم و پنجم به سرودن حماسه‌های ملّی، خاصه شاهنامۀ فرزانۀ طوس انجامید. اگرچه بعدها شور این عواطف تنزّل یافت یا به گونۀ دیگری درآمد»(عبدالعلی‌پور، مدرسی،۱۳۸۵: ۸۲-۸۱).

میهن‌دوستی در اکثر جوامع بشری یک ارزش است و همواره پسندیده. فردوسی برای احیای روح ملّی ایرانی و برانگیختن احساسات ملّی برای خیزش علیه ترکان و اعراب-که ایران را در تسلّط داشتند و همچنین حفظ زبان و هویّت، ایران یکپارچه و یگانه را تبلیغ می‌کرد. شاهنامه‌پژوهان در این نظر همداستان‌اند که شاهنامه، کتابی ملّی است. «پیدایش ایران در شاهنامه رنگ و روی اساطیری دارد. فریدون پادشاه اسطوره‌ای، جهان را میان سه فرزندش تقسیم می‌کند و ایران را که بنا به دیدگاه ملّی‌گرایانۀ فردوسی، بهترین سرزمین است به شایسته‌ترین فرزندش وامی‌گذارد. این کار جلوۀ ویژه‌ای به ایران در پاسداشت و نگاهبانی از آن می‌دهد(چهری، صفایی مقدم، جوکار، ۱۳۹۶: ۱۰۴). فردوسی، این واقعه را چنین بنظم می‌کشد:

دگر تور را داد توران زمین — ورا کرد سالار ترکان و چین
از ایشان چـــو نـوبت به ایرج رسید — مر او را پدر شاه ایران گزید
بدو داد کو را سـزا بـــود تـاج — همان کرسی و مهر و آن تخت عاج

(فردوسی،۱۳۷۴: ۱/ ۹۱-۹۰)

بر این تقسیم، سلم و تور حسد می‌برند، چنان که تور خطاب به سلم می‌گوید:

تو را باید ایران و تخت کیان　　مرا بر در ترک بسته میان
چنین بخششی کان جهان‌جوی کرد　　همه سوی کهتر پسر روی کرد
(همان:۱۰۲)

حسّ وطن‌پرستی فردوسی در شاهنامه، پرشور، آرمانی و ریشه در بنیان فکری ملّی‌گرای او دارد؛ عشق به ایران در شاهنامه به مفهوم عشق به فرهنگ مردم ایران و آرامش و آبادی و آزادی ایران و اعتلای زبان پارسی است. او پرشور و احساسی، بر تبار خویش می‌نازد و دیگر تبارها و نژادها و آمیختگی ایرانیان با آنان را برنمی‌تابد. از آنان به این خاطر بیزار است که حریم ملّیت ایرانی و خاک ایران را مورد هجمه و تازش قرار داده‌اند. حبّ وطن، سبب می‌شود ایران برای او مظهر نور و روشنایی باشد و انیران مظهر تاریکی و ظلم و تباهی. منطبق با این نگاه، نفرت از مهاجم، به مفهوم نفرت از ظلم است و «نفرت از ضحّاک و افراسیاب نفرت از بیدادگری‌های آنهاست و ستایش کین‌خواهی ایرانیان، ستایش اجرای عدالت است. چگونه می‌توان در پیام وطن‌پرستی شاهنامه نشانی از نژادگرایی یافت، درحالی که می‌بینیم کیخسرو و پادشاه آرمانی شاهنامه از یکسو نژاد تورانی دارد و مادرش فرنگیس دختر افراسیاب دشمن آشتی‌ناپذیر ایران است. مادر رستم جهان پهلوان ایرانی دختر مهراب کابلی دیوزاد است که تبار ضحّاک تازی پلیدترین دشمن ایرانیان دارد و سرانجام هم به نیرنگ همان مهراب در چاهساری جان میسپارد» (ریاحی، ۱۳۸۰:۱۹۴).

نولدکه Theodor Nöldeke می‌نویسد: «وطن‌پرستی، یعنی ایران‌پرستی شاعر ما یک‌نوع ایران‌پرستی معنوی محض بوده، وطن‌پرستی او عبارت از شوق مفرط برای ملّتی بود که وحدت و بزرگواری آن از مدّتها پیش از بین رفته بود. در عین اینکه حس ملیّت ایرانی هنوز در موقع اضمحلال بنی‌امیّه و مجدداً هنگام غلبهٔ مأمون برهان‌های بخصوصی در میان اهل خراسان، یک نوع قوّه و قدرتی بود، باز در زمانِ فردوسی دیگر نمی‌شد از اهمیّت سیاسی چنین عقیده‌ای صحبتی به میان آورد؛ امّا کاملاً بی‌اهمیّت هم نبود. همین اهمیّت باعث شد که ادبیّات جدید فارسی رونق تازه‌ای به خود گرفت. البته تمام روایات راجع به تاریخ گذشتهٔ ایران و مخصوصاً کتاب نثری که شاهنامه از روی آن به نظم درآمده، آمیخته به یک چنین احساساتی بود؛ امّا فردوسی این احساسات را به زیباترین و جاندارترین طرزی مجسم کرد» (نولدکه، ۱۳۲۷:۸۲-۸۱).

فردوسی آرزومند بازگشت آزادی و عظمت و فرمانروایی ایران بود و مانند نیاکان خویش آرزو داشت که شاهی از نژاد پاک ایرانی و از نسل شهریاران ایران بر وطن او

حکمران گردد تا دست تسلّط اعراب و ترکان از ایران، کوتاه گردد؛ چرا که با توجّه به اندیشهٔ ملّی‌گرایانه خود، اختلاط با این دو قومیّت را سبب از میان برخاستن خلوص نژاد ایرانی می‌دانست و می سرود:

از ایران وز ترک وز تازیان نژادی پدید آید اندر میان
نه دهقان نه ترک و نه تازی بود سخن ها به کردار بازی بود
(فردوسی، ۱۳۷۴:۲/۲۱۳۰)

فردوسی از اینکه غرور ملّی و روح وطن‌پرستی در ایرانیان با تسلّط اعراب و ترکان، به افول گراییده بود، رنج می کشید. روح ایران‌دوستی او را برانگیخت که تا در مسیر زنده کردن نام و نشان از یاد رفتهٔ ایران گام بردارد و روحیهٔ آزادمنشی و استقلال‌جویی ایرانیان را که گذشت ایّام و تسلّط بیگانگان آن را تحت‌الشعاع خود قرار داده بود، تقویت کند. در این مسیر او «جز همّت و هنر سرمایه‌ای نداشت. پس آن هر دو را با گران‌بهاترین قسمت عمر خویش، در راه احیای نام و نشان از یاد رفتهٔ ایران به کار برد. سی و پنج سال از عمر خود را صرف سرودن شاهنامه کرد و مجموعه‌ای پدید آورد که جلوه‌گاهی ارزنده از تمدّن کهن و و بزرگی و سروری نژاد ایرانی بر دیگر نژادهای جهان است»(فلسفی، ۱۳۱۳، ۲۰۱).

فردوسی، حس‌وطن‌دوستی را به طور مستقیم برای خواننده بازگو نمی‌کند؛ بلکه به واسطهٔ قهرمانان و پهلوانان و از زبان آنها، مقصود خود را برای مخاطب بازگو می‌کند؛ به همین خاطر، پهلوانان در شاهنامه، از جمله عناصر اساسی برای ابراز حس وطن‌پرستی و به عنوان نمایندگان ملیّت ایرانی، محمل اندیشهٔ وطن‌پرستی فردوسی‌اند. در دفاع از میهن، از جان و مال خود دریغ نمی‌کنند و همچون نگهبانانی جان برکف، همواره در خدمت ایران و مرزهایش و شکوه و اعتلای آنند. آنان با فداکاری-ها و جانفشانی‌هایشان در صحنهٔ نبرد، حس وطن‌پرستی خود را به نمایش می‌گذارند. جلوه‌های پاسداشت وطن‌پرستی در شاهنامه مرتبط با ذهنیّت و جهان‌بینی فردوسی، را می‌توان در موارد زیر دسته‌بندی و تحلیل نمود:

الف. فداکاری و جانفشانی

شاهنامه به عنوان شناسنامهٔ فرهنگی ایران باستـان و نسب‌نامهٔ ایرانیـان، از ارزش و اهمیّت بسـزایی برخوردار و مشحون به ذکر جنگ‌ها و پهلوانی‌ها و جانفشانی‌ها برای دفاع از مرزهای ایران است. فداکاری در راه وطن، از دغدغه‌های بنیادین پهلوانان در شاهنامه می‌باشد که همواره در پیروزی و عظمت وطن، از هیچ چیز، دریغ نکرده‌اند. فردوسی یکی از

ابعاد وطن‌پرستی رایج در زمان خود یعنی حسّ قومی و نژادی را که با فداکاری و جانفشانی در راه وطن پیوند عمیقی دارد، چنین بازخوانی می‌کند:

ز بهر بر و بوم و پیوند خویش — زن و کودک و فرزند خویش
همه سر بسر تن به کشتن دهیم — از آن به که کشور به دشمن دهیم
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۲۷۸/۴)

این ابیات از زیباترین اشعار در وطن‌دوستی فردوسی‌اند که از زبان پادشاهی همچون افراسیاب بیان شده‌اند؛ بدین معنا که افراسیاب نیز وطن خود (توران) را دوست دارد و نسبت به آن حسّ و عواطف وطن‌دوستی را در خود جلوه می‌دهد. اینجاست که عام بودن مفهوم وطن پرستی روشن می‌گردد؛ نه تنها ایرانیان بلکه دیگر ملل، حتّی دشمن ایرانیان- افراسیاب- نیز وطن‌پرست است. فردوسی، همواره دفاع از وطن را یک «ارزش» می‌داند و اعتقاد دارد که هر وقت وطن و سرزمین مورد هجوم قرار بگیرد، باید بی‌درنگ جانفشانی کرد و چنین عملی شایستهٔ آفرین است؛ آنکه نظاره‌گر غارت و ویرانی سرزمین خویش باشد هیچ کس بر او آفرین نخواهد گفت و این‌کار عملی ناستوده است:

نمانیم که این بوم ویران کنند — همی غارت از شهر ایران کنند..
نخوانند بر ما کسی آفرین — چو ویران بود بوم ایران زمین
هر آنگه که سازیم زین گونه بند — ز دشمن به ایران نیابد گزند
نباید که آید یکی زین به رنج — بده هر چه خواهند و بگشای گنج
کشاورز و دهقان و مرد نژاد — نباید که آزار یابد ز داد
(همان: ۷۱/۸)

حس وطن‌دوستی تا جایی در خون و رگ پهلوانان نفوذ کرده، حتی از تن و جان خود نیز برای آبادی آن دریغ نمی کنند. پهلوانان و قهرمانان شاهنامه در جانفشانی از وطن، همواره به دستورات شاه احترام قائل بودند. به عبارتی، وطن دوستی آنها پیوند عمیق با شاه دوستیشان داشت، به عقیدهٔ آنها شاه، رأس هرم و فرمانروا و نیرو و عاملی برای وحدت و انسجام جامعه و مردم بود. فردوسی از شاه‌دوستی که نتیجهٔ میهن‌دوستی پهلوانان است، اینگونه یاد می کند:

بدان ای نگهبان توران سپاه — که فرمان جز اینست ما را ز شاه
مرا جنگ فرمود آویختن — به کین سیاوش خون ریختن
چو فرمان خسرو نیارم به جای — روان شرم دارد به دیگر سرای
(همان:۱۵۷/۵)

پهلوانان شاهنامه، نمونه‌های صادق و پاکباخته از وطن‌پرستی‌اند. این ویژگی به خصوص در رستم، برجسته است و «رستم در شاهنامه نمونهٔ کامل یک ایرانی قهرمان و پاک‌سرشت است که فردوسی او را آیینهٔ تمام‌نمای اصالت نژادی و ستوده‌خویی و بلندنامی می‌داند و آمال ملّی و کیان قومی ملّتی را که در معرض کشمکش‌های تاریخی قرار دارد، در چهرهٔ او متجلّی و نمایان می‌بیند»(ادیب برومند، ۱۳۸۰:۴۱). در همه‌جا نیرو و اندیشهٔ او در خدمت ایران است، به گونه‌ای که می‌توان او را با اطمینان قهرمان ملّی نامید.«رستم نه تنها پهلوان پهلوانان که بخرد و فرزانه و دادگر و جنگنده با ستم‌ها و بیدادهاست و این همه کم نیست»(رحیمی،۱۳۶۹:۲۲). فردوسی از زبان رستم در وطن‌پرستی او چنین نقل می‌کند:

نگهدار ایران و شیران منم — به هر جای پشت دلیران منم
(فردوسی،۱۳۷۴:۲۵۳/۶)

این بیت، آینهٔ تمام‌نمای وطن‌پرستی رستم است. او پشت و پناه ایران است و در بیشتر قسمت‌های شاهنامه، وطن پرستی‌اش، پاس داشته شده است.

در رزم با پولادوند نیز حسّ وطن‌دوستی رستم به عاطفی‌ترین شکل ممکن، بروز می‌کند. او در این نبرد، نه نگران جان خود، بلکه دل‌نگران وطن و مردمان سرزمین خود است، در گرماگرم جنگ، راز و نیازی با خداوند خویش می‌کند و از او یاری می‌طلبد تا پیروز شود و وطنش را از ویرانی و مردمانش را از کشتار برهاند.

چو پولادوند از بر زین بماند — تهمتن جهان آفرین را بخواند
که ای برتر از گردش روزگار — جهاندار و بینا و پروردگار
گر این گردش جنگ من داد نیست — روانم بدان گیتی آباد نیست
روا دارم از دست پولادوند — روان مرا برگشاید ز بند
ور افراسیابست بیدادگر — تو مستان ز من دست و زور و هنر
که گر من شوم کشته بر دست اوی — به ایران نماند یکی جنگجو

نه مرد کشاورز و نه پیشه‌ور نه خاک و نه کشور نه بوم و نه بر
(همان:۲۹۱/۴)

از دیگر اشخاصی که مظهر فداکاری در راه وطن در شاهنامه است، هجیر، پهلوان ایرانی می‌باشد. او اسیر سهراب می‌شود و از آنجایی که حسّ وطن‌دوستی با روح او عجین شده، از نشان دادن رستم به سهراب سرباز می‌زند؛ چرا که باک از این دارد که رستم به دست سهراب کشته شود و ایران، بدون او خوار و ضعیف گردد. سرانجام نیز در این راه کشته می‌شود. فردوسی این صحنه را چنین توصیف می‌کند:

اگر پهلوان را نمایی بـه من سرافراز باشی به هر انجمن
ترا بی‌نیازی دهم در جهان گشاده کنم گنج‌های نهان
ور ایدون که این راز داری ز من گشاده بپوشی به من بر سخن
سرت را نخواهد همی تن بجای نگر تا کدامین به آیدت رای
(همان:۲۱۶/۲)

به دل گفت پس کاردیده هجیر که گر من نشان گو شیرگیر
بگویم بدین ترک با زور دست چنین یال و ایـن خسروانی نشست
ز لشگر کند جنگ او ز انجمن برانگیزد این باره پیلتن
برین زور و این کتف و این یال اوی شود کشته رستم بچنگال اوی
از ایران نیاید کسی کینه‌خواه بگیرد سر تخت کاووس شاه
چنین گفت موبد که مردن بنام به از زنده دشمن بدو شادکام
اگر من شوم کشته بر دست اوی نگردد سیه روز چون آب جوی
چو گودرز و هفتاد پور گزین همه پهلوانان با آفرین
نباشد به ایران تـن من مباد چنین دارم از موبد پاک یاد
(همان:۲۱۹/۲)

در بیتی که فردوسی از زبان زال نقل می‌کند نیز ایران‌دوستی و وطن‌پرستی زال مشهود است:

من از درد ایرانیان چون عقاب همی تاختم همچو کشتی بر آب
(همان:۳۹۱/۵)

پهلوانان در شاهنامه با فداکاری و از خودگذشتگی، در دفاع از میهن خود تلاش می‌کنند و همواره وطن را مقدّم بر جان و مال خود می‌بینند. در این میان، اطاعت از پادشاه و فرمانبری از او نیز در جهت حفظ وطن و یکپارچگی آن مورد توجّه پهلوانان شاهنامه بوده و در کنار این باور آیینی آنها را بفرمانبری پادشاه سوق می‌داد.

ب. نیک‌نامی و حفظ آبرو

ایرانی، مسکوکی دوروی است که یک روی آن ملیّت و وطن‌دوستی و روی دیگر، دینداری و اخلاق نیکو و توجّه به نام و ننگ است. فردوسی هر دوی اینها را در شاهنامه بازتاب داده است. در جهان‌نگری فردوسی، نام و ننگ و دروغ و ترفند وقتی وجهی از قبول دارد که برای وطن باشد. «پهلوان ایرانی به دروغ و ترفند و مکر و فریب دست نمی‌یازد؛ مگر برای نجات ایران و حفظ نام» (صفا،۱۳۷۴:۲۴۲). از جمله در داستان کاموس‌کشانی، وقتی سپاه ایران در برابر سپاه چین قرار می‌گیرد، رستم برای تهییج ایرانیان به ایستادگی برای وطن و صیانت از آن چنین می‌گوید:

وزین روی رستم به ایرانیان — چنین گفت که اکنون سرآمد زمان
چنین یکسره دل مدارید تنگ — نخواهم تن زنده بی‌نام و ننگ
(فردوسی،۱۳۷۴:۲۰۲/۴)

فردوسی می‌گوید که مردن با نام و افتخار، بهتر از زیستن در سرافکندگی و مذلّت و در نتیجه شادکامی دشمن است.

بـه یک روی جستن بلندی سزاست — اگر در میان دم اژدهاست
چنین گفت مؤبد که مردن بنام — که مرده شود کالبد زیر گرد
همی نام جاوید باید نه کام — بینداز کام و برافراز نام
(همان:۸۶/۶)

حفظ آبرو و ایستادگی در مقابل دشمن، یکی از مصادیق و معیارهای وطن‌دوستی فردوسی است که در تار و پود شاهنامه تنیده شده است، لذا فردوسی در حفظ و پاسداشت از وطن، فرد را فدای گروه و جامعه می‌کند؛ چرا که در پشت و پناه فرد(پهلوانان) است که ایران، زنده و جاویدان می‌ماند؛ چرا که همانطور که خود از زبان پهلوانان گفته، کالبد مردنی است؛ اما نام نیک و سرزمین و ملیّت باقی خواهد ماند.

ج. ترجیح دادن وطن بر علایق شخصی

با مطالعهٔ شاهنامه، درمی‌یابیم که وطن‌دوستی بر علایق و عواطف شخصی تقدّم دارد و عملکرد و اقدامات پهلوانان و قهرمانان شاهنامه به خاطر پاسداشت وطن است. باری، فردوسی در صیانت از سرزمین، بُعد فردگرایی را به دیدهٔ کوته‌بینی می‌نگرد و همواره ندا درمی‌دهد که نبرد با دشمن، نباید برای تاج و تخت و علایق شخصی خویش باشد. بنابراین پهلوان ایرانی، برای مطامع و منافع شخصی، هموطنان خود را به کشتن نمی‌دهد. در نبرد بین اسفندیار و رستم، اسفندیار به رستم می‌گوید:

مبادا چنین هرگز آیین من — سزا نیست این کار در دین من
که ایرانیان را به کشتن دهـم — خود اندر جهان تاج بر سر نهم
(همان:۲۸/۶)

یا در فرازی دیگر از شاهنامه، برتری وطن بر علایق و عواطف شخصی را از زبان گردآفرید می‌شنویم:

بخندید و او را بافسوس گفت — که ترکان ز ایران نیابند جفت
(همان:۱۸۹/۲)

گردآفرید یکی از زنان جنگاور شاهنامه می‌باشد؛ فردوسی با نقل این بیت از زبان او، بر این نکته تأکید می‌کند که زنان پهلوان شاهنامه نیز همچون جنگاوران مرد، میراث‌دار حس وطن‌پرستی و ملیّت‌گرایی‌اند و احساس شخصی را بر وطن‌پرستی، برتری نمی‌دهند.

۲- ۱- ۲- پاسداشت وفـای بعهد و پیمان و گونه‌های آن

وفای به عهد یکی از ارزش‌های مهم در زندگی انسان‌هاست که باعث پیشرفت و سامان زندگی و جامعه می‌شود. وفای به عهد، یک صفت اخلاقی مثبت است و در قرآن نیز به آن تأکید و توصیه شده است. از جمله خداوند متعال می‌فرماید: ﴿بَلَى مَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ وَاتَّقَى فَإِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَّقِينَ﴾ (آل‌عمران/ ۷۶)، ﴿فَلَن يُخْلِفَ اللَّهُ عَهْدَهُ﴾ (بقره/۸۰)

وفای به عهد موجب رستگاری و در مقابل آن پیمان‌شکنی و خیانت موجب نابودی می‌شود. در شاهنامه گونه‌های چندی از وفای به عهد را شاهد هستیم که فردوسی زبان به نکوداشت آنها گشوده و در مقابل، پیمان‌شکنی را مایهٔ خواری دانسته است. «وفای به عهد» یکی از شاخص‌ترین ارزش‌های اخلاقی است که در شاهنامه جایگاه خاصی دارد؛ فردوسی، این اصل مهم اخلاقی را می‌ستاید و آن را به صور گوناگون در قالب سخنان قهرمانان و

پهلوانان نامدار شاهنامه می‌گنجاند. در شاهنامه، حماسه با اخلاق درآمیخته است، پهلوانان شاهنامه اشخاصی‌اند که دارای سجایای اخلاقی و انسانی‌اند؛ از نگاه فردوسی، پهلوانان باید «وفای به عهد» را ویژگی برجستهٔ خود قرار دهند و از پیمان‌شکنی به دور باشند؛ فردوسی در شاهنامه، قهرمانان و پهلوانانی را توصیف می‌کند که درس «وفای به عهد» را به انسان‌ها می‌آموزند. او ارزش«وفای به عهد» را در تقابل با پیمان‌شکنی در ابیات زیر، زیبا، توصیف کرده است:

مبادا که گردی تو پیمان شکن — خاکست پیمان شکن را کفن
مکن یاری مرد پیمان شکن — که پیمان شکن کس نیرزد کفن
(فردوسی،۱۳۷۴:۲/۱۵۷۹)

فردوسی، حرف دل خود را از زبان پهلوانان و قهرمانان، با مردم در میان می‌گذارد. او خواستار مهر و وفاست و از پیمان‌شکنی که مایهٔ بدفرجامی است، بیزار است. «وفای به عهد» در فرهنگ ایرانی همواره پسندیده بوده است و پیش از شاهنامه در مزدیسنا، به منزلت آن اشاره شده است. صدرایی می‌نویسد: «بیهوده نیست که در مزدیسنا، ایزدی نگهبان پیمان است. در این آیین دروغ را عهدشکنی می‌دانند و برای آن عواقبی وخیم قائل هستند. شقی‌ترین در میان مردمان کسی است که به صفت دروغ‌گویی متّصف باشد. ایزد مهر، موکّل پیمان است با هزار گوش و هزار چشم و ده هزار دیده‌بان که شبانه‌روز بی‌خواب در بالای برجی بسیار بلند ایستاده و نگران است که هر که را دروغ گوید و عهد بشکند، بسزا رساند. در گردونهٔ این ایزد دلیر که دستش به شرق و غرب عالم می‌رسد، هزار تیر و کمان و هزار نیزه و هزار شمشیر و هزار گرز موجود است. همهٔ این بر ضد کسی به کار می‌رود که دروغ می‌گوید و بر پیمان خویش نمی‌پاید و مهرهٔ دروغگو را به داغ فرزندش نشاند، خانه اش را ویران سازد و خیر و برکت از کشت و گله‌اش بگیرد در میدان جنگ مغلوبش کند، از خوشی زندگانی محرومش سازد و از پاداش روز واپسین بی‌بهره‌اش کند»(صدرایی،۱۳۹۵: ۱۲۲). در شاهنامه، فردوسی به خاطر معیارهای چندی وفای به عهد را مورد نکوداشت قرار می‌دهد که آنها را می‌توان در موارد زیر دسته‌بندی و تحلیل نمود:

الف. صلح و دوستی

صلح و دوستی یکی از نتایج مهم «وفای به عهد» بشمار می‌آید که فردوسی به خاطر کارکرد مثبتش، آن را می‌ستاید؛ چرا که صلح و دوستی موجب امنیّت و آرامش و به دنبال آن شادی و نشاط در جامعه است. فردوسی وفای به عهد را از زبان قهرمانان و پهلوانان

شاهنامه به خوبی بازتاب می‌دهد. وفای به عهد از ویژگی‌های جذّاب شخصیّت سیاوش است. «پیمان شکنی در جهان اسطوره، یعنی دوری از حقیقت و معرفت نداشتن به خداوند. سیاوش به هیچ‌حال، پیمان خود را با افراسیاب نمی‌شکند؛ زیرا در اندیشهٔ او، پیمان‌شکنی بیرون افتادن از راه خداست»(مسکوب، ۱۳۷۰:۳۷-۳۶). در شاهنامه «سیاوش پس از پیروزی بر لشکر افراسیاب، نامه‌ای به کیکاووس می‌نویسد و پیروزی‌ها و بهروزی‌هایش را نتیجهٔ لطف خداوند می‌داند و در برابر خداوند سر تسلیم فرود می‌آورد؛ اما کیکاووس از صلح سیاوش با افراسیاب برمی‌آشوبد و از سیاوش می خواهد که گروگان‌ها را نزد او بفرستد و با افراسیاب پیمان‌شکنی کند و جنگی غافلگیرانه را با افراسیاب آغاز کند، سیاوش نمی‌پذیرد. او نه تنها ریختن خون بیگناهان را سرکشی از فرمان الهی به شمار می‌آورد؛ بلکه پیمان‌شکنی بی‌دلیل را نیز سبب آشفتگی جامعه می‌داند. پیمان‌شکنی به نوعی برهم زنندهٔ آشتی و نظم اخلاقی است؛ چرا که پیمان‌ها هستند که نظم جامعه را حفظ می‌کنند و عدول از آنها آشفتگی‌هایی را در آیین‌ها و نظام اجتماعی در پی دارد. پیمان شکن گناهکار، سراسر کشور را ویران می‌کند و در دوزخ با تحمّل عذابی گران باید کفارهٔ آن را بپردازد. پیمان چه با درست‌کاران بسته شود و چه با نابکاران، هرگز نباید شکسته شود» (آموزگار، ۱۳۸۶: ۳۸۶).

سیاوش گروگان‌ها و خواسته‌ها را به نزد افراسیاب می‌فرستد و پایداری در عهد خود را چنین بازگو می‌کند:

از این آشتی جنگ بهر من است — همه نوش تو درد و زهر من است
ز پیمان تو سر نکردم تهی — وگر چه بمانم ز تخت مهی
به خیره همی جنگ فرمایدم — بترسم که سوگند بگزایدم

(فردوسی، ۱۳۷۴:۳/۷۱)

با تأمّلی در ابیات بالا درمی‌یابیم که وفای به عهد یکی از راه‌های صلح است و پیمان‌شکنی موجب نابودی جامعه و خود است. وفای به عهد نه تنها در این جهان با آبرو و حرمت فرد پیوند دارد، فردوسی به فکر جهانی دیگر نیز هست و می‌گوید پیمان‌شکنی عنصری پلید است که ایزد را خوش نمی‌آید و عاقبت بدی در انتظار آدمی خواهد بود.

در شاهنامه، سیاوش، نماد بارز وفای به عهد در ماجرای سودابه به شمار می‌آید؛ کسی که به خاطر تهمت ناروا به او، گذر از آتش را قبول می‌کند و جوانمردانه به عهد خود وفا کرده و صداقت خود را نشان می‌دهد. در آغاز داستان، که سودابه پیمان‌شکنی سیاوش با

کیکاووس را درخواست می کند، او به این خواستهٔ تن نمی‌دهد و به عهد خود وفادار میماند، فردوسی این پایبندی به عهد و پیمان را این چنین توصیف می کند:

یکی شاد کن در نهانی مرا ببخشای روز جوانی مرا
فزون زان که دادت جهاندار شاه بیارایمت یاره و تاج و گاه
وگر سربپیچی ز فرمان من نیاید دلت سوی پیمان من
کنم بر تو بر پادشاهی تباه شود تیره بر روی تو چشم شاه
سیاوش بدو گفت هرگز مباد که از بهر دل سر دهم من به باد
چنین با پدر بیوفایی کنم ز مردی و دانش جدایی کنم
(همان: ۲۵/۱)

فردوسی اینگونه وفای به عهد را که نماد صداقت است، می‌ستاید. در قسمتی دیگر، وفای به عهد با گنه‌کاری، پیوند داده می‌شود و شکستن پیمان، گناهی بزرگ تلقی می‌شود. از جمله سام در پاسخ به بزرگان ایران که از وی می‌خواهند تا خود به جای نوذر، امور را در دست گیرد و بر مسند شاهی نشیند، آنان را از پیمان‌شکنی برحذر می‌دارد:

شما بر گذشته پشیمان شوید بنوی ز سر باز پیمان شوید
گر آمرزش کردگار سپهر نیابید و از نوذر شاه مهر
بدین گیتی اندر بود خشم شاه به برگشتن آتش بود جایگاه
(همان: ۹/۲)

ب. صداقت

از دیگر معیارهایی که فردوسی وفای به عهد را به خاطر آن می‌ستاید، صداقت در عهد و پیمان است. فردوسی صداقت در عهد و پیمان را موجب امنیّت و آرامش و از ویژگیهای برتر انسان به شمار می‌آورد. سام با پسر خود (زال) عهد می‌بندد که با خوشرویی و ملایمت رفتار نماید؛ اما با گذر زمان دلبستگی زال به رودابه نمایان می‌شود و پدر نیز با این کار مخالف است؛ اما دیگر، چاره‌ای نمی‌بیند، جز این‌که به عهد و وفای خود صادق باشد. فردوسی این عهد و پیمان را این‌گونه بازگو می‌کند:

پذیرفتم از دادگر داورم که هرگز ز پیمان تو نگذرم
(همان: ۱۷۳/۱)

ز پیـــــمان نگـــــردد سپهبد پدر — بدین کار دستـــــور باشد مگر
که من دخت مهراب را جفت خویش — کنم راستی را بـــــه آیین و کیش
بپیمـان چنین رفت پیش گروه — چو باز آوریدم ز البرز کوه
که هیچ آرزو بر دلت نگسلم — کنون اندرین است بسته دلم
(همان: ۱۷۸/۲)

در شاهنامه حتّی افراد منفی و منفور نیز به عهد و پیمان خود صادق‌اند و این نیز به ارزش والای عهد و پیمان صحّه می‌گذارد. در داستان جمشید با عهد و پیمانی روبه‌رو هستیم که درست و منطقی نیست؛ اما چون آن عهد و پیمان بسته شده، باید به آن عمل کرد. در این داستان، ابلیس از ضحاک می‌خواهد پدر خود را بکشد، چون ضحاک بر این امر، عهد می‌بندد، دیگر چاره‌ای نمی‌بیند جز اینکه به عهد خود عمل کند و به خاطر عدم پیمان‌شکنی، پدر خود را می‌کشد.

بدو گفت پیمانت خواهم نخست — پس آنگه سخن برگشایم درست
جوان نیکدل گشت فـرمانش کرد — چنان چون بفرمود سوگند خورد
که راز تو با کس نگویم ز بن — ز تو بشنوم هر چه گویی سخن
... بـــه ابلیس گفت این سزاوار نیست — دگر گوی کین از در کار نیست
بدو گفت گر بگذری زین سخن — بتابی ز سوگند و پیمان من
بماند به گردنت سوگند و بند — شوی خوار و ماند پدرت ارجمند
(همان: ۴۵/۲-۴۴)

در جنگ رستم و اسفندیار، رستم و رخش او آسیب می‌بینند. سیمرغ به خواستهٔ زال برای شفابخشی می‌آید و در اینجاست که سیمرغ با رستم عهد و پیمان می‌بندد و رستم نیز به آن پیمان وفادار می‌ماند.

بپرهیزی از وی نباشد شگفت — مرا از خود اندازه باید گرفت
که آن جفت من مرغ با دستگاه — بدستان و شمشیر کردش تباه
اگر با من اکنون تو پیمان کنی — سر از جنگ جستن پشیمان کنی
نجویی فزونی به اسفندیار — گه کوشش و جستن کارزار

ور ایدونک او را بیامد زمان | نیندیشی از پوزش بیگمان
پس آن گه یکی چاره سازم ترا | بخورشید سر برفرازم ترا
چو بشنید رستم دلش شاد شد | از اندیشهٔ بستن آزاد شد
بدو گفت کز گفت تو نگذرم | و گر تیغ بارد هوا بر سرم

(همان:۲۹۷/۶)

سیمرغ با رستم عهد و پیمان می‌بندد که اسفندیار را از نبرد منصرف کند و رستم نیز به این پیمان صادق می‌ماند؛ اما صداقت در عهد موجب نمی‌شود که درگیری اتفاق نیفتد؛ چرا که اسفندیار راه دوستی را نمی‌پذیرد و در این‌جاست که رستم با راهنمایی سیمرغ او را از پای درمیآرد.

ج. راستگویی

راستی و درستی یکی از فضایل اخلاقی است که فردوسی آن را به عنوان یک صفت پسندیده، می‌ستاید. چنانکه حتی این فضیلت اخلاقی را به دنیای دیگر نیز مرتبط می‌کند و می‌گوید کردار نیک پاداش اخروی را به دنبال خواهد داشت و چون هیچکس در این دنیا جاودان نیست، پس بهتر است که راست‌گویی را به عنوان ارزشمندترین فضیلت‌ها در وجود خود پرورش داده و تقویت کنیم.

از آنجایی که تأثیرپذیری شاهنامه از اوستا روشن است و یکی از آبشخورهای شاهنامه این کتاب مقدس زرتشتیان است، مقوله «راست گویی» در هر دو اثر جایگاه والایی دارد و «جستار راستی در دو جلوهٔ بزرگ مینوی آن یعنی اوستا و شاهنامه، چنان جایگاه بلندی دارد و آنچنان در هر «جای» و «گاهی» بازگو می‌شود که بررسی آن و شناخت تیز و ژرف معنای آن در خور ژرف‌نگری است» (ثاقب فر، ۱۳۷۷: ۲۴۴-۲۴۳). از منظر فردوسی، اوضاع مملکت، زمانی بهبود می‌یابد که در آن راستی و درستی حاکم باشد. دروغ و دورویی و گسترش آن در جامعه، مایهٔ فساد است. از این جهت است که مقابله با دروغ یکی از اولین اهداف حرکت‌های راستین اجتماعی است. فردوسی به تبع از وجدان انسانی و سرمایهٔ دینی خود، دروغ را گناهی بزرگ و دروغگو را گناهکار می‌داند و پیوسته در پی برانداختن سایهٔ دروغ از چشم اندازهای اجتماعی است. فردوسی با شمّ نیرومند اجتماعی که دارد، دروغ و کژگویی را ناشی از بیچارگی می‌داند و آدمیان را به همدردی با چنین آدمها فرامی‌خواند تا این رذیلت اخلاقی را از سرچشمه بخشکاند.

سخن گفتن کــژ ز بیچـارگیست | به بیچارگان بر بیـاید گریست

(فردوسی،۱۳۷۴:۵۴/۸)

زبان را مگردان به گرد دروغ　　چو خواهی که بخت از تو گیرد فروغ
(همان:۲۷۷/۸)

فردوسی راستی را به عنوان یکی از پدیده‌های مهم در تکوین رشد فکری انسانی و جوامع بشری، همواره می‌ستاید و دروغ را که مایهٔ تباهی و گمراهی است، همواره نکوهش می‌کند.

۲- ۱- ۳- پاسداشت راستی و گونه‌های آن

فردوسی، راست‌گویی را یکی از فضایل اخلاقی والای انسانی معرفی می‌کند و ارزش و نکوداشت آن را نه تنها از زبان خود، که از زبان دیگران از جمله شاهان و پهلوانان و ... بیان می‌دارد. بر این اساس، گسترهٔ یادکرد این ارزش اخلاقی در شاهنامه وسیع بوده و به عنوان یک امر متعالی به انحاء متفاوت، به آن توصیه می‌شود. فردوسی، سعادت و کمال انسان را در گرو این صفت متعالی می‌داند که آن در دسته‌بندی‌های زیر قابل بررسی است:

الف. دوری از آز و گمراهی

فردوسی بر این است که پایبندی به راستی، انسان را از گمراهی نجات می‌دهد:

همه راستی جوی و فرزانگی　　ز تو دور باد آز و دیوانگی
(همان:۱۷۴/۷)

در شاهنامه، کلمهٔ «راستی» را اغلب در تضاد با کلمهٔ «کاستی و کژی» مشاهده می‌کنیم. این بدین معناست که فردوسی، برای درک مفهوم راستی، آن را در تقابل با کلمهٔ متضاد آن قرار می‌دهد و از این طریق، فضیلت یکی و کراهت دیگری را گوشزد می‌کند. راستی را پسندیده‌ترین صفت انسانی معرفی می‌کند که به رستگاری منجر می‌شود و ناراستی را اخلاقی نکوهیده می‌داند که به کـژی و گمراهی رهنمون می‌سازد. فردوسی در قسمتی از شاهنامـه از زبـان فـرزانگان، راستی و درستی را چنین مورد تحسین قرار می‌دهد:

بهر کار در پیشه کن راستی　　چو خواهی که نگزایدت کاستی
(همان:۲۱۱/۲)

ب. پایداری جهان

پایداری و استواری جهان را در گرو درست‌کاری می‌داند و آن را چنین نکو می‌دارد:

چو گیتی تهی ماند از راستان　　تو ایدر به بودن مزن داستان
(همان:۱۰۵/۳)

ج. مایهٔ آرامش و خوشبختی

راستی را مایهٔ آرامش و خوشبختی می‌داند که برای انسان همیشه نشاط و خـــرّمی می‌آورد:

چو با راستی باشی و مردمی　　نبینی به جز خوبی و خرّمی

(همان:۷۶/۷)

از همه مهمتر، راستی را توشه‌ای برای فردا دانسته و مورد نکوداشت قرار می‌دهد:

نماند بر این خاک جاوید کس　　ترا توشه از راستی باد و بـس

(همان:۱۶/۸)

د. مایهٔ ترقّی و پیشرفت

فردوسی با آوردن نمونه‌هایی برای نکوداشت عنصر«راستی»، سعی دارد بُعد اجتماعی آن را برجسته‌تر کند. چنانکه فرمانبرداری از شاه را راستی و مایهٔ پیشرفت و ترقّی مملکت می‌داند و سرپیچی از فرمان او را عامل نابسامانی اوضاع کشور قلمداد می‌کند:

چون شاه از تو خشنود شد، راستیست　　وزو سربپیچی، در کاستیست

(همان:۳۱۸/۸)

فردوسی همواره راستی را زیور تخت و تاج پادشاهان می‌داند و به رعایت آن فرامی‌خواند:

بکژی تو را راه نزدیکتر　　سـوی راسـتی راه باریکـتر
بکاری کزو پیشدستی کنی　　به آید که کندی و سستی کنی
اگر جفت گردد زبان بر دروغ　　نگیرد ز بخت سپهری فروغ
وگر شاه با داد و بخشایشست　　جهان پر ز خوبی و آسایشست
وگر کژی آرد بداد اندرون　　که بستش بود خوردن و آب خون

(همان:۵۴/۸-۵۳)

کیقباد در پادشاهی خود برای سامان دادن به جامعه، راستی را نکو می‌دارد و سرپیچی از آن را سبب خشم خدا می‌داند.

چنین گفت با نامور مهتران　　که گیتی مرا از کران تا کـران
اگر پیل با پشه کین آورد　　همه رخنه در داد و دین آورد
نخواهم به گیتی جز از راستی　　که خشم خدا آورد کاستی

(همان:۷۳/۲)

در این ابیات فردوسی با بیانی روشن به ارزش«راستی» اشاره می‌کند و وظیفهٔ شاه را ممانعت از نابسامانی در جامعه و حفظ صلح و پاسداری از راستی می‌داند. در داستان سیاوش، راستی و درستی از صفات ایزد به شمار آمده و ستایش و بزرگداشت آن بدین گونه ایراد شده است:

خداوند هستی و هم راستی　　نخواهد ز تو کژی و کاستی
جز از رای و فرمان او راه نیست　　خور و ماه ازین دانش آگاه نیست
(همان:۲۰۳/۳)

فردوسی برای برجسته کردن بُعد دینی عنصر «راستی» از زبان خسرو پرویز می‌گوید:
جز از راستی هر که جوید ز دین　　برو باد نفرین بی‌آفرین
(همان:۹۸/۹)

در فرازی دیگر از شاهنامه، فردوسی راستی را نکو می‌دارد، هر چند که به ضرر آدمی باشد:

بگویم بدو من همه راستی　　گر آید بجان اندرون کاستی
(همان:۳۹۳/۵)

فردوسی، راستی و راستگویی را به عنوان یکی از صفات پسندیده بشری مورد ستایش قرار می‌دهد و معتقد است نباید از این کردار نیک، دست برداشت. در واقع این یکی از برجسته‌ترین نکوداشت‌ها از عنصر «راستی» به شمار می‌آید و نشان پاکی درون و بیزاری از راه کژی و ناراستی است.

۲- ۱- ۴- پاسداشت مهر و دوستی و گونه‌های آن

مهر و دوستی در شاهنامه تقریباً معادل هم هستند و در بیشتر موارد مهر در معنای دوستی به کار رفته است. مهر و دوستی از جمله عناصر و پدیده‌های مهم در زندگی است که فردوسی، آن را به عنوان یکی از مقوله‌های مهم پیشرفت در زندگی می‌داند. او در بخش‌هایی از شاهنامه، ابعاد گوناگون دوستی با افراد خوب را توصیف کرده است. با نگاهی به شاهنامه، درمی‌یابیم که فردوسی، مفهوم دوستی را هم در رابطهٔ فردی و هم در معنای اجتماعی آن به کار برده است. معیارهایی همچون راستی و درستی، فروتنی، وفاداری، پاکی و ... را برای انتخاب دوست مؤثر می‌داند و در جای‌جای شاهنامه، این صفات پسندیده را

نکو می‌دارد. فردوسی، دوست خوب را برادر معرّفی می‌کند و می‌سراید:

که هر کو برادر بود، دوست به چو دشمن شود، بی پی و پوست به
(همان:۱۱۶/۹)

در جایی فردوسی بهترین دوست را خداوند معرّفی کرده است:

تو را پاک یزدان چنان آفرید که مهر بر تو حرکت بدید
(همان:۱۵/۳)

چنان شد دلش باز پر مهر اوی که دیده نه برداشت از چهر اوی
(همان:۲۴/۳)

از جمله مقوله‌های مهمّی که فردوسی برای شناساندن مفهوم دوستی به کار می‌برد، بهره‌گیری از عنصر ضدّ آن یعنی «دشمنی» است؛ در شاهنامه، برای پی بردن به جهان‌بینی فردوسی باید عناصر متقابلی را که برای یک واژه در نظر می‌گیرد مورد واکاوی قرار داد. بنابراین، دشمنی یکی از عناصر برجسته در مقابل عنصر دوستی به شمار می‌آید که در یک هم‌آیی برای صحّه گذاشتن به معنای مثبت دوستی به کار می‌رود.

ز دشمن مکن دوستی خواستار و گر چند خواند تو را شهریار
(همان: ۲۰۴/۶)

کسی کآشتی جوید و سور و بزم نه نیکو بود پیش رفتن به بزم
(همان:۶۲/۳)

با تأملی در ابیات بالا درمی‌یابیم که فردوسی برای تفهیم عنصر دوستی، آن را در برابر عنصر متضاد آن یعنی «دشمنی» قرار داده و بر این عقیده است که نباید با دشمن، دوستی کرد.

در شاهنامه، نه تنها ندای دوستی و مهرورزی فردوسی، هم به صراحت در ابیات و هم در تحلیل داستان‌ها به گوش می‌رسد، بلکه برای دوست‌یابی هم توصیه‌های کلیدی را می‌توان دید. ویژگی‌هایی که در شاهنامه برای انتخاب دوست برشمرده شده، آنچنان زنده و کاربردی‌اند که گویی برای امروز ما توصیه شده‌اند؛ دانشوری، راستی و یکرنگی، فروتنی، هوشمندی، جوانمردی، عدالت‌ورزی، خوش‌خلقی، خوشرفتاری، پاکی، غمخواری،

خوشرویی، دوری‌گزینی از گناه، کردار نیک و... از ویژگی‌هایی است که در جای‌جای شاهنامه به عنوان معیار انتخاب دوست، سفارش شده‌اند. با سیری در شاهنامه، درمی‌یابیم که فردوسی به‌خاطر معیارهای چندی، مهر و دوستی را مورد تحسین قرار می‌دهد. فردوسی برای نکوداشت پدیدهٔ اخلاقی دوستی معیارهایی را برمی‌گزیند که در صورت وجود این معیارها، دوستی را هدفمند و ارزشمند به شمار می‌آورد:

الف. فروتنی

فردوسی در شاهکار ادبی خود برای صحّه گذاشتن به مقام و منزلت مهر و دوستی، آن را با صفات چندی می‌آراید و به شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم معیارهای مهر و دوستی را به تصویر می‌کشد. او پایداری در روابطهٔ دوستانه را خواستار است و بی‌مهری را موجب ناامنی در زندگی و جامعه معرّفی می‌کند. از جمله معیارهای مهمّی که فردوسی با نظر به آن، مقام و مرتبهٔ مهر و دوستی را مورد نکوداشت قرار می‌دهد، «فروتنی» است. او دوست خوب را متّصف به صفت فروتنی می‌داند که این صفت نیز مایهٔ خوش‌وقتی و نشاط دوست است:

کسی کو فروتن‌تر و رادتر　　دل دوستانش بدو شادتر

(همان:۳۰۸/۸)

ب. دانایی و خردمندی

یکی از ویژگی‌های مهم در دوستی، خرد و دانایی است. فردوسی پیشرفت و کامیابی را در گرو داشتن دوست خوب می-داند و دوستی با کسی را که بهره‌ای از علم و فرهنگ ندارد، خوش نمی‌دارد:

که ناخوش بود دوستی با کسی　　که مایه ندارد ز دانش بسی

(همان:۷۸/۶)

خردمند مرد ار ترا دوست گشت　　چنان دان که با تو بیک پوست گشت

(همان: ۲۱۴/۷)

ز نادان نیابی جز از بتّری　　نگر سوی بی‌نشان ننگری

(همان:۲۰۳/۷)

ج. وفاداری

فردوسی با جهان‌بینی خاص خود، مهر و دوستی را در سراسر شاهنامه بازتاب می‌دهد. او علاوه بر اینکه کارکرد مهر و دوستی را مثبت می‌نگرد، از سویی دیگر دوستی و مهربانی را به تمام افرادی نسبت می‌دهد که در امور کشورداری مشغول هستند؛ بدین معنا که

او دوستی میان کشورها را نیز خواستار است و همه را به دوستی و راستی و وفاداری به یکدیگر دعوت می‌کند تا از این طریق وضعیت جامعه سر و سامان یابد.

چه نیکوتر از باوفادار دوست — وفاداری از دوستان بس نکوست
خنک در جهان مرد پیمان منش — که پاکی و شرمست پیرامنش
چو جانش تنش را نگهبان بود — همه زندگانیش آسان بود
(همان:۱۹۵/۸)

د. گفتار نیک

فردوسی راستی را در گفتار هم نکو می‌دارد و می‌سراید:

که یار جوان چرب و شیرین سخن — به از پیر نستوه گشته کهن
بزرگ آن کسی کو بگفتار راست — زبان را بیاراست و کژی نخواست
(همان:۸۲/۹)

هـ. صلح و آرامش و پرهیز از کینه‌جویی

فردوسی در فرازی دیگر، مهر و دوستی را برای زدون کینه به کار می‌بندد. او از زبان منوچهر که بعد از جنگ گروهی در اسارت اوست، مردم را به مهر و دوستی دعوت می‌کند:

کنون روز داد است و بیداد شد — سران را سر از کشتن آزاد شد
همه مهر جویید و افسون کنید — ز تن آلت جنگ بیرون کنید
بدان را ز بد دست کوته کنید — همه موبدان بر خرد ره کنید
از این پس کسی را مریزید خون — که بخت جفا پیشگان شد نگون
(همان:۱۳۰/۱)

فردوسی برای دور ماندن انسان از پرتگاه کینه‌جویی، با روایت فرجام پادشاهی کیخسرو، تلاش دارد تأثیر سخن خود را دو چندان کند:

تو از کار کیخسرو اندازه گیر — کهن گشته کار جهان تازه گیر
که کین پدر باز جست از نیا — به شمشیر و بر چاره و کیمیا
نیا را بکشت و خود ایدر بماند — جهان نیز منشور او برنخواند
چنین است رسم سرای سپنج — بدان کوش تا دور مانی ز رنج
(همان:۲۴۰/۵)

فردوسی در توصیف صحنه‌های نبرد، هر چند به خواننده امکان می‌دهد در همهٔ

آوردگاه‌ها در پیکرهٔ قهرمانان حلول کرده و شاهد لحظه به لحظهٔ اتفاقات باشد؛ اما خود، برآیندی متفاوت از دیدگاه خواننده ارائه می‌دهد و انجام داستان‌ها را با شگرد خاصی به سمت و سوی صلح و آشتی می‌کشاند و به آن دعوت می‌کند. از جمله از زبان ایرج می‌گوید:

ببیهوده از شهریار زمین مدارید خشم و مجویید کین

(همان: ۹۸/۱)

فردوسی هر چند در جنگ و نبرد بین ایرانیان و دیگر کشورها قهرمانان و پهلوانان را به عرصهٔ داستان فرامی‌خواند؛ اما در موارد زیادی انسان‌های آن سرزمین‌ها را به مهر و دوستی دعوت می‌کند. از جمله در شاهنامه به موارد چندی از اینگونه مسائل می‌توان اشاره کرد که نمونهٔ بارز آن سیاوش است. او در پی صلح بین ایران و توران است. از دیگر شخصیّت‌هایی که نوع‌دوستی و مهر و محبّت با دیگر مردمان را به خوبی بازتاب می‌دهد، زال است. او عاشق رودابه می‌شود که از ملتی دیگر است؛ اما پدرش به این ازدواج راضی نمی‌شود؛ چرا که دشمنی بین او و ملّتی که رودابه از آن است، حاکم است. بالاخره فرجام داستان با رضایت پدر زال به ازدواج زال و رودابه منجر می‌شود و این نیز حکایت از برقراری مهر و دوستی در برخی موارد بین ملل مختلف دارد که در قسمتی از شاهنامه به وضوح به آن پرداخته شده است و از محتوای ابیات زیر نیز می‌توان به آنها پی برد.

چه باید همی‌خیر، خون ریختن چنین دل به کین اندر آویختن

پراکنده گردد بدهر این سخن اباشاه توران فگندیم بن

زبان برگشایند بر من ببد بهر جایگاهی چنان چون سزد

به کین بازگشتن بریدن ز دین کشیدن سر از آسمان بر زمین

چنین کی پسندد ز من کردگار کجا بردهد گردش روزگار

(همان: ۳/ ۶۸-۶۷)

۳- نتیجه‌گیری

شاهنامهٔ فردوسی گنجینهٔ عظیمی از آیین‌ها، باورها، منش‌ها و خصلت‌های اجتماعی و فردی است که علاوه بر وجوه کلان حماسی و اسطوره‌ای، ارزش‌ها و پدیده‌های مورد احترام و مناسبات میان شخصیتها را در سطوح مختلف فرهنگی، اجتماعی و سیاسی بازتاب می‌دهد. از این میان، پاسداشت مفاهیم عام انسانی از جمله وطن‌دوستی، وفای به عهد، راست‌گویی، مهر و دوستی و... از بسامد بالایی در شاهنامه برخوردار است که حکیم

طوس، با گرایش و استمداد از معیارهای چندی، این مفاهیم ارزشمند و انسانی را مورد نکوداشت قرار داده است. او در ستایش و پاسداشت پدیدهٔ وطن‌دوستی، با بهره‌جویی از دلایل و معیارهایی از جمله جانفشانی در راه وطن، ترجیح وطن بر علایق شخصی، حفظ نام و آبرو و... به ارجداشت وطن‌پرستی می‌پردازد؛ او گاه به صورت مستقیم و گاه به شکلی غیرمستقیم و از زبان قهرمانان و پهلوانان شاهنامه، وطن‌پرستی را مورد نکوداشت قرار می‌دهد. فردوسی در مقام ستایش پدیدهٔ وفای به عهد، معیار صلح و دوستی، صداقت، مقابله با دشمن و حفظ نام را برای پاسداشت آن در اولویت قرار می‌دهد. پدیدهٔ راست‌گویی از دیگر مفاهیم پربسامد عام انسانی در شاهنامه به شمار می‌آید که شاعر آن را با دلایل خاصی، مورد پاسداشت قرار می‌دهد. از جمله شاعر در نکوداشت آن، معیار پایداری جهان، پرهیز از آز و گمراهی و... را در نظر می‌گیرد. مقولهٔ مهر و دوستی از دیگر مفاهیم عامی است که شاعر آن را به این دلیل که ثبات و پایداری و همدلی و همگامی را به ظهور می‌رساند، مورد پاس‌داشت قرار می‌دهد. او مهر و دوستی را برای همه توصیه می‌کند و در انتخاب دوست به وفاداری، فروتنی، خردمندی و... توصیه می‌کند.

منابع

۱- **قرآن کریم**.

۲- آموزگار، ژاله (۱۳۸۶)، **زبان، فرهنگ**، اسطوره، تهران: معین.

۳- ابن منظور (۱۴۱۹)، **لسان العرب**، بیروت: دار احیاء التراث العربی

۴- احمدی، حبیب، بذرافکن، حمیرا، عربی، علی (۱۳۹۱)، «بازنمایی اجتماعی شاهنامهٔ فردوسی(بررسی هویّت فرهنگی اجتماعی نهاد خانواده ایرانیان از نگاه فردوسی)»، **زن در فرهنگ و هنر**، دورهٔ۴، شمارهٔ۲، صص ۱۰۰-۸۳.

۵- ادیب برومند، عبدالعلی (۱۳۸۰)، **به پیشگاه فردوسی**، چ اول، تهران: شباویز.

۶- افراسیاب‌پور، علی اکبر (۱۳۹۰)، «تعلیم دوستی در شاهنامه»، **ادبیات تعلیمی**، سال۳، ش ۱۲، صص۲۰۴-۱۸۱.

۷- انصاف پور، غلامرضا (۱۳۵۹)، **روند نهضتهای ملی و اسلامی در ایران از اسلام تا یورش مغول**، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

۸- بهرامی احمدی، حمید (۱۳۸۲)، «شعوبیه و تأثیرات آن در سیاست و ادب ایران و جهان اسلام»، **مجله پژوهشی دانشگاه امام صادق (ع)**، شمارهٔ ۱۹ ، صص۱۶۲-۱۳۵.

۹- ثاقب‌فر، مرتضی (۱۳۷۷)، **شاهنامهٔ فردوسی و فلسفهٔ تاریخ ایران**، چ اول، تهران: قطره و معین.

۱۰- جلالی، حسین (۱۳۷۵)، «پژواک فرهنگ پیمان و پیمان داری در شاهنامه و متون اوستایی و پهلوی»، **فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی**، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۶، صص ۱۹۶- ۱۸۱.

۱۱- چهری، طیب، صفایی مقدم، مسعود، جوکار، منوچهر (۱۳۹۶)، «فضیلت وطن دوستی در شاهنامه و نظریهٔ فضیلت ارسطو»، **مطالعات ملی**، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۲، صص ۱۱۴-۹۹.

۱۲- خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۸۱)، **سخنهای دیرینه**، به کوشش علی دهباشی، چ اول، تهران: افکار.

۱۳- رحیمی، مصطفی (۱۳۶۹)، **تراژدی قدرت در شاهنامه**، چ اول، تهران: نیلوفر.

۱۴- ریاحی، محمدامین (۱۳۸۰)، **فردوسی**، چ سوم، تهران: طرح نو.

۱۵- صدرایی، رقیه (۱۳۹۵)، «تحلیل و بررسی شخصیت سیاوش در شاهنامه براساس نظریهٔ ماکس وبر دربارهٔ رهبر آرمانی (کاریزماتیک)»، **پژوهشنامهٔ ادب حماسی**، سال۱۲، ش۲، صص ۱۲۷-۱۱۷.

۱۶- صفا، ذبیح الله (۱۳۷۴)، **حماسه‌سرایی در ایران**، چ ششم، تهران: فردوسی.

۱۷- عبدالعلی‌پور، شعله و مدرسی، فاطمه (۱۳۸۵) «مهر وطن در شعر گویندگان پارسی‌گوی از آغاز تا مشروطیت»، **مجلهٔ علامهٔ پاییز**، ش ۱۱، صص۱۰۴-۷۷.

۱۸- علوی مقدم، سیّدمحمّد (۱۳۷۱)، «اخلاق در شاهنامه»، **کیهان اندیشه**، شمارهٔ۴۱، صص ۱۷۳- ۱۵۳.

۱۹- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، **شاهنامهٔ فردوسی (از روی چاپ مسکو)**، به کوشش سعید حمیدیان، جلد (۹-۱)، چ دوم، تهران: داد

۲۰- فلسفی، نصرالله (۱۳۱۳)، «وطن‌پرستی فردوسی»، **مجله مهر**، سال۲، ش۵و۶، صص۴۲۴-۴۰۹.

۲۱- کشاورز، فتح الله (۱۳۸۱)، **ادبیات حماسی**، تهران: آن.

۲۲- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۰)، **سوگ سیاوش**، تهران: خوارزمی.

۲۳- ملا احمد، میرزا (۱۳۸۸)، **بیا تا جهان را به بد نسپریم**، تهران: امیرکبیر.

۲۴- نولدکه، تئودور(۱۳۲۷)، **حماسهٔ ملّی ایران**، چ سوم، تهران: سپهر.

۲۵- ون دث، ژآن و اسکار بروگ، الینور (۱۳۷۸)، «چیستی ارزش»، **فصلنامه قبسات**، دوره۴، شمارهٔ ۱۳، صص۱۲۵-۱۱۰

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۲، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، زمستان ۱۴۰۰
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۵۲-۳۹

نقش عارضه‌های جسمانی در توصیف چهره و اندام شخصیّت در داستان تنگسیر چوبک

معصومه محمودی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران
دکتر مریم محمّدزاده (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران
دکتر رامین صادقی نژاد
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران

چکیده

چوبک، نویسنده‌ای است که درون‌مایه، موضوع و شخصیّت‌های داستانی خویش را از میان مردمان ستم‌دیده، رنجور و قشر آسیب دیدهٔ جامعه انتخاب می‌کند. مردمانی که به خاطر شرایط بد اجتماعی و معیشت سخت در معرض انواع آسیب‌های اجتماعی قرار می‌گیرند. در این میان، شیوهٔ شخصیّت‌پردازی چوبک که با جزئی‌نگری مینیاتوری همراه است، ناگزیر از توصیف غیرمستقیم شخصیّت از طریق چهره و اندام است و برای این منظور تیپ‌سازی با عارضه‌های جسمانی و نشان دادن آسیب‌های اجتماعی در چهره و اندام شخصیّت‌ها با نگرش ناتورالیستی چوبک، تناسب کامل دارد. برای بررسی این ادّعا، در پژوهش حاضر، شیوهٔ شخصیّت‌پردازی محمّد، شخصیّت اصلی داستان بلند تنگسیر را مورد مطالعه قرار داده‌ایم. نتیجهٔ بررسی نشان می‌دهد که چوبک در توصیف چهره و اندام محمّد به اندازهٔ بسیار زیادی از عارضه‌های جسمانی در شخصیّت‌پردازی وی استفاده کرده و از محمّد، چهره‌ای دُرشت و خشن و غولی گُنده و بدقواره آفریده است تا باورپذیری مخاطب برای به دست گرفتن اسلحه و اقدام به قتل مُسلحانهٔ وی را تأمین کند.

واژگان کلیدی: آسیب‌های اجتماعی، تنگسیر، چوبک، عارضه‌های جسمانی، ناتورالیسم

Email: ay.maryam.ay@gmail.com
ay_maryam@yahoo.com
r-sadeghinezhad@iau-ahar.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۰۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۰۵

۱- مقدمه

آدمی نه برای رنج کشیدن که برای لذّت بُردن و شاد زیستن به دنیا قدم می‌گذارد. تلاش بی‌وقفهٔ والدین برای محافظت فرزند از آسیب‌های جسمی و آزارهای روحی و روانی، مؤیّد این مسأله است؛ امّا قرار گرفتن در معرض انواع آسیب‌های خواسته و ناخواستهٔ فردی و اجتماعی علی الخصوص در جوامع فقیر و تحت شرایط بد اقتصادی، سرنوشت محتوم انسان است. همان نوزادی که چون غُنچهٔ نو شکفته، مورد مواظبت پدر و مادر قرار می‌گیرد؛ می‌تواند در اثر فقر و فلاکت و عدم دسترسی به خدمات بهداشتی و درمان مناسب و سوء تغذیه و... به بیماری‌های خطرناکی چون سل، جذام، آبله مُرغان، فلج اطفال و...دچار گردد و تا آخر عمر تحت تأثیر عوارض و آسیب‌های این بیماری‌ها در چرخهٔ باطل رنج و ناکامی گرفتار آید و از دور زندگی سالم و پُر نشاط به کناری بیفتد. اضافه کنید به این بیماری‌ها، بیماری‌های مادرزادی و نقص عضو و پیش‌آمدهای ناشی از تصادف و آتش‌سوزی و هزاران واقعهٔ تلخ و ناگواری را که در زندگی هر انسانی مُحتمل است و هر یک برای رنج مادام العُمر یک انسان و محروم ماندن از مواهب یک زندگانی خوب و درخور، کافی است. در کنار این آسیب‌های فردی، آسیب‌های بسیار زیادی نیز از ناحیهٔ جامعه در کمین انسان درمانده، محروم و مُستعد آسیب می‌نشیند. آسیب‌هایی چون اعتیاد، الکلیسیم، بیوگی، حرام‌زادگی، خودکُشی، دزدی، روسپیگری، طلاق، فقر عمومی، قاچاق، یتیمی و....که هریک برای نابودی و ناامیدی یک انسان و باورپذیری او برای عدم رستگاری و نجات کافی است.

در فیلم «سلام سینما»، به کارگردانی مُحسن مخملباف، از خیل شیفتگان سینما که برای دادن امتحان بازیگری آمده بودند، مردی با جای زخم جوش خورده از دعوای با چاقو بر صورت، اصرار می‌کند که بهترین و مناسب‌ترین گُزینه برای بازیگری در نقش‌های بد و منفی است! زمانی که مخملباف دلیل این ادّعای وی را می‌پرسد، مرد در کمال آرامش بیان می‌کند که با این زخم ناجور بر چهره، زندگی، انتخاب دیگری را پیش پای او قرار نداده است. این موضوع از قدرت بسیار مُخرّب عارضه‌های جسمانی حکایت دارد که می‌تواند سرنوشت انسان را تغییر دهد.

در عرصهٔ داستان و رُمان نیز که روایت قصّهٔ زندگی آدمی است، آسیب‌های اجتماعی بهترین تم و درون‌مایه برای روایت یک داستان و عارضه‌های جسمانی، بهترین مُشخّصه برای شخصیّت‌پردازی قهرمان داستان از طریق توصیف چهره و اندام می‌باشند، موضوعی که در این پژوهش درصدد بررسی آن می‌باشیم تا نشان دهیم که نویسندگانی چون صادق چوبک که تم و درونمایهٔ اصلی داستان‌های خود را از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند؛ می‌گیرند؛ بالتبع شخصیّت‌های داستانی خود را نیز که برآمده از دل همان جامعهٔ فقیر و

رنج زده می‌باشند، انتخاب می‌کنند؛ چگونه از عارضه‌های جسمانی و آسیب‌های اجتماعی برای شخصیّت‌پردازی و پیش‌بُرد کُنش داستان و در نهایت آسیب‌شناسی اجتماعی سود می‌برند.

پیشینهٔ تحقیق

ابوالفضل طاهرخانی (۱۳۸۴)، در کتاب «نقد و بررسی رُمان تنگسیر نوشتهٔ صادق چوبک»، به بررسی عناصر ساختاری این اثر از جمله عنصر شخصیّت و شخصیّت‌پردازی پرداخته است. حسین وفادار (۱۳۹۱)، در پایان نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی در دو رُمان تنگسیر و سنگ صبور صادق چوبک»، ضمن بررسی عنصر داستانی شخصیّت و شخصیّت‌پردازی در این دو داستان به این نتیجه رسیده که صادق چوبک شخصیت‌های داستان‌هایش را به طور ویژه‌ای از لایه‌های زیرین اجتماع برگزیده است. صدیقه مُقدّمی و احمد گُلی(۱۳۹۲)، در مقاله‌ای با عنوان «نقد رُمان تنگسیر با تکیه بر نقد کهن الگویی یونگ»، با تمسّک به آموزه‌های روان‌شناختی یونگ به نقد و بررسی این رُمان پرداخته و به تبیین کهن الگوهایی چون پرسونا، سایه و آنیموس دست زده‌اند. زهرا رجایی و محمّدرضا باقری لُری(۱۳۹۴)، در مقاله‌ای تحت عنوان «مطالعهٔ شخصیّت‌پردازی در رُمان تنگسیر صادق چوبک و آثار نقّاشی رامبراند»، به بررسی عناصر داستانی در این آثار پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که تشابه بسیاری در انتخاب سوژه، نحوهٔ پردازش شخصیّت‌ها، شیوهٔ معرّفی شخصیّت و به کارگیری سایر عوامل داستانی در دو اثر دیده می‌شود. ابراهیم دستگیر و عزیز اله عبدلی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی عناصر داستان در رُمان تنگسیر اثر صادق چوبک»، عناصر داستانی رُمان تنگسیر چوبک را بررسی و به این نتیجه رسیده‌اند که پاره‌ای از مسائل اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و غیره که وی در طول زندگی خود با آنها برخورد کرده به شکل ویژه‌ای در این رُمان بازتاب یافته و راوی از زاویهٔ دید دانای کُلّ به روایت رُمان پرداخته است.

روش تحقیق

در این تحقیق از روش کتابخانه‌ای و شیوهٔ توصیفی- تحلیلی استفاده شده است. گردآوری و طبقه‌بندی اطلاعات، تجزیه و تحلیل و دست یافتن به یافته‌ها و استنتاج کلّی، ساختارهای اساسی این پژوهش را تشکیل می‌دهد.

مبانی تحقیق

الف. آسیب‌های اجتماعی: آسیب که از نظر لغوی در معانی متعددی از جمله عیب، نقص، زخم، صدمه، سایش و برخورد به کار رفته(انوری،۱۰۹:۱۳۸۱)؛ مفهوم جدیدی است که از علوم زیستی ریشه می‌گیرد. در مشابهت پیکر انسانی با کالبد جامعه، می‌توان آسیب‌شناسی اجتماعی را مطالعه و ریشه‌یابی بی‌نظمی‌های اجتماعی قلمداد کرد. در واقع آسیب‌شناسی اجتماعی، «مطالعهٔ ناهنجاری‌ها و آسیب‌های اجتماعی نظیر فحشا، خودکشی، اعتیاد، طلاق، تکدّی و ... همراه با علل و شیوه‌های پیشگیری و درمان آنها و انضمام مطالعهٔ شرایط بیمارگونه و نابسامان اجتماع است»(ابهری،۱۳۹۰: ۱۱). از این دیدگاه، آسیب به معنای خدشه‌دار شدن هنجارهای اجتماعی است (ر.ک.Adler،۱۹۹۷) و زمانی به وجود می‌آید که اعضای جامعه نتوانند جامعه‌پذیر شوند و بر اساس هنجارها و ارزش‌ها باجامعه هماهنگ شوند. به عبارت دیگر «هرگاه رفتاری در یک اجتماع با هنجارهای اجتماعی تعارض پیدا کند، به گونه‌ای که موجب کاهش و یا از دست دادن کارایی و عملکرد مثبت فرد، خانواده و گروههای اجتماعی شود، به آن آسیب اجتماعی اطلاق می‌گردد»(هادی،۱۴:۱۳۸۹)؛ بنابراین باید توجّه داشت که آسیب‌های اجتماعی به هر نوع رفتاری گفته می‌شود که آن رفتار برخلاف هنجارهای اجتماعی توسط فرد انجام می‌شود، کارکرد او را مختل می‌کند و به تبع آن کارکرد خانواده و اجتماع را تحت شعاع قرار می‌دهد. به عبارت دیگر؛ آسیب‌های اجتماعی، «به هر نوع عمل فردی یا جمعی اطلاق می‌شود که در چارچوب اصول اخلاقی و قواعد عام عمل جمعی رسمی یا غیررسمی جامعهٔ محل فعالیت کنشگران، قرار نمی‌گیرد و در نتیجه با منع قانونی، تعقیب قانونی، قبح اجتماعی، تکفیر اخلاقی و طرداجتماعی مواجهه می‌شوند»(عبداللهی، ۱۸:۱۳۸۶).

نابسامانی‌های اقتصادی-اجتماعی چون: بیکاری، فقر، رشوه‌خواری، اختلاس، تورّم، گرانی، فقدان امنیت مالی و حقوقی و دیگر عواملی که باعث محرومیّت می‌شوند، زمینهٔ مساعدی را برای انواع مختلف آسیب‌های اجتماعی چون: خودکشی، روسپیگری، سرقت، اعتیاد به مواد مخدر، الکلیسم، فرزندآزاری، زورگیری، ولگردی، طلاق، گدایی و... فراهم می‌آورند. از این رو، مفهوم آسیب‌شناسی گسترهٔ وسیعی پیدا می‌کند و از ابعاد ارزشی و کاربردی فراوانی برخوردار می‌گردد. در هر جامعه‌ای در موقعیّت‌های زمانی و مکانی مختلف، حتّی ضایعات برجستهٔ جسمی مردم و خصایص آنان، ممکن است آسیب اجتماعی تلقّی شود. به عنوان مثال می‌توان به «ناتوانی‌های جنسی، نارسایی‌ها و نابهنجاری‌های روحی از قبیل: فلج بودن، نابینایی، کُند ذهنی، نارسایی‌هایی دِماغی، چاقی، لُکنت زبان، عدم رعایت صحیح آداب مُعاشرت، دروغ‌گویی، فریب دادن مردم، پیروی از مَسلک برهنگی،

چشم‌چرانی از راه پنجره برای ارضاء امیال فشردهٔ درونی، یا خود را با لباس‌های تنگ و کوتاه درملاء عام به نمایش گذاشتن، اعتیاد به مواد مخدّر، کودک نامشروع، یا عدم پرداخت هزینهٔ پرورش آنها، سرپیچی از قوانین اجتماعی یا اصول بهداشتی، عدم اجرای صحیح معالجات طبّی، سرپیچی از مقررات ورزشی آماتوری و حرفه‌ای اشاره کرد» (فرجاد،۱۳۸۸: ۱۹).

ب. شخصیّت و شخصّیت‌پردازی: شخصیّت، در اثر روایتی یا نمایشی، «فردی است که کیفیّت روانی و اخلاقی او، در عمل وی و در آنچه می‌گوید و می‌کند؛ وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیّت‌هایی را که برای خوانندهٔ در حوزهٔ داستان و رُمان مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیّت پردازی می‌گویند» (میرصادقی،۱۳۸۲: ۸۵).

شخصیّت های داستانی از خود هیچگونه اراده‌ای ندارند و این نویسندگان می‌باشند که به کمک قلم خود زندگی، کوشش، روح نوع‌دوستی، یأس، بدبینی، خوش‌بینی، حسادت و تعصّب و ...را درون شخصیّت‌های‌شان می‌دمند. (بارونیان،۱۳۸۷:۲۸۴). مقدادی تأکید می‌کند که: «انگیزهٔ رفتار و گفتار همه نشأت گرفته از خصوصیّات کُلّی و روانی آنهاست» (مقدادی،۱۳۸۷: ۳۳۴).

نویسنده در پردازش شخصیّت‌ها از دو روش مستقیم و غیر مستقیم استفاده می‌کند: در معرّفی مستقیم شخصیّت، نویسنده معمولاً رُک و صریح عمل می‌کند؛ یعنی با شرح و تجزیه و تحلیل، چگونگی شخصیّت را بیان می‌کند و یا به طور مستقیم از زبان شخصی دیگر، شخصیّت داستان را معرّفی می‌کند (سلیمانی،۱۳۸۶:۴۸). در این شیوه، نویسنده با کلّی گویی، تعمیم دادن و تیپ‌سازی، فرد مورد نظر را به خواننده معرّفی می‌کند. این شیوه که معمولاً در داستان نویسی امروز دیگر جایی ندارد در قرن هیجدهم و نوزدهم بسیار متداول بود (اخوت،۱۳۷۱:۱۴۱). در روش شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم نویسنده از طریق رفتار، اندیشه، گفتار و حتّی نام شخصیّت، اطلاعاتی را به طور غیرمستقیم در اختیار خواننده قرار می‌دهد. شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم به چند طریق؛ رفتار (اعمال)، گفتگو، نام، قیافهٔ ظاهری، محیط، توصیف، جریان سیّال ذهن انجام می‌شود (عبدالهیان،۱۳۸۱: ۶۶).

شخصیّت‌های اوّلیه و بیرون از ذهن نویسنده را که او در طول زندگی خود به طریقی مشاهده نموده است، پروتوتیپ گویند (دقیقیان،۱۳۷۱:۵۷). شاخص‌ها اولین مرحلهٔ عینی و زیر بنای ساخت اسکلت اصلی یک شخصیّت به شمار می‌آیند و با ژرف‌نگری به آن‌هاست که می‌توان به فعل و انفعالات ضمیر پنهان شخصیّت به راحتی پی برد (امامی،۱۳۷۳: ۲۵). این شاخص‌ها که از طریق آن‌ها به شناخت عمیق و گسترده‌ای درمورد شخصیّت‌ها

دست می‌یابیم، به دو دسته تقسیم می‌شوند: بیرونی و درونی که بیرونی خود به دو دسته جسمی-فیزیکی و اعتباری- اجتماعی تقسیم می‌شود و جنبهٔ درونی شامل شاخص‌های عقلی و استدلالی و شاخص‌های روحی و عاطفی می‌بابد.

ج. ناتورالیسم: «ناتورالیسم، همانند رئالیسم به زشتی‌ها و فسادهای اجتماعی جامعه توجّه می‌کند، امّا کوشش خود را به بزرگ کردن این زشتی‌ها و فسادها منحصر می‌سازد» (دستغیب، ۱۳۵۳: ۱۳-۱۲). در این میان، در مورد تعلّق چوبک به مکتب ناتورالیسم، بحث‌های زیاد و متضادی درگرفته است. برخی او را تحت تأثیر ناتورالیسم پنداشته‌اند و بعضی‌ها هم باور دارند که نفوذ دادن مکتب ناتورالیسم در چفت و بند داستان‌های چوبک، برازنده نیست. آژند معتقد است: «آنان که گمان می‌کنند، چوبک تحت تأثیر ناتورالیسم قرار داشت؛ بر مسائلی چون توجّه عمیق به زشتی‌ها و پلیدی‌ها، پوستهٔ ظاهری اشیاء، شکستن حرمت کاذب کلمات و مفاهیم با توجّه به شخصیّت‌ها، شیوهٔ بیان صریح و خشن و گفتگوهای دقیق شخصیّت‌ها را مثال می‌آورند» (آژند،۱۳۷۷: ۸۸). به باور آتش سودا ناتورالیسم چوبک بر این اساس استوار است که «می‌توان جامعه را به وسیلهٔ پرورش دوبارهٔ اخلاقی افراد اصلاح کرد و از این رو لازم می‌داند که تناقض‌های روانی افراد را بر بنیان طغیان غریزه ها به صحنهٔ داستان بکشد و نموداری از آشوب ها و به هم ریختگی ارزش‌های اجتماعی به دست دهد» (آتش سودا، ۱۳۸۴: ۱۹۷).

خلاصهٔ داستان

چهار نفر به نام‌های محمّد گُنده رجب، کریم حاج حمزه، شیخ ابوتراب و آقاعلی کچل، دست به یکی کرده و هزار تومان پس‌انداز چندین سالهٔ محمّد تنگسیر را به بهانهٔ دادن سود و بهره، از چنگش درمی‌آورند و نه تنها سود پولش را نمی‌دهند، بلکه اصل آن را نیز مُنکر می‌شوند. محمّد، تفنگ خود را که سال‌ها در صندوقچه‌اش پنهان کرده بود، برمی‌دارد و هر چهار نفر را به قتل می‌رساند. تفنگچی‌های دولتی او را تعقیب می‌کنند؛ امّا محمّد درکنار ساحل، یکی از آنها را با تیر می‌زند و توی دریا می‌افتد و مسافتی را شنا می‌کند تا از ساحل دور شود. در آب، ارّه ماهیی به او حمله می‌کند. محمّد با چاقویی که به همراه دارد، ماهی را از پای درمی‌آورد و خود را شبانه به دوّاس می‌رساند تا همسر و دو بچه‌اش را طبق هماهنگی قبلی سوار قایق کند و به یکی از کشورهای همسایه برود. نائب‌خان و گروهی از تفنگچی‌ها در دوّاس کنار کپر، منتظر محمّد است. شهرو زن محمّد، دل نگران اوست. محمّد می‌آید و نائب و تفنگچی‌های دیگر را با همکاری تنگسیرهای همسایه که در آن جا جمع می‌باشند، خلع سلاح می‌کند و به اتفاق همسر و دو فرزندش سوار بلم می‌شود و پارو

زنان به مقصد کشور دیگر از ساحل دوّاس دور می‌شود .

۲- بحث و بررسی

شخصیّت‌های داستان تنگسیر، برخلاف دیگر داستان‌های چوبک «آدم‌هایی هستند کوبیده شده، مُنحط، رو به زوال، شَل و کور و یک چشم، خائن، خیانت شده، ساقط، فرسوده و مُبتذل، غرقه در فساد فردی و اجتماعی، از همه بالاتر تمام شخصیّت‌ها به جز زارمحمّد و یکی دو تا، آدم‌هایی هستند که در زنجیر عُرف و عادت پوسیدهٔ اجتماعی، ظلم و جور و قُلدری محیط، گرفتار شده‌اند و آنها را در سرنوشت محتومشان که مرگ، شکست و فلاکت و نکبت باشد غرق می‌کند» (محمودی،۱۳۸۱: ۱۳۶). بابا سالاری معتقد است: «مبالغه و افراط‌کاری در توجّه به زشتی‌ها و پلیدی‌ها و توجّه بیش از حد به شخصیّت‌های توسری‌خور و بیچاره و فراموش شده و روی آوردن به مفاهیم سطحی و شخصیّت جامد و زیاده‌روی در عامیانه‌نویسی... موجبات ملال و دلتنگی خواننده را فراهم آورده است» (باباسالاری، ۱۴۳:۱۳۸۵-۱۴۲). چنانکه: «اگر تمام شخصیّت‌های داستان‌های چوبک را یک‌جا جمع کنیم، موزه‌ای از وحشت خواهیم داشت.. گرفتار طمع، وحشت و گرسنگی، انسان‌ها تا حدود حیوان‌های بدبخت سقوط کرده‌اند» (براهنی،۱۳۶۲: ۶۹۵). «تمام آدم‌هایش توسری خورده و از خود بیگانه‌اند» (میرعابدینی،۱۳۶۶:۱۶۱).

توجّه به جزئیّات با مهارت و بیان مؤجز تصویری، کار چوبک را به جزیی‌نگری کلیّت‌گرای مینیاتوریست‌های ایرانی نزدیک می‌کند. او با انتخاب زمان مناسب برای طبقات اجتماعی در داستان‌هایش، زندگی غریزی و پنهان آنها را موشکافی می‌کند و به نمایش می‌گذارد (ر.ک.دهباشی،۱۳۸۰: ۴۳). آتش سودا، شخصیّت‌های داستان‌های چوبک را به ضد قهرمان تعبیر می‌کند و می‌نویسد: «عاملی که باعث می‌شود آنها را ضد قهرمان بنامیم؛ خصلت‌های منفی آنان است» (آتش سودا،۱۳۸۴: ۱۸۸). دستغیب هم تأکید می‌کند: «آدم‌های داستان‌های او همان مردم عادّیند که هر روز در کوچه و بازار می‌بینیم، ولی در زیر قلم چوبک با رنگی تیره نمایان شده‌اند» (دستغیب،۱۳۵۳:۹۹).

این خصلت‌های منفی یا همان تیرگی‌ها در اغلب شخصیّت‌های داستان‌های چوبک قابل مشاهده است. به عنوان مثال، در داستان «چراغ آخر»، چشم‌های قاری قرآن، کور است: «به غیر از عذرا، یک قاری کور هم آنجا بود» (چوبک، ۲۵۳۵الف:۱۱)، یا «یکی از آن دو نفر پاهایش پتی بود و چشم‌هایش چپ بود» (همان: ۱۰۵)، یا «چهرهٔ او سوخته بود و گوشت آن به هم لحیم خورده بود...با آن اندام درشت و قد بلندش، علیل و دست‌پاچه و شرمگین می‌نمود و هم می‌لنگید»(همان: ۱۳۵)؛ در داستان «انتری که لوطیش مُرده بود»، شخصیّت اصلی داستان، آبله روی و بد ترکیب است: «آبله صورت استخوان درآمده‌اش را

خورده بود و بینی‌اش را گویی با گِل ساخته بودند و هر دم می‌خواست بیفتد جلوش» (چوبک، ۲۵۳۵ب: ۱۱). در داستان «روز اوّل قبر»، یک چشمِ زن شخصیّت اصلی داستان کور است: «خودش با پیر زن یک چشمی که زن او بود در آنَجا زندگی می‌کرد» (چوبک، ۲۵۳۵ج: ۱۵). در داستان «پیراهن زرشکی»، از مجموعهٔ «خیمه شب بازی»، سیمای «سلطنت»، پیر زن مُرده شوی و دست‌یار وی «کلثوم» اینگونه توصیف شده‌اند: «خندهٔ پُر مکری تو صورت پُر آبله و چورکیده‌اش [سلطنت] پهن شده بود. کلثوم، با لب شکری، پهلوی او ایستاده بود و دست‌هایش را به کمر زده بود و با قیافهٔ راضی، مُرده را ورانداز می‌کرد»(چوبک، ۲۵۳۵د: ۷۹).

این جنبه‌های منفی در شیوهٔ شخصیّت‌پردازی چوبک که دستغیب از آن به تیرگی تعبیر می‌کند در واقع همان عارضه‌های جسمانی و از آسیب‌های اجتماعی می‌باشند که خواه ناخواه در روح و روان و شخصیّت و منش و روحیّه و افکار و سرنوشت آدمی تأثیر می‌گذارند. از آنجایی که ذهن چوبک محصول نگاه ناتورالیستی اوست، چه در گزینش واژگان و چه در انتخاب شخصیّت و چه در شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم از طریق چهره و اندام، همواره از ویژگی‌ها و خصایصی استفاده می‌کند که بینش ناتورالیستی وی را بازتاب دهد. براهنی معتقد است: «او با پیوستن به جوانب رئالیستی و ناتورالیستی زبان، دنیای شخصیّت‌هایش را مُقتدرانه توصیف می‌کند» (براهنی، ۱۳۶۲: ۵۸۷). یوسفی، نیز با اشاره به شخصیّت‌پردازی چوبک در داستان تنگسیر، می‌نویسد: «در این اثر، هم ریخت و ظاهر اشخاص و هم روحیّه و عوالم درونی آنها به خوبی توصیف شده است» (یوسفی،۱۳۴۲: ۶۷۰).

شخصیّت اصلی داستان تنگسیر، «زار محمّد» نام دارد که بعد از اقدام مُسلحانه علیه چهار نفر از اهالی بوشهر که پس-انداز یک عمر کار و تلاش و کوشش وی را بالا کشیده‌اند؛ یعنی محمّد گُنده رجب، آقا علی کچل و شیخ ابوتُراب شکم گُنده و گردن خر و کریم کوتاه و گردن در سینه فرو رفته و سر گُنده و شقیقه بیرون جسته، و به قتل رساندن ایشان، از او به «شیر محمّد»، یاد می‌شود. چوبک برای تیپ‌سازی این شخصیّت‌ها، از عارضه‌های جسمانی همانند: گُنده بودن شکم، کچل بودن سر و ستبری گردن و کوتاهی قد و باریک بودن گردن و گُنده بودن سر و بیرون جَستن شقیقه استفاده می کند، برای توصیف چهره و اندام شخصیّت اصلی داستان، یعنی محمّد نیز از عارضه‌های جسمانی که از مصادیق بارز آسیب‌های اجتماعی می‌باشند در سطح بسیار گسترده و قابل تأمّل، سود می‌برد. برای بررسی این موضوع، شیوهٔ شخصیّت‌پردازی چوبک از طریق چهره و اندام «مُحمّد» در داستان تنگسیر را بررسی می‌کنیم.

توصیف اندام

چوبک در توصیف اندام محمّد، پوست تن محمّد را برشته و سیاه سوخته و قهوه‌ای همانند سُفال ترسیم کرده است که نشانگر سختی و صلابت مردی است که در برابر گرمای سوزان و بی‌رحم آفتاب جنوب به خوبی بالیده و بار آمده است و برای ترسناک نشان دادن محمّد، بدن وی را پوشیده از موهای زِبر و پُر پُشت و پشم آلود همانند خرس، تصویر کرده است.

«گوشت برشتهٔ تنش از زیر موهای زِبر پُر پُشتش نمایان شد. پوست تنش، رنگ چرم قهوه‌ای سوخته بود. تکّه چرمی که سال‌ها تو صحرا زیر آفتاب و باران افتاده و دیگر چرم نیست و سُفال است. هیچ کس سر در نمی‌آورد که این آدم چرا اینقد پشم آلود است. تنش مثل خرس بود» (چوبک،۱۳۵۱: ۱۱).

بدون تردید، رنگ پوست بِرشتهٔ چرم مانند و خشک چون سُفال محمّد، نشانگر رنج و تلاش مردانهٔ وی برای گذران زندگی سخت و دشوار در زیر آفتاب سوزان جنوب می‌باشد و از طرفی، کریه و ترسناک نشان دادن اندام وی، کوششی است برای آماده ساختن ذهن مخاطب برای دادن اسلحه به دست محمّد و کُشتن دیگران.

هیکل محمّد در عین حالی که گُنده و دُرشت می‌باشد، یُغور و بی‌قواره و دوزخی است و به غول مانند شده است. از دید اُستاد خلیل، اندام محمّد دُرشت و یُغور می‌باشد: «[خلیل] ایستاد و به اندام دُرشت و یُغور محمّد نگاه کرد» (همان: ۵۵)، در لحظهٔ مواجههٔ محمّد با شیخ ابوتراب، هیکل محمّد دوزخی ترسیم می‌شود: «هیکل دوزخیِ محمّد تو آستانهٔ اتاق پنج دری نمایان شد» (همان: ۱۴۴). از دید شیخ ابوتراب، هیکل گُندهٔ محمّد به عزرائیل مانند شده است: «از عزرائیل، خیلی چیزها خوانده بود، امّا هیچگاه او را به شکل و شمایل محمّد مُجسّم نکرده بود» (همان: ۱۴۶). اندام محمّد، «گُنده» و همانند «غول»، توصیف شده است: «اندامی گُنده داشت. مثل غول بود. گُنده بود و سیاه سوخته بود.»(همان: ۱۲). همچنین است آخرین توصیف محمّد از نگاه همسرش، شهرو که بعد از بازگشت محمّد از بوشهر به «دوّاس» زادگاه محمّد، وی را همانند غولی گُنده می‌بینند: «هیچوقت محمّد را با آن زُمختی ندیده بود. به نظرش آمد شوهرش قد کشیده و مثل غول، گُنده شده بود» (همان: ۳۱۶). از دید نوکر سیّد محمّد علی کازرونی نیز هیکل محمّد همانند آوار بام، گزارش شده است: «هیکل محمّد را چون بام فرود آمده‌ای روی خود حسّ کرده بود» (همان: ۱۵۹).

چوبک، مُشت‌های محمّد را نیز «گُنده»، بیان کرده است. مُشت‌هایِ گُندهٔ محمّد برای گرفتن اسلحه و چاقو و تبر و شکافتن سر و پهلوی مقتولان، کاملاً مُتناسب توصیف

شده است. «پیراهنش را توی مُشت‌های گُنده‌اش فُشرد» (همان: ۱۲). انگشتان محمّد نیز گُنده و بی‌رحم است و بی‌گمان این انگشت‌های گُنده و بی‌رحم برای گرفتن جان مقتولان محمّد بسیار کار آمد و لازم است. «انگشتان گُنده و بی‌رحمش روی بینی و تو خون گاو، بازی می‌کرد» (همان:۶۸) پاهای محمّد نیز، گُنده و بی‌قواره است و دست‌ها و انگشت‌های وی نیز گُنده و بی‌رحم است. برجسته‌ترین خصوصیّت اندام و دست و پای محمّد، گُنده بودن آن است. پاهای گُندهٔ وی برای خراشیدن ماسه‌های ساحل و فرار از دست تفنگچی‌های دولتی سازگار است: «پاهای گُنده و برهنه‌اش تو ماسهٔ نرم و سوزان فرو می‌رفت و آن را می‌خراشید» (همان:۲۳). جا پاهای محمّد نیز گُنده و بی‌قواره توصیف شده است: «پاهایش تو ماسه‌های نرم دفن می‌شد و جا پاهای گُندهٔ بی‌قواره که روی ماسه‌ها کشیده می‌شد»(همان: ۵۸).

توصیف چهره

چوبک برای پرداختن چهرهٔ محمّد بیش‌تر بر روی چهرهٔ وی مُتمرکز شده و خصوصیّاتی از قبیل: برافروخته، تابیده، چرمین، خشک، خشن، زُمخت، کُتک خورده، کشیده، گداخته، مُچاله و مُشتعل، بهره برده است. چوبک برای نشان دادن رنگ چهرهٔ محمّد نیز یک‌بار از رنگ کبود که بیانگر برافروختگی، خشم و عصبانیّت وی می‌باشد، استفاده کرده است و در مواردی نیز برای خشمگین نشان دادن وی از رنگ اشیاء مشخّصی چون رنگ سُرخ مس گداخته، رنگ سُرخ گَون مُشتعل و رنگ پوست انار مانده در آفتاب، سود بُرده است. رنگ چهرهٔ محمّد، همانند پوست انار، خشک و سُرخ است: «رنگ صورت محمّد عوض شده بود. رنگ پوست انار آفتاب خوردهٔ خشکیده را داشت»(همان:۸۱). این چهرهٔ سرخ و برافروختهٔ محمّد برای آنکه زبان شیخ ابوتراب را در کام بخشکاند، بسنده است. چهرهٔ محمّد، عضلاتی کشیده و زُخمت و خشک دارد(همان:۹۵). صورت محمّد در زیر دستان دلّاک، چرمین توصیف شده است: «[دلّاک] دستش که تو آب ولرمی که تو کاسه بود؛ فرو برد و صورت چرمین و چرب محمّد را مالش داد» (همان: ۱۳۲). بعد از تراشیدن صورت محمّد، رنگ پوست وی، همانند مس گداخته است: «پوست صورتش که از زیر موها درآمد رنگ مس گداخته بود»(همان:۱۳۳).

چوبک، بعد از کُشته شدن محمّد گنده رجب، صورت برافروختهٔ محمّد را به گَون مُشتعلی، تشبیه کرده و خندهٔ وی را مُچاله توصیف کرده است: «چهرهٔ محمّد مثل گون مُشتعلی می‌سوخت و خنده تو صورتش مُچاله شده بود» (همان: ۱۵۷). در لحظهٔ به قتل رساندن کریم، چهرهٔ محمّد را به رنگ کبود توصیف شده است: «چهرهٔ کبود و چشمان داغ

محمّد دگرگونش ساخته بود» (همان: ۱۳۸).

از دید یکی از ناظران صحنهٔ قتل شیخ ابوتراب، چشمان محمّد، خون‌بار و چهرهٔ وی، تابیده گزارش شده است:

«آمد از در خانهٔ ما گذشت...آدم گُنده‌ای بود با چهرهٔ تابیده و چشمان خون‌بار» (همان: ۱۵۲). چوبک، چهرهٔ محمّد را بعد از پناه آوردن به دکّان آساتور ارمنی، اینگونه توصیف کرده است: «محمّد نیم‌خیز شد با چهرهٔ کتک خورده رو پاهاش ستون شد»(همان:۲۵۳). چوبک در توصیف حالت چشمان محمّد نیز از خصوصیّاتی چون: داغ و خونبار و وَق زده استفاده کرده است که در مجموع چهره‌ای خشمگین، برافروخته، مُصمّم و مُبارزی از محمد را به دست داده است. چشمان محمّد نیز بعد از کُشتن تفنگچی حکومتی، وق زده است: «تمام صورتش تکان می‌خورد و چشمانش رو زمین وق زده بود» (همان: ۲۵۴).

چوبک برای توصیف دندان‌های محمد نیز از صفت زنگ زده که هم بیانگر زردی و فساد و پوسیدگی دندان‌های محمّد است و هم بیانگر قدرت و مقاومت فلز مانند دندان‌های وی، استفاده کرده است.

جدول عارضه‌های جسمانی به تفکیک چهره و اندام

چهره و اندام		عارضهٔ جسمانی
چهره	دندان	زنگ زده
	چشم	خون بار، داغ و وق زده
	رنگ صورت	کبود، مسی، سرخ
	حالت صورت	برافروخته، تابیده، چرب، چرمین، خشک، خشن، زُمخت، کتک خورده، کشیده، گداخته، مُچاله، مُشتعل
اندام	پوست تن	برشته، چرم، سُفال، سوخته
	موی تن	پُر پُشت، پشم آلود، زِبر
	مُشت دست	گُنده
	انگشتان دست	گُنده
	پا	گُنده و بی قواره
	هیکل	آوار بام، دُرشت، سیاه سوخته، گُنده، عزرائیل، یغور

۳- نتیجه‌گیری

صادق چوبک در تنگسیر با بازتاب نابسامانی‌ها و مشکلات و کمبودهای جامعهٔ مورد نگارش خود که اقلیم جنوب و بطور مشخّص بوشهر زمان حکومت احمد شاه قاجار است به آسیب‌شناسی اجتماعی پرداخته و عامداً برای نشان دادن سیمای کریه فقر، تباهی، ظلم و بی‌عدالتی، شخصیّت‌هایی را برگزیده است که از عارضه‌های جسمانی برخوردار باشند. این شخصیّت‌ها، واقعی و برآمده از دل جامعه می‌باشند. عارضه‌های جسمانی توصیف شده در داستان تنگسیر علاوه بر آنکه آسیب‌های اجتماعی جامعهٔ فلاکت‌زده و فقیر و نابسامان را برملا می‌کنند؛ این امکان را نیز برای چوبک فراهم می‌آورند که نگاه ناتورالیستی خود را به مخاطب القاء کند. چوبک با استفاده از عارضه‌های جسمانی از طرفی در شخصیّت‌پردازی و توصیف غیرمستقیم شخصیت‌های اصلی داستان از طریق چهره و اندام به توفیق دست یافته است و از طرفی به آسیب شناسی اجتماعی دست زده است.

منابع

۱- آتش سودا، محمّدعلی، ۱۳۸۴، «شیوهٔ داستان‌نویسی چوبک»، **مجلّهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز**، شمارهٔ ۴۲، صص ۲۰۲-۱۸۷.

۲- آژند، یعقوب، ۱۳۷۷، **ادبیّات داستانی در ایران و ممالک اسلامی**، تهران: آرمین.

۳- ابهری، مجید،۱۳۹۰، **آسیب‌های اجتماعی: زمینه‌های بروز، راهکارهای پیشگیری و مقابله**، تهران: پشوتن.

۴- انوری، حسن، ۱۳۸۱، **فرهنگ بزرگ سخن**، چاپ دوم، تهران: سخن.

۵- اخوّت، احمد، ۱۳۷۱، **دستور زبان داستان**، اصفهان: نشر فردا.

۶- باباسالاری، اصغر، ۱۳۸۵، «صادق چوبک و نقد آثار وی»، **مجله دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، سال ۵۷، شمارهٔ ۱، صص ۱۵۲-۱۳۳.

۷- بارونیان، حسن،۱۳۸۷، **شخصیّت‌پردازی در داستان‌های کوتاه دفاع مقدّس**، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس.

۸- براهنی، رضا، ۱۳۶۲، **قصّه نویسی**، تهران: نو.

۹- چوبک، صادق، ۲۵۳۵ الف، **چراغ آخر**، تهران: جاویدان.

۱۰- .....، ۲۵۳۵ ب، **انتری که لوطیش مُرده بود**، تهران: جاویدان.

۱۱- .....، ۲۵۳۵ ج، **روز اوّ قبر**، تهران: جاویدان.

۱۲- .....، ۲۵۳۵ د، **خیمه شب بازی**، تهران: جاویدان.

۱۳- .....، ۱۳۵۱، **تنگسیر**، تهران: جاویدان.

۱۴- دستغیب، عبدالعلی، ۱۳۵۳، **نقد آثار چوبک**، تهران: پاژند.
۱۵- دستگیر، ابراهیم و عزیز اله عبدلی، ۱۳۹۴، «بررسی عناصر داستان در رمان تنگسیر اثر صادق چوبک»، **همایش بین المللی جستارهای ادبی**، زبان و ارتباطات فرهنگی، تهران، موسسه سفیران فرهنگی مبین.
۱۶- دقیقیان، شیرین، ۱۳۷۱، **منشأ شخصیّت در ادبیّات داستانی**، بی‌جا: نویسنده.
۱۷- دهباشی، علی، ۱۳۸۰، «یاد صادق چوبک» (**مجموعه مقالات**)، تهران: ثالث.
۱۸- رجایی، زهرا و محمّدرضا باقری لری، ۱۳۹۴، «مطالعهٔ شخصیّت پردازی در رُمان تنگسیر صادق چوبک و آثار نقّاشی رامبراند»، **دومین کنفرانس بین المللی علوم و مهندسی**، ترکیه - استانبول، مؤسسه مدیران ایده پرداز پایتخت ویرا.
۱۹- سلیمانی، مُحسن، ۱۳۸۶، **فنّ داستان نویسی**، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۲۰- طاهر خانی، ابوالفضل، ۱۳۸۴، **نقد و بررسی رُمان تنگسیر نوشتهٔ صادق چوبک**، تهران: آگاه.
۲۱- عبداللهی، محمّد، ۱۳۸۶، «آسیب‌های اجتماعی و روند تحول آن در ایران»، **مجموعه مقالات همایش ملی آسیب‌های اجتماعی در ایران**، ج ۱، تهران: آگه
۲۲- عبدالهیان، حمید، ۱۳۸۱، **شخصیّت و شخصیّت‌پردازی در داستان**، تهران: آن.
۲۳- فرجاد، محمّدحسین، ۱۳۸۸، **آسیب‌شناسی اجتماعی (دختران فراری و زنان روسپی)**، تهران: علمی.
۲۴- محمودی، حسن، ۱۳۸۱، **نقد و تحلیل گزیده داستان‌های صادق چوبک**، تهران: روزگار.
۲۵- مقدادی، بهرام، ۱۳۸۷، **فرهنگ اصطلاحات ادبی از افلاطون تا عصر حاضر**، تهران: فکر روز.
۲۶- مقدمی، صدیقه و احمد گلی، ۱۳۹۲، «نقد رُمان تنگسیر با تکیه بر نقد کهن الگویی یونگ»، **هشتمین همایش بین المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران**، زنجان، انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.
۲۷- میرصادقی، جلال، ۱۳۸۲، **ادبیات داستانی**، تهران: نشر سخن.
۲۸- میرعابدینی، حسن، ۱۳۶۶، **صد سال داستان نویسی**، ج۱، تهران: تندر.
۲۹- وفادار، حسین، ۱۳۹۱، **بررسی تطبیقی شخصیّت‌پردازی در دو رُمان «تنگسیر» و «سنگ صبور» صادق چوبک**، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی قدسیّهٔ رضوانیان، دانشگاه مازندران.

۳۰- هادی، معصومه، ۱۳۸۹، **آسیب‌های اجتماعی**، مشهد: یارآشنا
۳۱- یوسفی، غلامحسین، ۱۳۴۲، «نقد تنگسیر»، **مجلّهٔ راهنمای کتاب**، سال ششم، شمارهٔ ۹، صص ۶۷۶-۶۷۰.
32-Adler, A Patrica, and Adler , P. (1997). Constructions of Deviance , Second Edition . U. S. A . Wadsworth , Publishing Company.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۲، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، زمستان ۱۴۰۰
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۶۷-۵۳

تحلیل عاطفه در داستان «شوهر عزیز من» فریبا کلهر

معصومه ابراهیمی هژیر
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران
دکتر مرتضی رزاق پور (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران
دکتر رضا صادقی شهپر
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

چکیده

یکی از راه‌های کسب موفقیت در نویسندگی آشنایی با احساس و عاطفه‌ی شخصیت‌های داستان و فرایندهای هیجان است. رفتارهایی که به دنبال احساس‌های غم، ترس، نفرت، شادی و خشم از انسان بروز می‌کند در ادبیات، عاطفه و در روان‌شناسی فرایندهای هیجان نامیده می‌شود. هدف از این پژوهش بیان تأثیر عاطفه‌ی نویسنده در آفرینش آثار ادبی و برقراری ارتباط با مخاطب است. پژوهشگران به روش توصیفی-تحلیلی با تکیه بر مکتب شناخت‌گرایی در روان‌شناسی به تبیین فرایندهای ذهنی شخصیت‌های داستان "شوهر عزیز من" پرداختند. کلهر با شروعی هوشمندانه سبب القای حس غم به مخاطب شده است. احساس ترس در این داستان سبب ایجاد عاطفه و فرایند هیجانی جیغ، گریه، ابهام، گیجی، لرزیدن بدن و خیره نگریستن است. حس دوستی با فرایند هیجانی جلب توجه، لج درآوردن و رازداری توصیف شده و عاطفه‌ی کلافگی، نفرین، بوی بد دهان عاملی برای انتقال حس غم است. عاطفه‌ی شخصیت راوی نیمی افسرده و نیمی هیجانی و شاد و داستان دارای احساس ترس، خشم، غم، شادی، عشق و تنفر است. نتیجه‌ی کسب شده مبنی بر این است که فریبا کلهر در این رمان از همه‌ی ظرفیت‌های زبانی در راستای انتقال معنا و القای عاطفه بهره برده و حالات عاطفی شخصیت‌های داستان را با تمهیداتی مانند تصویر و توصیف، تقویت می‌کند. نگاهی پسامدرنیسمی با رویکرد غنایی و فمنیستی، استفاده از آرایه‌های تشبیه، مجاز و تشخیص برای توصیف پدیده‌های آشنا از ویژگی‌های بازر این داستان است که سبب برقراری ارتباط موثر بر مخاطب شده است.

واژگان کلیدی: تحلیل عاطفه، داستان، شوهر عزیز من، احساس، فرایندهای هیجانی

Email: mehozhir@gmail.com
morteza.razaghpoor@yahoo.com
r.s.shahpar@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۰۵

۱- مقدمه

زبان همان‌قدر که دریافت عاطفه در شکل‌گیری آثار ادبی نقش دارد به همان میزان و حتی بیشتر از آن چگونگی انتقال عاطفه نیز اهمیت دارد. از آغاز آفرینش آثار ادبی به جنبه‌های مختلف این آثار پرداخته شده است. از جمله نقد ادبی، سبک‌شناسی، علوم بلاغی و صورخیال در ادب فارسی که همه‌ی این‌ها منجر به آن می‌شود که میزان تاثیر عاطفی و انتقال حس زیباشناختی به مخاطب را بیان کند. در عصر جدید نیز به رابطه‌های مختلف ادبیات با علوم مختلف از جمله جامعه‌شناسی و روان‌شناسی پرداخته شده است؛ اما آنچه جای آن خالی است و تاکنون به صورت علمی و مجزا به آن پرداخته نشده است بررسی عاطفه است. توجه به واقعیت و اصالت زندگی، انتخاب موضوعات عام و فراگیر انسانی و جهانی، بیان عینی و ملموس واقعیت‌ها، خصلت آموزندگی یا سرگرم‌کنندگی و حقیقت‌مانندی آثار از مواردی است که در تحلیل عاطفی می‌توان آن‌ها را برجسته‌تر کرد تا نویسنده بتواند راهنمای راه خود قرار دهد.

یکی از راه‌های کسب موفقیت در نویسندگی آشنایی با احساس و عاطفه‌ی شخصیت‌های داستان و فرایندهای هیجان است؛ بنابراین ضروری است تحلیل عاطفی آثار ادبی انجام پذیرد تا نوشتن آزادانه همه‌ی نگرش‌ها و عقاید به همراه شکل‌گیری الگو با تکرار صحنه‌هایی خاص شکل بگیرد و احساسات نویسنده و مخاطب شناخته شود، بنابراین هدف از این پژوهش، بیان تأثیر عاطفه‌ی نویسنده در آفرینش آثار ادبی و برقراری ارتباط با مخاطب است و بیان ویژگی‌های عاطفی شخصیت‌ها در داستان است.

۱-۲- ضرورت و اهمیت پژوهش

بررسی تاثیر عاطفی یک اثر بر مخاطب، در بازگویی شخصیت‌های داستان یا شخصیت نویسنده می‌تواند راه‌گشای مطالعه و تحقیق عمیق هر پژوهشگری شود و در کنار آن می‌تواند هر داستان‌نویسی را با روحیات مخاطبانش آشنا گرداند تا بتواند در خلق اثر خود تاثیر مضاعفی بر مخاطب داشته باشد و فاصله کمتری با خلقیات و عواطف شخصیت‌های داستانش داشته باشد؛ بنابراین پژوهشگران سعی دارند با تکیه بر مکتب شناخت‌گرایی در روان‌شناسی به تبیین بیشتر این مقوله بپردازند و بتوانند فرایندهای ذهنی شخصیت‌های داستان‌های انتخاب شده را بیان و عاطفه را تحلیل نمایند.

۱-۳- پیشینه پژوهش

شفیعی کدکنی (۱۳۸۳) در ادوار شعر فارسی به بررسی عاطفه در شعر پرداخته است. بیشتر تحقیقاتی که در حوزه عاطفه انجام گرفته، در زمینه شعر است؛ در نثر، اثری مجزا که به تحلیل عاطفی پرداخته باشد، یافت نشد.

باقی‌نژاد (۱۳۸۵) در مقاله "فروغ فرخزاد شاعر عاطفه و شکست"، آورده که شعر فارسی با آثار ممتاز و متنوعی که در گنجینه‌ی خود دارد، سهم ویژه‌ای در پردازش ذهن و تعلقات عاطفی مردم این دیار داشته است و ظهور عواطف در شعر هر دوره از جهات مختلف با شرایط اجتماعی و تاریخی آن دوره پیوند دارد در نتیجه این روند تا روزگار ما تداوم داشته و ادامه‌ی آن در شعر امروز و شاعران معاصر قابل پیگیری و جست و جو است. در پژوهش حاضر، پردازش ذهن و تعلقات عاطفی دارای اهمیت است اما مجالی برای پرداختن به سیر تاریخی پیوند بین عواطف و مسائل اجتماعی نیست و پژوهش دیگری را می‌طلبد.

ابراهیمی هژیر (۱۳۹۰) پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه بوعلی سینا با عنوان تحلیل عاطفی ادبیات داستانی کودک و نوجوان دوره دفاع مقدس به تحلیل عاطفه پرداخت. به این نتیجه رسید" هنگام مطالعه‌ی داستان کودکانه امکان دارد تاثیرات عاطفی داستان در حدی باشد که از نقش ادبی و تاثیر ادبی آن جلوتر رود به‌طوری که کودک، شخصیت داستان را الگویی برای خود قرار دهد. بنابراین ادبیات ابتدا باید عاطفه را برانگیزاند. از این رو یکی از نیازهای اساسی داستان‌نویسان عرصه‌ی کودک و نوجوان، شناخت روحیات، عواطف و احساسات کودکان است که بتوان بر اساس آن خلقِ آثار کرد. برای دستیابی به درون کودکان و بالابردن سطح تاثیرپذیری آنان از داستان، باید با خودآگاه و ناخودآگاه او از طریق علم روان‌شناسی و علوم مرتبط آشنا شد." در این پژوهش کاری فراتر از حیطه کودک و نوجوان انجام شد و سعی شد با تکیه بر مکاتب روان‌شناسی و نظریه‌های ادبی به تحلیل عاطفه در آثار داستانی معاصر پرداخته شود.

۱-۴- سؤالات تحقیق

- آیا نویسنده می‌تواند از طریق داستان، عاطفه را به خواننده انتقال دهد؟
- نویسنده تا چه میزان می‌تواند از طریق بیان عاطفه بر مخاطب تاثیر بگذارد؟
- داستان دارای چه عواطف و احساساتی است؟

۱-۵- فرضیه‌های تحقیق

- نویسنده از طریق داستان می‌تواند عاطفه را به خواننده انتقال دهد.
- نویسنده با بیان عاطفه می تواند تاثیر بسزایی بر مخاطب بگذارد.
- داستان دارای عواطف و احساسات زیادی است.

۱-۶- روش پژوهش

روش تحقیق از نوع کتابخانه‌ای است و ابزار پژوهش سیاهه‌وارسی یا چک لیست است- بدین صورت که مؤلفه‌های مشخص شده تحقیق را طی یک سیاهه‌وارسی تنظیم و به

مطالعه فیش‌برداری و داستان مورد نظر پرداخته شد. این تحقیق با روش توصیفی-تحلیلی و با هدف پرداختن به عاطفه در داستان "شوهر عزیز من" نگاشته شد؛ پس از مطالعه اثر، مواد مورد نیاز تحقیق گردآوری و به روش توصیفی، تحلیل شد. روش توصیفی-تحلیلی که امروزه متداول‌ترین سبک تحقیق است، تلفیقی از دو روش توصیفی و تحلیلی است که در آن پژوهشگران ابتدا به توصیف علمی یک رخداد می‌پردازند و سر انجام به علت‌ها، تفسیر و تبیین آن‌ها همت می‌گمارند.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- عاطفه و هیجان

" درباره موارد زیر چه احساسی دارید؟

گروه الف: مرگ، سرطان، سم، جریمه رانندگی، توهین، استفراغ

گروه ب: بردن جایزه‌ی بخت‌آزمایی، رستوران خوب، پیروزی، بچه، عشق، مهمانی

برای اغلب افراد، اقلام گروه الف تداعی‌کننده احساسات منفی نظیر غم، ترس و نفرت هستند؛ در حالی که اقلام گروه ب تداعی‌کننده شادی و لذت هستند. اگر حوادث اصلی امروز خود را مرور کنید احتمالا قادر خواهید بود احساسات همراه آن‌ها را فراخوانی کنید. برای نمونه شادمانی از پیروزی تیم‌تان یا نگرانی از اینکه امتحانات نزدیک می‌شوند." (تاگارد، ۱۳۹۱: ۲۱۰) غم، ترس، نفرت، شادی و لذت در ادبیات احساس نام دارد. این احساس در روان‌شناسی به نام هیجان شناخته می‌شود. رفتارهایی که به دنبال این احساس‌ها از انسان رخ می‌دهد در روان‌شناسی فرایندهای هیجان نامیده می‌شود هم‌چون، تند شدن ضربان قلب، خشک شدن دهان، لرزش، راست شدن موها. اگر بخواهیم احساس و عاطفه را از هم تفکیک کنیم فرایندهای هیجان را در ادبیات، عاطفه می‌نامیم. البته در ادبیات جدا کردن دو مقوله‌ی احساس و عاطفه کاری بس مشکل است چون تاکنون در کنار هم، مترادف و موازی هم به کار رفتند.

عاطفه: "عاطفه یا احساس، عکس‌العمل غیرارادی و احساسی انسان در برابر رویدادهای عالم بیرون است. گاه این عواطف به شکلی توفنده بروز می‌یابند که این امر ارتباط مستقیم با روان آدمی و اتفاقات پیرامونی او دارد." (مرادی، ۱۳۹۶: ۳۱۵) عاطفه همان هیجان در روان‌شناسی است که به دنبال احساس‌هایی همچون خشم، ترس، غم و شادی بروز می‌کند که با دگرگونی‌های فیزیولوژیک و روانی توام است.

هیجان: "یعنی واکنش کلی، شدید و کوتاه ارگانیسم به یک موقعیت غیرمنتظره همراه با یک حالت عاطفی خوشایند یا ناخوشایند. هیجان نه تنها به ماهیت عامل هیجان‌زا بلکه

به خود فرد، حالت فعلی جسمی و ذهنی، شخصیت، تاریخچه‌ی زندگی شخصی و تجربه‌ی قبلی او نیز وابسته است." (گنجی، ۱۳۸۲: ۱۹۷) در روان‌شناسی برای مطالعه‌ی هیجان انسان‌ها و حیوانات از ابزارهای فیزیکی هم‌چون قلب‌نگار، نبض‌نگار، فشارخون‌سنج، دم‌نگار و حجم‌نگار استفاده می‌شود اما در ادبیات آنچه می‌تواند ما را برای مطالعه‌ی هیجان و عاطفه یاری نماید، دست‌نوشته‌ها، اشعار، نگاره‌ها، داستان و رمان می‌باشد.

در روان‌شناسی هنگامی که از مکتب‌ها صحبت می‌شود منظور الگوهای فکری خاصی است که رفتار آدمی را با مفهوم و برداشت خاصی در نظر می‌گیرند. این مکتب‌ها عبارتند از: ساخت‌گرایی، کنش‌گرایی، گشتالت‌گرایی، روان‌کاوی، انسان‌گرایی، رفتارگرایی، شناخت‌گرایی، زیست‌گرایی، اجتماع و فرهنگ‌گرایی.

پژوهشگران با مطالعه و پرس‌وجو در مورد هر یک از این مکتب‌ها، مکتب شناخت‌گرایی را جهت تحلیل عاطفه در داستان "شوهر عزیز من" انتخاب کرد و به بیان ویژگی‌های عاطفی شخصیت‌های داستان پرداخت. مکتب شناخت‌گرایی، فرایندهای ذهنی و نحوه فعالیت ذهن را مطالعه می‌کند؛ بر این‌که افراد چگونه اطلاعات را کسب و تفسیر می‌کنند و آن‌ها را در حل مشکلات به کار می‌گیرند. "بر خلاف رفتارگرایان که با فرایندهای ذهنی سر و کار نداشتند، شناخت‌گرایان بر فرایندهای ذهنی غیر قابل مشاهده‌ای تاکید می‌کنند که افراد برای یادگرفتن و یادآوری اطلاعات یا مهارت‌های جدید به کار می‌برند." (حقانی، ۱۳۸۹: ۱۱۹۲) "روانشناسان شناختی‌نگر در صورت‌بندی یک نظریه از شخصیت، اصالت را به فرایندهای شناختی درون فرد می‌دهند نه کشاننده‌های فطری روان‌پویشی." (هیئت مولفان، ۱۳۸۹: ۳۸۹)

۲-۱-۱- تحلیل عاطفه در داستان "شوهر عزیز من"

داستان "شوهر عزیز من" یک داستان سیاسی و رسالتی است. در سال ۱۳۹۰ نوشته شد و در طی چهار سال به چاپ هشتم رسید. دارای نام وسوسه‌انگیز و جذابی است که خواننده را ترغیب می‌کند برای دست یافتن به هول و ولای آن، داستان را بخواند.

یک داستان باید با حادثه‌ای جذاب آغاز شود تا خواننده حس کند که نیاز به ادامه‌ی خوانش آن دارد. نویسنده‌ی داستان "شوهر عزیز من" در همان پاراگراف اول خلاصه‌ای از کل داستان ۳۲۰ صفحه‌ای را پیش روی خواننده می‌گذارد و البته این توصیف همراه با انتقال حس غم و ناامیدی به خواننده است:

"دیگر علاقه‌ای به تعبیر خوابم ندارم. به قدری خوابی که درباره‌ی مهندس سین دیده‌ام از من دور شده که تعبیرش لطفی ندارد. شاید تعبیرش مرگ آقای آذر بود، شاید آمدن پروانه و پیدا شدن سر و کله‌ی نسرین ماجدی، شاید اخراج کورش از کارش تعبیر

خواب من بود. شاید هم باید زخم بیست و اندی سال پیش سر باز می‌کرد تا من دوباره رنج‌های خاموش و تلخکامی‌هایم را مرور کنم." (کلهر، ۱۳۹۴: ۵)

فریبا کلهر در صفحه ۷ شخصیت یک زن ایرانی با تمام درگیری‌ها و مسئولیت‌هایش را در داخل و بیرون از خانه به تصویر می‌کشد. شخصیت اصلی داستان سردبیر مجله است در حالی که مسئولیت خرید مایحتاج منزل، آرایشگاه بردن پسرش و تعویض جعبه‌های تقسیم برق نیز بر عهده‌ی اوست و باید برنامه‌ریزی خوبی داشته باشد تا بتواند به همه‌ی کارهایش برسد.

کلهر در پایان بخش اول پرونده داستان را می‌بندد تا خواننده پاسخ کنجکاوی خود را بگیرد و با خیالی آسوده در بخش‌های بعدی به شرح پرونده، چرایی و واکنش‌های داستانی بپردازد. بنابراین می‌گوید که راننده ون سبز با اسلحه به سمت شوهر عزیزش شلیک کرده و او را کشته است.

در این داستان شاهد شخصیت‌های خاص با اسم‌های مستعار هستیم:

مهندس سین= اسم واقعی‌اش را نمی‌گوید تا کسی او را نشناسد.

آذر= فریدون کاظمی است که تخلصش آذر بود

سیما انتظاری= راوی داستان

کوروش امانی وارسته= شوهر عزیز راوی

هر کدام از این شخصیت‌ها دارای حس عاطفی ویژه‌ی خود هستند که هنگام توصیف شخصیت‌ها، آن حس به خواننده منتقل می‌شود. "مطالعات یک محقق آمریکایی نشان داده است که حرکات دست و سر از یک طرف، و کلام از طرف دیگر به سادگی دو خروجی برای افکار یک شخص هستند و هر دو آن‌ها به صورتی طراحی شده‌اند که انتقال مفاهیم و افکار به دیگران را امکان‌پذیر نمایند." (بازان، ۱۳۸۶: ۲۸) بنابراین شخصیت، رفتار و کلام آذر، حس خودشیفتگی، مهندس سین، حس نجابت و سیما انتظاری، حس کنجکاوی را از طریق فرایندهای هیجانی بازگو شده به مخاطب انتقال می‌دهد.

فریبا کلهر شخصیتی را در داستانش ساخته که فرد بزرگی از لحاظ جایگاه سیاسی، اجتماعی و اقتصادی نیست اما بر روی ذهن خواننده تاثیرگذار است چون کلیشه‌ای نیست و باورپذیر است. شخصیتی است که کاستی‌هایی دارد، کلافه می‌شود، تا دو ساعت داخل رختخوابش ول می‌خورد، بی‌نظمی می‌کند، از عقاید ویکتور خارا خوشش می‌آید، تئاتر می‌بیند، از چیزهایی بدش می‌آید و یک زندگی عادی دارد. پس لزوما برای خلق شخصیت داستانی نباید به دنبال انسان‌های خاص، اتوکشیده و بی‌دغدغه باشیم بلکه شخصیت باید کاری کند که تاثیرش روی دیگر شخصیت‌ها دیده شود. نقطه ضعف انسانی داشته باشد.

در همان چند صفحه‌ی اول بر دل خواننده بنشیند تا خواننده بتواند حوادث داستان را در ۳۰۰-۴۰۰ صفحه دنبال کند.

شخصیت اصلی داستان "شوهر عزیز من" خانواده‌اش را دوست دارد. فعال اجتماعی است. گذشته پر فراز و نشیبی دارد. زن و شوهری هستند که گاهی حواسشان به همه چیز هست الا به انتظارهایی که از همدیگر دارند. در گذشته رابطه‌ی همسرداری خوبی نداشتند و اکنون همسر در پی جبران گذشته و جلب رضایت خانواده است.

سرگردانی روح اموات در ذهن راوی و قاب عکس‌های به دیوار کوبیده شده‌ی کسانی که دیگر در این دنیا نیستند حکایت از دلزدگی راوی از دنیاست. انرژی‌ای که راوی از ارواح بی‌جان می‌گیرد انرژی منفی است. آن‌ها جان در بدن ندارند که دست او را بگیرند و کمکش کنند. همکلام او شوند، موسیقی بنوازند و با او برقصند. راوی اعتقاد عجیبی به خواب و تعبیر آن دارد و دائم در پی تعبیر خواب‌هایش است و هر اتفاقی را به گونه‌ای به خوابش ربط می‌دهد. داستان، لحن خود را دارد. شخصیت‌ها تکه کلام دارند. همچون آقای آذر که تکه کلامش "عزیزم عزیزم" است و تکه کلام شاهین "چون که اینکه" است.

نگاه فمینیستی بر روی این داستان سایه افکنده و هر بار در لباسی نو و نگاهی نو ظهور می‌کند تا احساس نفرت خود را از نگاه جامعه به زنان بازگو کند. در صفحه‌ی ۶۰ وقتی پیشنهاد بی‌شرمانه‌ی دو هزار تومانی پیرمرد را با پیشنهاد بی‌شرمانه یک میلیون دلار رابرت رد فورد مقایسه می‌کند حرکت‌های بی‌شرمانه نسبت به مقام زن را به چالش می‌کشد.

با آوردن شخصیت نسرین ماجدی، خودش، محبوبه الهی، پروانه، مادر و سوسن به نوعی چند دسته از زنان جامعه را به تصویر می‌کشد. حس نفرت خود را از نسرین ماجدی در بخش ۱۰ کتاب بازگو می‌کند. درست سه روز بعد از حمله به نوار غزه که مردم در میدان فلسطین در محکومیت جنایات صهیونیست‌ها تجمع کرده بودند بعد از سال‌ها نسرین را می‌بیند. از شلختگی و چادر خاکی و کثیف نسرین بدش می‌آید. از اینکه نسرین او را شبیه پرنده‌ی تاکسیدرمی نگاه می‌کند طوری که انگار او زیبی لیونی است از او بدش می‌آید. به ازا آن راوی طوری نسرین را نگاه می‌کند که گویی او مسئول افزایش طلاق، بیکاری، تورم و باعث و بانی محافظه‌کارها و لیبرال‌ها در دور بعدی انتخابات است. با این ترفند ضمن بیان اوضاع سیاسی اجتماعی زمان داستان، دیدگاه خود نسبت به جایگاه زن در اجتماع حاضر را بیان می‌کند. در برخورد بعدی با نسرین به او نمی‌گوید برادر وارسته اکنون همسرش است. نسرین از دوران گذشته و عشق برادر وارسته در آن دوران نسبت به دختر ترک زبانی می‌گوید که آن دختر همان محبوبه است. حس حسادت راوی

گل می‌کند و روح و روانش به هم می‌ریزد. یاد سرگشتگی‌های روزهای اول ازدواجشان می‌افتد. یک ساعت در زیر باران و بی‌هدف خیابان‌های زوج گیشا را قدم می‌زند و دست آخر از خانه‌ی پیرمردی سر در می‌آورد که نیاز به یک کلیه دارد و هر روز موقع بردن شاهین به مدرسه او را می‌بیند و او پدر پروانه از دوستان راوی است.

داستان صحنه‌های پرکشمکش و تنش خود را از روابط راوی با شخصیت‌های پیرامون خود پشت سر می‌گذارد تا در انتقال حس دورنی نویسنده به خواننده بتواند نقش خود را به خوبی بازی کند. داستان در فاصله‌ی زمانی ۱۵ روزه رخ می‌دهد. رفت و برگشت‌های ذهنی و مرور خاطرات گذشته به پردازش و هویت‌بخشی داستان کمک می‌کند تا زمان و مکان داستان ملموس‌تر و واقعی‌تر دیده شود.

حقیقت‌مانندی حوادث و شخصیت‌ها با همراهی توصیفات جزئی، داستان را دلپذیرتر می‌کند. کلهر با پررنگ کردن تصویرهای روزمره زندگی که هر شخصی بدون توجه به آن‌ها هر روز از کنارشان به سادگی می‌گذرد خواننده را با فضا سازگار می‌کند تا او ۳۱۹ صفحه را بخواند و احساس تغییر شخصیت راوی و تبدیل احساس نفرت او به احساس خوشایند دوست داشتن و لذت را دریابد و با حس رضایت‌بخش کتاب را ببندد و غرق در زندگی سیما انتظاری شود.

۲-۱-۲- احساس شادی و خوشحالی رمان "شوهر عزیز من"

در روانشناسیِ محرک- پاسخ، بررسی می‌شود که چه محرک‌هایی پاسخ‌های رفتاری را فرا می‌خوانند. چه پاداش‌ها و تنبیه‌هایی این پاسخ‌ها را پایدار نگه می‌دارند و چگونه می‌توان با تغییر الگوهای پاداش و تنبیه رفتارها را تغییر داد. با بررسی این داستان به جایگاه محرک-پاسخ پی می‌بریم که چگونه رفتارها سبب ایجاد عاطفه در داستان شده است. راوی در این داستان در رفت و برگشت‌های ذهنی، سیال است و خاطرات گذشته، پایه‌گذار متن در سراسر داستان است. در کنار حس غم، امید نیز در جریان است که سرچشمه آن در همان صفحه اول داستان قابل مشاهده است. نویسنده توانسته در کنار بیان احساس غم، آنجا که نیاز به بیان شادی دارد از فرایندهای هیجانی آن به خوبی استفاده و شادی را به خواننده منتقل کند. او توانسته خوشحالی همراه با عشق، محبت و شادی را با فرایند هیجانی سحرخیزی، بوسیدن و خندیدن بیان کند:

"بلند شدم و صبحانه را آماده کردم. کوله‌پشتی شاهین را پشتش انداختم و لپش را بوسیدم و گذاشتم شوهر عزیزم جلو شاهین پیشانی‌ام را پدرانه ببوسد." (کلهر، ۱۳۹۴: ۲۱)

"وقتی برگشتم از توی حیاط صدای خنده شنیدم. همه داشتند می‌خندیدند. از پله ها

بالا رفتم و برای اولین بار و آخرین بار در زندگی‌ام دیدم که پدر و مادر و سهیلا و خانم و آقای رستگار و سوسن حتی، داشتند دسته جمعی می‌خندیدند." (همان: ۲۰۷)

۲-۱-۳- احساس غم و ناراحتی رمان "شوهر عزیز من"

در این‌جا با داستان مدرن شاعرانه‌ی "شوهر عزیز من" روبرو هستیم. لحن در این داستان مهم است زیرا در فضای داستان حال و هوای عاطفی ایجاد می‌کند و خواننده را تحت تاثیر احساسات راوی و کندوکاوهای زندگی شخصی او قرار می‌دهد. راوی در تلاش است با بازگویی جزئیات عینی و محسوس از وضعیت خانواده‌ی انتظاری و برادر وارسته حالت ذهنی پیچیده‌ی خود از عشق را بیان کند. خواب و وهم دارای اهمیت است به گونه‌ای که گاهی خواب و واقعیت جایگزین یکدیگر می‌شوند. داستان در صفحه ۵ با این عبارت شروع می‌شود:

"دیگر علاقه‌ای به تعبیر خواب ندارم. به قدری خوابی که درباره مهندس سین دیده‌ام از من دور شده که تعبیرش لطفی ندارد. شاید تعبیرش مرگ آقای آذر بود، شاید آمدن پروانه و پیدا شدن سر و کلهٔ نسرین ماجدی، شاید اخراج کورش از کارش تعبیر خواب من بود. شاید هم باید زخم بیست و اندی سال پیش سر باز می‌کرد تا من دوباره رنج‌های خاموش و تلخ‌کامی‌هایم را مرور کنم."

با شروعی هوشمندانه به کلیت ماهیت داستان گریز می‌زند، شخصیت‌های اصلی داستان را معرفی می‌کند و مهم‌تر، القای حس غم به مخاطب است. با توجه به کتاب روانشناسی پیام‌رسانی حرکات بدن، برون فکنی‌های عاطفی شامل: شادی، تعجب، ترس، غم، خشم، تنفر/ تحقیر است. برون فکنی‌های دیگر که آن‌ها را کاملا نمی‌توان عاطفی خواند: علاقه، شرم، درد، یکه خوردن، شور و شوق مذهبی، گیجی و حیرت‌زدگی و پرسش‌گری است که نویسنده در اینجا برای بیان احساس غم و ناراحتی از عاطفه‌ی کلافگی، نفرین، بوی بد دهان استفاده می‌کند:

"با دهان بویناکم گفتم: آدم اگر می‌خواهد کسی را نفرین کند از خدا بخواهد دچار سندرم پای بی‌قرار بشود." (همان: ۲۱)

۲-۱-۴- احساس خشم و عصبانیت رمان "شوهر عزیز من"

مقوله‌ی خشم را مرور می‌کنیم. "خشم به منزله‌ی یک حالت هیجان یا احساس درونی ناشی از برانگیختگی فیزیولوژیکی و شناختی و افکار مربوط به خصومت تعریف شده است (اونیل، ۲۰۰۶) که به لحاظ زیستی با نظام پرخاشگری، زندگی اجتماعی، نمادگری و خودآگاهی مرتبط است و به لحاظ روان‌شناختی در راستای تصحیح خطاهای ادراکی و به لحاظ فرهنگی– اجتماعی در جهت حمایت از استانداردهای پذیرفته شده‌ی رفتار در

نظر گرفته می‌شود." (خداپناهی، ۱۳۹۱: ۲۴۹) پویکوتیز معتقد است که خشم ممکن است هم به وسیله‌ی عوامل بیرونی و هم به وسیله‌ی عوامل درونی به وجود آید. عوامل بیرونی می‌تواند نظیر افرادی باشد که با آن‌ها ارتباط داریم، بی‌عدالتی‌ها و ناباوری‌ها باشد و عوامل درونی می‌تواند مسائل شخصی باشد که فرد را به فکر وا می‌دارد و او را خشمگین می‌سازد؛ مثلا یک خاطره آسیب‌زا می‌تواند خشم را به وجود آورد. (نقی‌لو، ۱۳۸۴: ۱۸) آنچه در داستان "شوهر عزیز من" با آن مواجه هستیم عوامل درونی و بیرونی در بروز خشم و عصبانیت شخصیت‌های داستان است. از نقش زندگی اجتماعی و فضای فیزیکی محیط پیرامون شخصیت اول داستان گرفته تا خودآگاهی و شناخت درونی او، زمینه‌ساز بروز عواطف مختلف از جمله خشم و عصبانیت است. از بین فرایندهای هیجانی آنچه بیشتر سبب انتقال احساس خشم و عصبانیت به مخاطب می‌گردد، جوش آوردن، خیره نگریستن، حاضرجوابی، تلافی، تند تند حرف زدن، تکان دادن پا و کوبیدن به شی است:

"جوش آورده بود و یکریز و بدون پلک زدن نگاهم می‌کرد. وسط نگاهش پریدم و ضربه‌ی نهایی را به‌اش زدم و طوری نگاهش کردم انگار او مسئول قتل ویکتورخاراست." (کلهر: ۱۳۹۴: ۶۵)

"گفتم: از دید پدر آن‌ها آت‌آشغال نیستند. دارایی‌اند. مادر از آن اتاق خم شد و گفت: دارایی‌اند؟ پس یک مشت از آن‌ها را ببر بقالی یک کاسه ماست بگیر بیار. مادر همیشه به موقع توی ذوق من می‌زد. انگار کینه‌ای ابدی از من به دل داشت. انگار من انقلاب کرده بودم تا دایی درباری در به در شود. گفت: از اولش هم بابایی بودی. انگار نه انگار دختر منی تو." (همان: ۱۳۷)

"جوش آورده بود و یکریز حرف می‌زد و هی لنگ‌های کوتاهش را به زیر میز می‌کوبید. می‌خواهم بگویم آقای آذر عصبانی که می‌شد اختیار پاهایش را از دست می‌داد و انگار که جنی زیر میز جا خوش کرده باشد هی صدای تاق تاق و تق تق اسرارآمیزی از زیر میز به گوش می‌رسید." (همان: ۲۲۸)

۲-۱-۵- احساس ترس و اضطراب رمان "شوهر عزیز من"

درباره تعداد هیجان‌های اصلی، صاحب نظران فهرست‌های متفاوتی پیشنهاد کرده‌اند. برای مثال، واتسون (۱۹۲۴) بر این باور بود که سه هیجان اصلی وجود دارد: ترس، خشم و محبت. پاول اکمن (۱۹۹۲) شش هیجان اصلی شامل ترس، خشم؛ غم، تنفر، لذت و تحقیر را متمایز کرده است. در این میان اغلب، پنج هیجان خوشحالی، ترس، خشم، غم و تنفر از هیجان‌های اصلی تلقی شده‌اند که در همه‌ی انسان‌ها وجود دارند. این هیجان‌ها جهانی‌اند. به این معنا که افراد متعلق به فرهنگ‌های متفاوت، آن‌ها را تجربه می‌کنند و

فورا تشخیص می‌دهند. (استرنبرگ،۲۰۰۱: ۲۶۵) در اغلب داستان‌ها نیز فرایند هیجانی ترس، مشترک بیان شده است. احساس ترس در داستان "شوهر عزیز من" سبب ایجاد عاطفه و فرایند هیجانی جیغ، گریه، ابهام، گیجی، لرزیدن بدن، خیره نگریستن، سکوت، جواب سربالا و اقرار است که نویسنده با آگاهی از این فرایندها به خوبی توانسته احساس ترس را به مخاطب انتقال دهد. انتقال مناسب و آگاهانه‌ی عاطفه به مخاطب سبب تاثیرگذاری بیشتر داستان و ماندگاری آن در اذهان می‌شود:

"دلم هری ریخت از حرف سهراب که آنجا در آستانه‌ی در ایستاده بود و حتما داشت با چشم‌های نیمچه رنگی‌اش به درخت توت نگاه می‌کرد و حس آزادش دور بر حادثه‌ای می‌پلکید. بعد سوسن از راه رسید. ارژنگ و سهیلا و هستی هم آمدند. وقتی همه فهمیدند که پدر در خانه نیست قاطی آن همه سر و صدا و گریه و فریاد، سکوت سنگینی برقرار شد." (کلهر، ۱۳۹۴: ۲۵۱)

"می‌خواهم بگویم ما از سوسن بی‌خبر بودیم. ساعت که از یازده می‌گذرد مادرم از پدرم می‌پرسد: سوسن دیر نکرده؟ پدر هم که هنوز کینه‌ی مادرم را از آن شب فرار دایی درباری به دل داشته جواب درست و حسابی نمی‌دهد. احتمالا هان و هونی می‌کند اما چیزی که دلهره و نگرانی مادر را کم کند و در آن شرایط حرف آرام بخش به حساب بیاید نمی‌گوید." (همان: ۱۸۹)

"کمیته‌ای‌ها از یکی یکی ما بازجویی کردند. شغل‌مان را پرسیدند و این‌که غیر از ما پنج نفر کی در این خانه زندگی می‌کند. می‌شد حرفی از دایی درباری نزد وقتی آن‌ها دندان نیش طلایش را کنار پشتی اتاقی که چند سال بعد زریان در آن می‌خوابد و آرزوهایش را فربه می‌کند پیدا کردند! می‌شد حرفی نزد وقتی دندان طلا را به تک تک ما که مثل ژله داشتیم در جا می‌لرزیدیم نشان دادند و پرسیدند: این مال شماست؟" (همان: ۱۴۱)

"چقدر واضح است دست‌هایش، وقتی از زیر کاپشن خاک گرفته‌اش چیزی بیرون می‌آورد که اسمش اسلحه است و شلیک می‌کند به کسی که شوهر عزیز من است. چقدر واضح است صدای جیغ و گریه‌ی شاهین. چقدر واضح است چرخش آن تکه از بهشت دور سرم." (همان: ۸)

۲-۱-۶- احساس نفرت رمان "شوهر عزیز من"

استفاده از آرایه‌های تشبیه، مجاز و تشخیص برای توصیف پدیده‌های آشنا، نگاه فمنیستی و زن‌مدارانه به جایگاه زن از ویژگی‌های داستان "شوهر عزیز من" است. در این داستان وقت تلف کردن، افکار منفی نامردی و خیانت، ناراحتی، اخم و تخم، دلخوری،

عق زدن، فحش دادن و مسخره کردن از عواطف درونی راوی و بیان راسخ او برای القای حس تنفر به مخاطب نشأت می‌گیرد. شخصیت راننده ون برای یک زن تنها و باحیا(راوی) شخصیتی هیز و ترسناک است. روان‌شناسان در مکتب رفتارگرایی معتقدند که فرد در برابر محیط خود واکنش نشان می‌دهد و می‌خواهند ذهنیت را از مشاهده علمی رفتار حذف کنند در صورتی که در مکتب شناخت‌گرایی در کنار محیط، به مشاهده علمی رفتار هم می‌پردازند بنابراین در این‌جا بر مبنای مکتب شناخت‌گرایی بیان می‌کنیم که فرایند هیجانی خنده‌های کش‌دار راننده و نگاه کردن به زن از داخل آینه ماشین سبب انتقال احساس نفرت به مخاطب می‌شود و عواطف درونی راوی نسبت به راننده ون، احساس ترس و نفرت را به خواننده منتقل می‌کند:

"بیکار شده بودم. درستش این است که از کتابخانه اخراج شدم. برای همین کاری نداشتم جز این که موسیقی گوش بدهم و کتاب بخوانم و جلو تلویزیون دراز بکشم و بروم توی خط نامردی بزرگی که در حقم شده بود. اخراجم از کتابخانه یک خیانت بزرگ بود." (کلهر، ۱۳۹۴: ۱۴)

"به‌ام برخورد. من بشوم رانندهٔ سرویس بچه‌ها؟ درباره من چی فکر می‌کرد؟ با اخم و تخمی که نصفش الکی بود گفتم: اگر می‌دانستی من کی هستم این حرف را نمی‌زدی." (همان: ۳۴)

"پیرمرده گفت: بیا بنشین عزیز. حالم بد شد. دوست نداشتم یک پیرمرد شلخته‌ی آمپولی به من بگوید عزیز. حتما چند لحظهٔ دیگر به من عزیزم می‌گفت و حتما من هم عق می‌زدم." (همان: ۱۰۰)

"ونی که رنگ سبز روستایی خیره کننده‌ای داشت برای‌مان چراغ زد و طوری خودش را از لای شلوغی مدرسه به ما رساند انگار اگر ما را سوار نمی‌کرد می‌مرد." (همان:۳۱)

"ترسیده بودم. یارو زیادی احساس خودمانی بودن داشت. خل مل هم بود حتما. وگرنه چه دلیلی داشت با آن همه ریش نامرتب و توپی هی به من بخندد و خودمانی باشد." (همان: ۳۲)

۳- نتیجه‌گیری

پژوهشگران به روش توصیفی-تحلیلی با تکیه بر مکتب شناخت‌گرایی در روان‌شناسی به تبیین فرایندهای ذهنی شخصیت‌های داستان "شوهر عزیز من" پرداختند. داستان "شوهر عزیز من" یک داستان سیاسی و رسالتی است. شخصیت اصلی داستان سردبیر مجله است در حالی که مسئولیت خرید مایحتاج منزل، آرایشگاه بردن پسرش و تعویض

جعبه‌های تقسیم برق نیز بر عهده‌ی اوست و باید برنامه‌ریزی خوبی داشته باشد تا بتواند به همه‌ی کارهایش برسد. هر کدام از شخصیت‌های داستان دارای حس عاطفی ویژه‌ی خود هستند که هنگام توصیف شخصیت‌ها، آن حس به خواننده منتقل می‌شود.

نویسنده شخصیتی را در داستانش ساخته که فرد بزرگی از لحاظ جایگاه سیاسی، اجتماعی و اقتصادی نیست اما بر روی ذهن خواننده تاثیرگذار است چون کلیشه‌ای نیست و باورپذیر است؛ پس لزوما برای خلق شخصیت داستانی نباید به دنبال انسان‌های خاص، اتوکشیده و بی‌دغدغه باشیم بلکه شخصیت باید کاری کند که تاثیرش روی دیگر شخصیت‌ها دیده شود. نقطه ضعف انسانی داشته باشد. در همان چند صفحه‌ی اول بر دل خواننده بنشیند تا خواننده بتواند حوادث داستان را در ۳۰۰-۴۰۰ صفحه دنبال کند. داستان، لحن خود را دارد. شخصیت‌ها تکه کلام دارند. نگاه فمینیستی بر روی داستان سایه افکنده و هر بار در لباسی نو و نگاهی نو ظهور می‌کند تا احساس نفرت خود را از نگاه جامعه به زنان بازگو کند.

داستان دارای عواطف و احساسات ترس، خشم، غم، شادی، عشق و تنفر است. نویسنده از همه‌ی ظرفیت‌های زبانی در راستای انتقال معنا و القای عاطفه بهره برده است. حالات عاطفی شخصیت های داستان را به طرق مختلفی بیان می‌کند. گاه آن‌ها را با تمهیداتی مانند تصویر و توصیف، تقویت می‌کند و گاهی نیز عاطفه خود را با اصوات عاطفی منتقل می‌کند. نگاهی پسامدرنیسمی با رویکرد غنایی و فمنیستی از ویژگی‌های بازر این داستان است. برای پروراندن موضوع عشق، از زبان شعرگونه و حال و هوای متناسب با شعر غنایی بهره می‌گیرد. منطق حاکم بر الگوی روایی این داستان، تداعی است. استفاده از آرایه‌های تشبیه، مجاز و تشخیص برای توصیف پدیده‌های آشنا، نگاه فمنیستی و زن‌مدارانه به جایگاه زن از ویژگی‌های این داستان است. نویسنده با شروعی هوشمندانه به کلیت ماهیت داستان گریز می‌زند، شخصیت‌های اصلی داستان را معرفی می‌کند و مهم‌تر، القای حس غم به مخاطب است. راوی در رفت و برگشت‌های ذهنی، سیال است و خاطرات گذشته، پایه‌گذار متن در سراسر داستان است. در کنار حس غم، امید نیز در جریان است که سرچشمه آن در همان صفحه اول داستان قابل مشاهده است.

احساس ترس در این داستان سبب ایجاد عاطفه و فرایند هیجانی جیغ، گریه، ابهام، گیجی، لرزیدن بدن، خیره نگریستن، سکوت، جواب سربالا و اقراراست که نویسنده با آگاهی از این فرایندها به خوبی توانسته احساس ترس را به مخاطب انتقال دهد. حس دوستی با عاطفه و فرایند هیجانی جلب توجه، لج درآوردن، حرف گوش کردن و رازداری آمده است. عاطفه‌ی کلافگی، نفرین، بوی بد دهان عاملی برای انتقال حس غم است.

وقت تلف کردن، افکار منفی نامردی و خیانت، ناراحتی، اخم و تخم، دلخوری، عق زدن، فحش دادن و مسخره کردن از عواطف درونی راوی و بیان راسخ او برای القای حس تنفر به مخاطب است. خوشحالی همراه با عشق، محبت و شادی همراه با فرایند هیجانی سحرخیزی، بوسیدن و خندیدن است. فرایندهای هیجانی جوش آوردن، خیره نگریستن، حاضر جوابی، تلافی، تند تند حرف زدن، تکان دادن پا و کوبیدن به شی حس خشم را به خواننده منتقل می‌کنند. عاطفه‌ی شخصیت راوی داستان نیمی افسرده و نیمی هیجانی و شاد است. عدم رضایت از رابطه همسرداری خود را با فرایند هیجانی آواز خواندن در زیر باران و کله‌خری، غفلت، دلخوری و آزار روحی بیان می‌کند. داستان صحنه‌های پرکشمکش و تنش خود را از روابط راوی با شخصیت‌های پیرامون خود پشت سر می‌گذارد تا در انتقال حس دورنی نویسنده به خواننده بتواند نقش خود را به خوبی بازی کند. رفت و برگشت‌های ذهنی و مرور خاطرات گذشته به پردازش و هویت‌بخشی داستان کمک می‌کند تا زمان و مکان داستان ملموس‌تر و واقعی‌تر دیده شود.

حقیقت‌مانندی حوادث و شخصیت‌ها با همراهی توصیفات جزئی، داستان را دلپذیرتر می‌کند. کلهر با پررنگ کردن تصویرهای روزمره زندگی که هر شخصی بدون توجه به آن‌ها هر روز از کنارشان به سادگی می‌گذرد خواننده را با فضا سازگار می‌کند تا او ۳۱۹ صفحه را بخواند و احساس تغییر شخصیت راوی و تبدیل احساس نفرت او به احساس خوشایند دوست داشتن و لذت را دریابد و با حس رضایت‌بخش کتاب را ببندد و غرق در زندگی سیما انتظاری شود.

منابع

۱- ابراهیمی‌هژیر، معصومه. (۱۳۹۰). **تحلیل عاطفی ادبیات داستانی کودک و نوجوان دوره دفاع مقدس**. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه بوعلی سینا

۲- باقی‌نژاد، عباس. (۱۳۸۵). «فروغ فرخزاد؛ شاعر عاطفه و شکست». **فصلنامه پژوهشی ادبیات عرفانی و اسطوره شناسی**، دوره ۲ شماره ۲ صص ۱-۱۷

۳- تاگارد، پاول. (۱۳۹۱). **ذهن: درآمدی بر علوم شناختی**. ترجمه رامین گاشائی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعه‌ی علوم انسانی و پژوهشکده علوم شناختی

۴- حقانی، فریبا. معصومی، رسول. (۱۳۸۹). «مروری بر نظریه‌های یادگیری و کاربرد آن در آموزش پزشکی». **آموزش در علوم پزشکی ویژه نامه توسعه آموزش**. زمستان ۱۳۸۹ سال ۱۰ شماره ۵ ص ۱۱۸۸- ۱۱۹۷

۵- خدایی، عاطفه. مباشری، محبوبه. (۱۳۷۰). «روایتگری خشم و ترس در حکایت هایی از کلیله و دمنه و گلستان». **زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه خوارزمی)**. سال بیست و پنجم پاییز و زمستان ۱۳۹۶ شماره ۲۸ ص۱۱۷-۱۴۳

۶- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). **ادوار شعر فارسی**. تهران: سخن

۷- کلهر، فریبا. (۱۳۹۴). **شوهر عزیز من**. تهران: آموت

۸- گنجی، حمزه. (۱۳۸۲). **روانشناسی عمومی**. تهران. ساوالان

۹- مرادی، ایوب؛ فتاحی، فریده؛ یاسمی، مسلم. (۱۳۹۶). «بررسی عاطفهٔ حماسی در شعر محمدرضا شفیعی کدکنی». **نشریه ادبیات پایداری کرمان**. سال نهم شماره شانزدهم. ص ۳۱۵

۱۰- هیئت مولفان. (۱۳۸۹). **روانشناسی عمومی (رشته روانشناسی)**. تهران: دانشگاه پیام نور.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۲، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، زمستان ۱۴۰۰
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۹۲-۶۹

تحلیل فرهنگی «منشِ جهان» و «تهرانِ مخوف» نگرش به نظریات پسَااستعماری ادواردَ سعید

دکتر محمد هادی جهاندیده (نویسنده مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
دکتر مصطفی گرجی
استاد گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

چکیده

ادوارد سعید در سه گانه ی خود، «شرق شناسی» (۱۹۷۸)، «جهان، متن، منتقد» (۱۹۸۳) و «فرهنگ و امپریالیسم» (۱۹۹۳)، نگرش فرهنگی غرب به شرق را با نگاهی پرسشگرانه تحلیل می کند. این منتقد با اشاره به مفهوم «قرائت چند نواختی» به خوانش همه جانبه متون ادبی با در نظر گرفتن «تاریخ های در هم تنیده» و «فرهنگ های متداخل» تکیه می ورزد. در نمایشنامه ی «منش جهان» (۱۷۰۰) اثر «ویلیام کانگریو» با چنین نگرش نادرست غربی ها به شرقیان روبرو هستیم. «مشفق کاظمی» نیز در رمان «تهران مخوف» (۱۳۰۵)، مناظر زندگی تهران آن روزگار را چنان ترسیم می کند که می توان نظریات ادوارد سعید را در لابلای متن مشاهده کرد. هدف این پژوهش، تحلیل آثار برگزیده در پرتو ایده های مطالعات فرهنگی و پسا استعماری ادوارد سعید است. روش پژوهش به صورت توصیفی- تحلیلی، همراه با رویکرد فرهنگی خواهد بود. اهمیت این پژوهش در کمک به شکل گیری تفاهم فرهنگی میان ملل و و نقد خویش و دیگری در پرتو نگاه منتقدانه است. نتایج حاصل از این پژوهش با توجه به مبانی نظری و تحلیل دو متن از دو بستر تاریخی و اجتماعی نشان می دهد هر کدام از فرهنگ های بشری دارای ویژگی هایی هستند که نباید سرچشمه ی خودبرتربینی نسبت به همنوعان و مایه شکل گیری تقابل دوگانه فرادست/ فرودست شود. اندیشه های ویلیام کانگریو و مشفق کاظمی همچون زیر و بم های ملودی در سمفونی به اوج هماهنگی و نوا می رسند و بسان شاخه هایی مجزا از رودخانه به دریا می ریزند.

واژگان کلیدی: فرهنگ، ادوارد سعید، منش جهان، تهران مخوف

Email: goleroz1797@yahoo.com
gorjim111@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۰۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۲۴

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مساله

فرهنگ[۱]، هویت[۲] و بازنمود[۳] ویژگی های یک ملت در آثار ادبی مهمترین مفاهیمی هستند که ادوارد سعید در «شرق شناسی»[۴] (۱۹۷۸)، «جهان، متن، منتقد»[۵] (۱۹۸۳) و «فرهنگ و امپریالیسم»[۶] (۱۹۹۳) به آنها می پردازد. به زعم این نظریه پرداز شهیر فلسطینی‌تبار، وظیفه ی اصلی ادیبان و روشنفکران بررسی همه جانبه ی متون ادبی و تلاش برای نقد مسئولانه آنهاست. "قرائت چند نواختی"[۷] که از موسیقی کلاسیک غربی به عاریت گرفته است بر خوانش چندجانبه، تفسیر متعهدانه و تبیین موشکافانه ی متون ادبی برای مخاطبان تکیه می ورزد. وی در«فرهنگ و امپریالیسم» (۱۹۹۳) چنین اظهار می دارد:

«بدیهی است تجربه و فرهنگ را با یکدیگر عجین ساختن عبارتست از خواندن متن هم از سوی قطب بزرگشهری و هم از سوی پیرامونی ها به صورتی که نه امتیاز "عین بودن" "ما" و "نه ذهنی بودن" "دیگری" مانع از قرائتی چند نواختی نشود. مساله این است که چگونه باید خواند...، متون مصداق های پایان یافته نیستند...، این متون، این نشانه های فرهنگی...، نه تنها "نیاکانشان را تعیین می کنند" بلکه "آیندگان" خود را هم مشخص می سازند.» (سعید، ۳۷۶:۱۹۹۳)

این نوع خوانش یکی از رویکردهای مهم در روابط بین الملل جهانی است که به مسائلی همچون تعدد و تداخل تجربیات فرهنگی ملل مختلف می پردازد. «تاریخ های در هم تنیده»[۸] و «فرهنگ های متداخل»[۹] کلیدواژه هایی هستند که ادوارد سعید سعی دارد به مدد آنها ادیبان، اصحاب قلم و مخاطبان خود را به تفاهم فرهنگی دعوت کند. وی بر آن است:

«چنگ زدن به گذشته از جمله متداول ترین تدبیرها برای تفسیر زمان حال است. آنچه چنین دستاویزی را زنده جلوه گر می سازد، تنها عدم توافق بر اتفاقات گذشته و اینکه گذشته چیست؛ نیست، بلکه تردید در این نکته است که گذشته واقعا گذشته است، یا همچنان به رغم صورت های مختلف آن ادامه دارد...، لب کلام این است که: حتی اگر گذشته به نحو ملموسی گذشته باشد هیچ توجیهی وجود ندارد که نسبت به زمان حال، آن را در قرنطینه قرار دهیم.» (همان:۴۰-۳۹)

1-Culture
2-Identity
3-Reconstruction
4-Orientalism
5-The World, the Text and the Critic
6-Culture and Imperialism
7-Contrapuntal Reading
8-Intertwined Histories
9-Mixed Cultures

در نمایشنامه ی «منش جهان» (۱۷۰۰) اثر «ویلیام کانگریو» که در روزگار بازگشت پادشاهی انگلستان نوشته شده است به وضوح با چنین گفتمان ها[۱۰] و موضع گیری های منفی نسبت به شرقیان روبرو هستیم. جالب این است که در زمان معاصر نیز به سبب همین موضع گیری های نامعقولانه بیشتر تلاش ها برای تشکیل جامعه یکپارچه ی جهانی با شکست یا دست کم با مشکل روبرو شده اند. این نمایشنامه پیرنگی پیچیده و نثری دشوار دارد که سبک ویژه ادبیات انگلیس در سده های هفدهم و هجدهم میلادی است. افکار کانگریو در همان عنوان نمایشنامه آشکار می شوند و توجه مخاطبان را به خود جلب می کنند. «منش جهان» یعنی آنچه روال این چرخ گردون بوده است و احتمالا خواهد بود. سخنان شخصیت های نمایشنامه نمایانگر درک عمیق ویلیام کانگریو، نابغه هنرمند روزگار بازگشت سلطنت انگلستان، از پیچ و تاب های روح بشر و شامل جملاتی است که می توانند انسان ها را به واقعیت های جوامع هزار رنگ آن دوران آشنا سازند.

همانطور که کانگریو در این نمایشنامه انتقاد خود را از دول غرب به ویژه انگلستان و لندن بازمی نمایاند، مشفق کاظمی نیز در رمان «تهران مخوف» (۱۳۰۵)، تیرهای کلامش را بر وضع اسفناک تهران آن روزگار نشانه می رود. در این رمان نیز به مانند متن پیشین، به خوبی می توان دیدگاه ها و نظریات ادوارد سعید و گفتمان استعماری را در لابلای متن مشاهده و جستجو کرد و به اهمیت و حقانیت آنها پی برد. هرچند بازگویی واقعیت های اجتماعی یک آرمان اخلاقی است که به تنویر افکار عمومی منتهی می شود زیاده روی در این امر موجب تقویت گفتمان متعصبانه مستشرقان خواهد شد. غرب در متون ادبی خویش همواره هویتی جعلی را به شرق نسبت داده است که شکل زیر گویای آنهاست:

شکل ۱: هویت بخشی غرب به شرق

10-Discourse

نوآوری ادوارد سعید در واردساختن شکاف در این چرخهٔ بازنمایی است که بر محور دو سویه غربِ فرادست و شرق فرودست می‌چرخد. در «شرق شناسی»، ادوارد سعید برداشت نادرست غرب از شرق را مضمون اصلی گفتمان شرق شناسی معرفی می کند:

«مشرق زمین یک شرقشناس همان مشرق زمین موجود نیست بلکه مشرق زمینی است که شرقی گردانیده شده است. یک رشته ناگسستنی مرکب از دانش و قدرت، ارباب سیاست جهان غرب و شرقشناسان جهان غرب را به یکدیگر پیوند می دهد. (سعید،۱۹۷۸:۱۶۲)

او در تحلیل گفتمان شرق شناسی از اندیشه‌های پرنفوذ و ژرف میشل فوکو، منتقد فرانسوی تاثر پذیرفته که بیشتر به دلیل نظریه‌اش درباره رابطه دانش و قدرت مشهور است. به عقیده ی فوکو گفتمان بخشی از ساختار قدرت در متن جامعه است. حسین بشیریه در مقدمه ای که بر کتاب «میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک» (۱۳۷۹) نوشته است به نوآوری فوکو تحت تاثیر سایر اندیشه ها اشاره کرده است:

«بی شک وی تحت تأثیر اندیشه های مارکس، فروید و نیچه قرار داشته اما آمیزه

شکل ۲: نظریات فرهنگی ادوارد سعید

این پژوهش بیش از آنکه در پی یافتن وجوه اختلاف و اشتراک آثار برگزیده کانگریو و مشفق کاظمی باشد با رویکردی میان رشته ای تلاش می کند تا بر مبنای نظریات ادوارد سعید چشم انداز جدیدی پیش روی منتقدان ادبی و مخاطبان خود قرار دهد.

۱-۲- پرسش های پژوهش

نگارندگان در این جستار در صدد پاسخگویی به پرسش های ذیل هستند:

۱-۲-۱- تصاویر و ایماژهای نادرست غرب از شرق در متون ادبی تا چه میزان بر پایه منافع امپریالیستی غرب شکل گرفته است؟

۱-۲-۲- نقاط قوت و ضعف نظریات فرهنگی ادوارد سعید با توجه به رمان و نمایشنامه مورد بررسی چیست؟

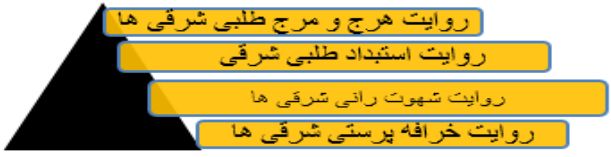
۱-۲-۳- همپوشانی نظریه های کلیدی ادوارد سعید با محتوای مضمونی نمایشنامه «منش جهان»و رمان «تهران مخوف» به چه میزان است؟

۱-۳- پیشینه و اهمیت پژوهش

تاکنون در مورد ادوارد سعید پژوهش های متعددی انجام شده است. اما این قبیل تحقیقات یا مبتنی بر تحلیل محض نظریات سعید بوده است یا تنها برآثار ادبی متعلق به فرهنگ واحد تمرکز داشته اند. در این مقاله، دو گونه ی ادبی متفاوت یعنی نمایشنامه و رمان را از دو فرهنگ مختلف برگزیده ایم و قصد داریم درهم تنیدگی جهان، متن، نویسنده و پیوند ماهوی میان استعمارگر و استعمار شده را بررسی کنیم. از مهمترین پژوهش های انجام شده می توان به موارد زیر اشاره کرد:

بیل اشکروفت در کتاب خود با عنوان «ادوارد سعید» (۲۰۰۱)، مهمترین ایده های سعید همچون «جایگاه متن و منتقد در جهان»، «نقش ابزارهای قدرت در تحکیم حس دیگری پنداری» و «رابطه ی بین فرهنگ و امپریالیسم» را برای مخاطبان شرح می‌دهد. در این کتاب نوع نگاه سعید به مهمترین مسائل و دغدغه های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی نظیر جایگاه فلسطین، تبعید روشنفکران و چالش های هویتی مهاجران بررسی شده است.

در مقاله «ادوارد سعید و قرائت چندنواختی: نگاه منتقدانه به مداخله در روابط بین الملل» (۲۰۰۷)، گیتا چاودوری در پی آنست که نقش مهمی را که نظریات ادوارد سعید در پهنه ی روابط بین الملل بازی می کنند برای خوانندگان ترسیم کند. چاودوری به تاسی از ادوارد سعید تفسیر نادرست غرب از شرق را محصول چهار نوع روایت جعلی می‌بیند:



شکل ۳: روایت های نادرست غرب از شرق در متون ادبی

مرتضی رزاق پور در «نقد جامعه شناختی تهران مخوف» (۱۳۸۷)، ساختارهای این رمان را برگرفته از جریان روشنفکری غالب پس از انقلاب مشروطه و پیش از اقتدار رضاخان می بیند. به زعم این پژوهشگر، رمان «تهران مخوف» برگرفته از تفکر استبداد منور و دیکتاتور مصلح به شیوه هنری است.

زینب قاسمی طاری در پایان نامه ای با عنوان «بازنمایی مسلمانان در ادبیات آمریکا پس از ۱۱ سپتامبر: قرائتی چندنواختی از تروریست و مرد در حال سقوط»(۲۰۱۰) نشان می دهد تا چه میزان گفتمان شرق ستیزانه ی رمان نویسان بعد از فاجعه ی یازدهم سپتامبر قوت گرفته است. وی با تحلیل دو رمان معروف آمریکایی نشان می دهد که چهره ی شرقیان، مسلمانان و اعراب از گذشته تا کنون دستخوش نگاه های مغرضانه ی غربیان قرار گرفته است.

در کتاب «از تهران مخوف تا جای خالی سلوچ» (۱۳۹۱)، اعظم بیژنی‌دلیوند تلاش کرده است تا با رویکردی تطبیقی رمان‌های ایرانی پیش و پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را واکاوی کند تا مخاطبان با جریان‌های سیاسی قرن بیستم ایران و آسیب های فرهنگی آنها آشنا شوند.

سوباش بیساریا در «نقد نمایشنامه منش جهان» (۲۰۱۹)، شیوه نقد فرمالیستی پرده از لایه های درون متنی این نمایشنامه برداشته است. وی با گذری به اطلاعات زندگینامه‌ای و جریان های سیاسی و اجتماعی آن دوران توجه خوانندگان را به مسایل درون متنی و برون متنی این شاهکار هنری جلب می کند.

۱-۴- روش پژوهش

این مقاله از نوع کیفی با ماهیت توصیفی-تحلیلی است و به روش جمع آوری داده های کتابخانه ای انجام شده است. پژوهشگران در این مقاله با استفاده از ابزار فیش برداری عناصر گوناگون فرهنگی انگلیس و ایران را بی طرفانه در کنار یکدیگر قرار دهند تا دیدگاه های نویسندگان منتخب را برای مخاطبان تبیین کنند.

۱-۵- چارچوب نظری پژوهش

چارچوب نظری این تحقیق نظریات فرهنگی و پسااستعمارگرایانه ادوارد سعید و تداوم آنها در تحلیل متون ادبی است. وی معتقد بود که در بیشتر رمان ها، نمایشنامه ها و اشعار غربی قالب هایی مغرضانه در پوشش واقعیت از سرزمین های شرقی ترسیم شده اند که به مرور زمان در عمق روح جهانیان نهادینه[1] می شوند و راه را برای تفاهم فرهنگی دشوار و مسیر گسترش امپریالیسم و بیگانه هراسی[2] را هموار می سازند. به بیان دیگر،

1-Institutionalism 2-Xenophobia

مفهوم غرب متمدن و شرق فرودست، یک دوگانه انگاری بوده که از نگاه اروپامحور[1] به جهان ناشی شده است. در نمایشنامه «منش جهان» و رمان «تهران مخوف» شاهد نگرش نویسندگان به هر آنچه «دیگری» در مقابل «خودی» باشد هستیم. شخصیت هایی همچون لیدی ویشفورت در«منش جهان» و پدر مهین، ف.السلطنه، در «تهران مخوف» نماد قدرت های خودکامه ای هستند که نبض زندگی سایر افراد را در دست دارند. دیدگاه این تیپ از شخصیت ها موید نظریات ادوارد سعید است که با مرکزیت قرار دادن خود و به حاشیه راندن بقیه لایه های اجتماعی تلاش می کنند تا از بحران هویتی خویش نجات یابند. این دوسویگی در تار و پود آثار ادبی منتخب تنیده شده است. ادوارد سعید معتقد است که هیچ نویسنده ای نمی تواند بطور کامل از «وضع نسبی»[2] یعنی فرهنگی که بر او تحمیل شده است دست بشوید. از طرفی او تلاش می کند که با اجتماعی که او را تحت فشار قرار داده است رابطه ی قانع کننده، مصنوعی و جدیدی بدست بیاورد که به این حالت جدید «وضع سببی»[3] گفته می شود. به تعبیر سعید این اخلاق جدید «هویت دنیایی» نویسنده و «دنیویت متن»[4] نامیده می شود. کانگریو و مشفق کاظمی،آگاهانه یا ناآگاهانه، نمی توانسته اند در بستری غیردنیایی آثار خویش را خلق کنند و ناگزیر متون ادبی منتخب باید با در نظر گرفتن رابطه نسبی و سببی نویسندگان با فرهنگشان تحلیل شوند.

البته، ادوارد سعید به منتقدان روشنفکر توصیه می کند که با بهره گیری از مفاهیم و قلمروهای متداخل رویکردهای نقد ادبی خود را به یک مکتب فکری یا چارچوب نظری واحد محدود نسازند. وی نقد ادبی را فرایندی پویا می دانست که باید خود را از غل و زنجیرهای تعهد به یک ائتلاف سیاسی[5] یا حتی شاخه خاصی از علوم انسانی رهایی بخشد و ابزاری در دست پیشبرد کانون های هژمونیک قدرت[6] نباشد. سعید ادیبان غربی همچون جین آستن و جوزف کنراد را مهره هایی در دست سیاستمداران لیبرال برای پیشبرد «ساختارهای نگرشی» معطوف به سلطه قلمداد می کند. او در «فرهنگ و امپریالیسم» نوشته است:

«بسیاری از آنان فارغ از تحسین برانگیزی شان کاری جز تکرار عقاید بدیهی ومعمول مقامات کشورهای شان درباره نژادهای تابع یا حقیرنکردند. (سعید،۱۳۸۳:۱۸)

1-Eurocentric view
2-Filiation
3-Affiliation
4-Worldliness of the Text
5-Political coalition
6-Hegemonic power canons

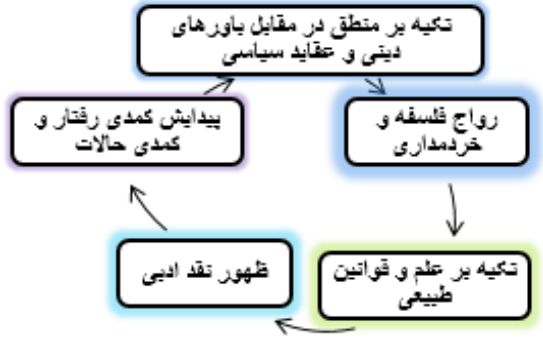
پیروان سعید همچون هومی.ک.بابا، گایاتری اسپیواک و بیل اشکروفت معتقدند که کشورهای زیردست در دوران پسااستعماری باید با ابزاری مشابه یعنی متن ادبی به استعمارگران پیشین و قدرت های امپریالیستی کنونی پاسخ دهند و چهره واقعی سرزمین ها و فرهنگ های خود را به جهانیان معرفی کنند.

گاهی نویسندگان با هدف انتقاد از کاستی های فرهنگی، بی عدالتی ها گام در راهی می گذارند که مرز میان واقع گرایی و سیاه نمایی را در می نوردند و خواسته یا ناخواسته چارچوب های قالبی[1] و بشر ساخته ی فرادست و فرودست را تقویت می کنند. از دید ادوارد سعید یک روشنفکر، مقهور وسوسه ی قدرت و مکنت نمی شود و افق نگاه خود را تا فراسوی مرزهای فرهنگی ملل جهان وسعت می بخشد.در این مقاله قصد داریم که با توجه به محتوای اجتماعی نمایشنامه «منش جهان» و رمان «تهران مخوف» نقش مهم متون ادبی در تعالی فرهنگی جوامع بشری بیش از پیش پی بریم.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- «منش جهانِ» ویلیام کانگریو

نمایشنامه «منش جهان» یکی از مشهورترین کمدی های دوران اعاده سلطنت[2] (۱۶۶۰-۱۷۸۹) یعنی بازگشت چارلز دوم به حکومت انگلستان است. ویژگی های اصلی این دوران را در شکل زیر می توان چنین خلاصه کرد:



شکل ۴: ویژگی های روزگار بازگشت پادشاهی زیر مجموعه عصر نئوکلاسیک

در این دوره ی ادبی که پس از رنسانس و پیش از رمانتیک بود؛ مردم خسته از سخت

1-Stereotyping frameworks 2-Restoration Period

گیری های الیور کرامول بار دیگر بوی خوش آزادی به مشامشان رسید و بازگشایی تماشاخانه ها را با تمام وجود پذیرا گشتند. در «تاریخ تحلیلی ادبیات انگلیس به روایت جنگ ادبی نورثون» (۱۳۸۲)، کانگریو و کمدی این دوران اینگونه توصیف شده اند:

«برتری این نویسنده (کانگریو) در بیان و ارزشیابی انتقادی رفتار طبقات بالا و آراسته ی جامعه بود. این نوع کمدی با ظرافت های درخشان و نیز با بدبینی به طبیعت انسانی که تلاش می کند آن را احساسی، خودخواهانه و مخرب جلوه دهد به عنوان "کمدی حالات" شناخته شده است چرا که بر آن است تا رفتار اجتماعی و اخلاقی شخصیت هایش را با خنده های کمیک به آزمون بگذارد.» (آبرامز،۱۳۸۲:۱۳۸)

پیرنگ نمایشنامه ی «منش جهان» از این قرار است که میرابل تصمیم دارد با دوشیزه میلامنت ازدواج کند. اما پیش از هر چیز باید رضایت عمه ی میلامنت، خانم ویشفورت را کسب کند که قیم برادرزاده اش هست و اختیار واگذاری ارثیه شش هزار پوندی میلامنت در دستان اوست. در«فرهنگ و امپریالیسم»، ادوارد سعید اندیشه کنترل قدرت و ثروت را هسته اصلی ساختار فرهنگ استعماری و مبنای شرقشناسی غرب معرفی می کند.وی می گوید:

«نقش فرهنگی که مشرق زمین در جهان غرب ایفا کرده است مبحث شرق شناسی را با ایدئولوژی، سیاست و منطق قدرت ارتباط می دهد و گمان من بر آن است که این موضوعات به اهل ادب هم ربط می یابند...، تفحص من در شرقشناسی مرا متقاعد کرده است(و امیدوارم که همکاران ادیب من را هم متقاعد کند) که جامعه و فرهنگ ادبی را فقط توامان می توان درک کرد».(سعید،۱۳۸۶:۵۵).

در صحنه ی اول از پرده ی نخست نمایشنامه، میرابل و فینال در قهوه خانه مشغول بازی شطرنج هستند که وقتی فینال متوجه بی علاقگی میرابل به ادامه ی بازی می شود گفتگویی بین آن دو صورت می گیرد. میرابل اقرار می کند که شب گذشته در مجلسی که برای دیدار معشوقه اش میلامنت رفته بوده است مهمان های دیگری نیز آنجا بودند و رفتار سرد و بی ادبانه ای با وی داشته اند. دو نفر از این میهمانان خواستگاران دیگر میلامنت یعنی آنتونی ویتوود و پتیولنت هستند. گفتگوی زیر نشانگر «حس دیگری پنداری» و خودبرتربینی طبقات مرفه انگلستان آن زمان نسبت به لایه های پایین تر اجتماع است:

{فینال} : (میهمانان) دلشان می خواسته از شرت خلاص شوند{دلشان نمی خواسته آنجا بمانی}

{میرابل}: به همین دلیل هم من تصمیم گرفتم که از آنجا تکان نخورم. سرانجام آن

پیرزن خوب هم سکوت زجرآور را شکست و میهمان ها را بخاطر میهمانی طولانی سرزنش کرد. نمی خواستم بهش اعتنا کنم ولی وقتی میلامنت خودش را داخل بحث انداخت {و با خاله اش همصدا شد} من با لبخند زورکی که بر لب داشتم از آنجا بلند شدم و بهش گفتم که خوب می دانم که چه موقع یک میهمانی برای میزبان زجرآور {و طاقت فرسا} می شود. او از خجالت سرخ شده بود و من هم بدون اینکه منتظر جوابش بمانم آنجا را ترک کردم. (کانگریو،۱۹:۱۳۹۹)

در گفتگوی بالا مشاهده کردیم که نویسندگانی همچون ویلیام کانگریو با خلق چنین صحنه هایی شکاف های طبقاتی موجود در اجتماع لندن را به عنوان مدلی استعمارگرایانه نکوهش می کنند. در کتاب «شرق شناسی»، ادوارد سعید نشان می دهد که پارادایم فکری غالب اروپامحوران افراطی بر مبنای حس برتربینی نسبت به غیر اروپائیان شکل گرفته است:

«شرق شناسی چندان دور از آن چیزی نیست که دنیز هی آن را ایده ی اروپا خوانده است، مفهومی مشترک که هویت « ما» اروپائیان را در مقابل تمام «آنها» ی غیراروپایی مشخص می کند.ایده هویت اروپائیان به منزله برتر از تمام مردمان و فرهنگ های غیراروپایی».(سعید،۲۳:۱۳۷۷).

ویشفورت از میرابل بیزار است چرا که یکبار این مرد جوان به او ابراز محبت کرده است تا عشق خود را به میلامنت از وی کتمان کند. اما ویشفورت این محبت دروغین میرابل را نسبت به خودش جدی گرفته است و هنگامی که به مهر قلبی میرابل به برادرزاده اش پی می برد نفرت از میرابل سراپای وجودش را فرا می گیرد. در صحنه پنج از پرده سوم گفتگوی فویبل، مستخدمه ی لیدی ویشفورت با وی نشان از قساوت درونی و نفاق ذاتی اعیان انگلستان در روزگار اعاده ی سلطنت دارد. این دو شخصیت در مورد میرابل چنین می گویند:

{فویبل}: اوه مادام، من از تکرار حرف هایش شرمنده می شوم- او با ادبی از شما غیبت کرد. او از من پرسید که آیا نقشه ای برایش کشیده ام که آن وقت صبح زود آنجا آمده ام یا قرار است برای خوشگذرانی در خدمت یک افسر عزل شده باشم. او بهم گفت که اطمینان دارد که هدفم این بوده است. نصف حقوق یک افسر برای معاش خیلی ناچیز است؛ بنابراین، شما حتما این افسر را با رشوه استخدام کرده اید. او همینطور گفت که شما خیلی خودتان را برای دیگران پایین آورده اید و ...

{لیدی ویشفورت}: به خدا قسم! می سپارم که او را تنبیه کنند. دستور می دهم به قتلش برسانند. فرمان می دهم مسمومش کنند. در کدام رستوران غذا می خورد؟ به یک

گارسون در آن رستوران می سپارم که داخل نوشابه اش سم بریزد. فورا به رابین گارسون اهل لاکتز تماس می گیرم که این هدف را دنبال کند.

{فویبل}: مسمومیت کنید؟ مسمومیت داروی بیش از اندازه خوب و ملایمی برایش هست. مادام، به نظر من کاری کنید که از گرسنگی بمیرد. با عالیجناب رولند ازدواج کنید تا میرابل از ثروتی که قرار است به ارث ببرد محروم شود. اگر به گوشتان برسانم که پشت سرتان چه گفته خدای خود را فریاد می زنید.

{لیدی ویشفورت}: او یک آدم پست هست و به اندازه ای فرومایه که اسم من را گذاشته یک پیر زن سالخورده که جذابیتی ندارد. (همان:۵۲)

میرابل نقشه ای طراحی می کند که مستخدمش ویتفورث با فویبل، ندیمه ی لیدی ویشفورت ازدواج کند و سپس در لباس مبدل در نقش عموی میرابل و با نام مستعار عالیجناب رولند از لیدی ویشفورت خواستگاری کند. هومی.ک. بابا[1] (۱۹۴۹) همراه با ادوارد سعید و گایاتری اسپیواک[2] سه ضلع مثلث نظریه پسااستعماری را تشکیل می دهند و به «تثلیث مقدس»[3] معروف هستند. بابا معتقد است که فرودستان با«محاکات» ارزش های فرهنگی، سیاسی و اقتصادی فرادستان عاملیت و هویت خود را نشان می دهند و بی اراده، کلیشه ای و همگون نیستند. در اینجا میرابل که خود را از طبقه ی فرودست می بیند از موقعیت عالیجناب رولند استفاده می کند تا با محاکات یک فرد فرادست شایسته ی خواستگاری از لیدی ویشفورت شود. بابا در کتاب «جایگاه فرهنگ» نوشته است:

محاکات یکی از مبهم ترین و موثرترین استراتژی های قدرت و دانش استعمار است...، آنچه را که من محاکات می نامم، روشی استعماری است که به دلیل عدم ثبات اقتدارش متزلزل است.محاکات برای بازنمایی اختلاف ها پدید می آید...،محاکات نشانه ایست برای تولید دوگانه...، و دیسیپلینی که دیگری را چنان از آن خود می کند تا تجسمی از قدرت را نمایان کند. (بابا،۱۹۹۴:۱۲۳)

نقشه در حال پیشرفت است که ناگهان خانم مارووود که به میرابل علاقه مند هست گفتگوی فویبل با خانم فینال، دختر لیدی ویشفورت را می شنود. علاقه ی مارووود به میرابل یکسویه است. فینال در آغاز نمایشنامه علت این مساله را از میرابل جویا می شود:

{فینال}: چه چیز می توانسته باعث شود که او {خانم مارووود} با تو دشمن شود؟ تنها دلیـــل این می تواند باشد که قصـد ازدواج با تو داشته ولی تو راغب نبوده ای. زن ها

1-Homi.K.Bhabha
2-Gayatri Spivak
3-Holy Trinity

به سادگی این چنین بی تفاوتی هایی را فراموش کنند.

{میرابل}: او تا این اواخر رفتار مودبانه ای نسبت به من داشت. اعتراف می کنم که از آن دسته مردانی نیستم که مشتاقند رفتار مهربانانه یک زن را به بی شخصیتی وی تعبیر کنند. من از آن آدم هایی نیستم که فکر کنند از زنان خدوم و موقر می شود سوء استفاده کرد.

{فینال}: میرابل، تو جوانمرد خوبی هستی و با وجود بیرحمی ات آنقدر مهربان هستی که نخواهی شرافت کسی را لکه دار کنی. ولی تو با یک نوع بی تفاوتی صحبت می کنی که به نظر ساختگی {مصنوعی} می آید و این مساله را تایید می کند که از این حس بی تفاوتی نسبت به ماروود غافل نیستی.

{میرابل}: تو داری این بحث را با چنان نگرانی ادامه می دهی که حقیقی به نظر می رسد و این مساله را تصدیق می کند که آگاهانه نگران خانم ماروود هستی.

{فینال}: خجالت دارد، شرم کن دوست من. اگر بخواهی من را به چیزی متهم کنی از پیشت می روم. (همان:۲۱)

ماروود که در واقع معشوقه ی آقای فینال است با وی در مورد نقشه میرابل و رابطه ی پیشین میان خانم فینال و میرابل صحبت می کند. آقای فینال که از شنیدن ماجرا خشمگین شده است در پی آنست که اهداف میرابل را نقش بر آب کند. در اینجا آقای ویلفول که خواهرزاده ی لیدی ویشفورت است قبل از سفر روستا را ترک گفته و به شهر آمده است. با آنکه ویلفول فرد نامناسبی برای ازدواج با میلامنت است لیدی ویشفورت تمایل دارد که او با میلامنت ازدواج کند. در صحنه یازدهم از پرده چهارم نمایشنامه «دوسویگی» در افکار متعصبانه ی غربی ها نسب به شرقی ها آشکار می شود. «دوسویگی» در مطالعات پسااستعماری تاثیرات منفی و مثبت ناشی از رویارویی فرهنگها به ویژه در مواجهه استعمارگران با استعمارشدگان بررسی می شود. یکی از بارزترین نمودهای این امر در گفتگوی لیدی ویشفورت با ویلفول رخ می دهد. ویشفورت که به ظاهر نماد یک انگلیسی متمدن و نجیب زاده است ویلفول را برای سفر به مشرق زمین شماتت می کند:

{لیدی ویشفورت}:... گفتی می خواهی به سفر بروی، خوب برو. از اینجا تا سرزمین سارازن ها به پیش برو. تو لیاقت زندگی در جامعه ی مسیحی ها را نداری

{سِر ویلفول}: پیش مشرقی ها بروم؟ نه عمه جان، آنها به فرهنگ ما اعتقاد ندارند. (آواز می خواند):

غربی ها سرگرمی های خودشان را دارند
که برای شرقی ها نامعقولانه است

بگذار شرقی ها با قوانین خودشان زندگی کنند
و حیات خودشان را با تفریحات بی معنا به فنا بسپارند
اما بگذار جوانان بریتانیا برای خوشبختی پادشاه خود نغمه سر دهند
برای شرقی ها هیچ ارزشی قایل نیستم (همان:۸۲)

در کتاب «راهنمای مطالعات ادبی پسااستعماری کمبریج در تبیین نقد پسااستعماری» نیل لازاروس به نقل از هومی.ک. بابا می گوید:

«نقد پسااستعماری شاهدی است بر نیروهای نمود فرهنگی نابرابر و ناموزونِ درگیر رقابت بر سر سلطه اجتماعی و سیاسی در نظم نوین جهانی. دورنماهای پسااستعماری از شهادت استعماری کشورهای جهان سوم و گفتمان های "اقلیت ها" در تقسیمات ژئوپولیت کیی شرق و غرب، شمال و جنوب پدیدار می شوند.» (لازاروس،۲۰۰۴:۳)

کانگریو در «منش جهان»، سهوی یا عمدی، شرق را در دایره غیریت غرب قرار می دهد. شرق مخلوق وی بیش از آنکه ریشه در واقعیت داشته باشد ماهیتی گفتمانی دارد و فاقد نظیر عینی است. شرق در نمایشنامه«منش جهان» یعنی دگر غرب که جلوه گاه توحش در مقابل تمدن، عقب ماندگی در مقابل پیشرفت و احساسات در مقابل عقلانیت است. ادوارد سعید در کتاب «شرقشناسی» چنین اظهار داشته است:

«مشرق زمینی که در شرقشناسی جلوه گر می شود عبارت است از ساختاری از شیوه عرضه داشتن مشرق زمین که اصول حاکم بر آن عبارتند از نیروهایی که مشرق زمین را به حیطه دانش اندوزی غربی، آگاهی غربی، و (در مراحل بعدی) سلطه امپریالیستی مغرب زمین وارد ساختند. اگر این تعریف بیش از حد سیاسی به نظر می رسد، علت صرفا آنست که به عقیده من خود شرقشناسی محصول بعضی از نیروها و فعالیت های سیاسی بود. شرقشناسی مکتبی از تعابیر است که ماده خامش بر سبیل اتفاق عبارت است از مشرق زمین، تمدن های آن، مکان های آن، و مردمان آن.» (سعید،۱۳۸۶:۲۹۹)

در این اثر ادبی،با آنکه میرابل جوان پاک سرشتی است حس غرور نهادینه شده ی شهر نشینی در وجود او موجب می شود که ویلفول را تنها بخاطر روستایی بودنش تحقیر کند. فینال نیز کم و بیش همین خصلت را در وجود خود پرورده است و انگلستان را بی هیچ دلیل قانع کننده ای کشور شکوه و عظمت می داند:

{فینال}: او {ویلفول} به لندن آمده است تا خودش را برای سفر به خارج آماده کند.

{میرابل}: برای سفر خارج! عجب. مردی که دارم نقلش صحبت می کنم چهل سال را رد کرده است.

{فینال}: مساله ای نیست. افتخار {و شکوه} انگلستان ایجاب می کند که تمام اروپا

بدانند که ما در همه رده ی سنی آدم های بی پروا داریم.

{میرابل}: نمی دانم چرا قانونی در پارلمان تصویب نشده است که با جلوگیری از مهاجرت آدم های بی پروا آبروی ملت را حفظ کند.

{فینال}: چنین قانونی وجود ندارد و بهتر هم هست که تصویب نشده است. بهتر هست که با صادرات بی پرواها با کمبودشان روبرو شویم تا آنکه تعداد مازادی از آنها در کشور باشد.

{میرابل}: لطفا برایم توضیح بده که آیا این شوالیه سرگردان {که عازم اروپاست} و برادر ناتنی اش اسکوایر ویتوود هست به یک نوع حماقت مشابه مبتلا هستند؟

{فینال}: نه، به هیچ وجه. ویتوود در کنار ویلفول مثل درخت ازگیلی هست که به درخت سیب صحرایی پیوند خورده باشد. ازگیل بخاطر نرمی زیادش توی دهنت آب می شود ولی سیب صحرایی که یک عالمه وقت دندان هایت را اسیر خودش می کند. اولی میوه ی نرم و پالپ دار و دومی پر از ناهمواری. (کانگریو،۱۳۹۹:۲۴)

کانگریو با انعکاس خلق و خوی شهرنشینان لندنی ریشه های جهانی آثار خود را به خوانندگان نشان می دهد. همانطور که ادوارد سعید در کتاب «جهان، متن، منتقد»، معتقد است که «متون حتی در نادرترین صورت های خود اسیر مقتضیات زمان، مکان و جامعه اند. خلاصه آنها در این جهانند و جهانید».(سعید،۱۳۷۷:۵۳). در صحنه ی پانزدهم از پرده سوم خانم مارووود به ویتوود و پتیولنت سفارش می کند که رفتار صمیمانه تری با ویلفول داشته باشند. اما خوی و خصلت جامعه ی هزار رنگ لندن به اندازه ای در سرشت ناپاک ویتوود و پتیولنت تاثیر گذاشته است که بی هیچ دلیلی ویلفول را مسخره می کنند:

{ویتوود}: این یارو {سِر ویلفول} آدمِ نفرت انگیزی هست. توی بحرش رفته ام. ها، ها، ها! پتیولنت، مسخره اش کن.

{پتیولنت}: قربان، به نظر می آید که مسافت زیادی را تا اینجا آمده اید. هوم، هوم .

{سِر ویلفول}: آقا جان، کاملا امکانش هست، همانطور که به نظر می رسد راه زیادی را پیموده ام.

{پتیولنت}: امیدوارم بهتان جسارتی نشده باشد، قربان

{ویتوود}: پتیولنت، چکمه هایش را مسخره کن، چکمه هایش را باش، ها، ها، ها!(همان:۶۴)

فراز پیرنگ نمایشنامه اینجاست که لیدی ویشفورت هنگام ملاقات با عالیجناب رولند قلابی نامه ای از سوی خانم مارووود دریافت می کند و به هویت حقیقی رولند پی می برد. فینال درصدد است که از موقعیت اجتماعی لیدی ویشفورت به عنوان اهرم فشاری علیه

وی استفاده کند تا ارثیه ی میلامنت را تصاحب کند و باقیمانده ی ثروت لیدی ویشفورت را هم از سهم الارث همسرش خانم فینال که دختر ویشفورت است به چنگ آورد. در صحنه ی هفتم از پرده ی آخر نمایشنامه، لیدی ویشفورت خطاب به خانم مارووِد خشم از دخترش بخاطر ازدواج شتابزده با فینال گلایه می کند:

{لیدی ویشفورت}: این بیرحمی و گستاخی تا الان نظیر نداشته است. آیا قرار است که من برده ی این آدم رذل بیرحم بشوم؟

{خانم مارووِد}:مادام، واقعا سخت هست که شما باید تاوان ضعف اخلاقی دخترتان را پس بدهید.

{لیدی ویشفورت}: من اصلا میل نداشتم که دخترم پیش از آنکه حتی یک سال از بیوگی اش بگذرد با این آدم سرکش بدکردار ازدواج کند. آه! شوهر اولش ، داماد من، لنگوییش رفتارش مثل این مردک رذل نبود. خوب، آن مرد انتخاب من بود و این یکی را خودش انتخاب کرده است. او حالا شریک زندگی اش را خودش انتخاب کرده است و باید بهای حماقتش را هم بپردازد. (همان:۹۵)

با وجود این، نقشه جاه طلبانه ی فینال نقش بر آب می شود. میلامنت رضایت خود را برای ازدواج با ویلفول اعلام می کند و به آقای فینال می گوید که خانم فینال پیش از ازدواج سهم الارثش را دریافت کرده است. در پایان، نامزدی میلامنت با ویلفول به هم می خورد و با رضایت لیدی ویشفورت ازدواج میرابل و میلامنت محقق می شود.

۲-۲- «تهران مخوفِ» مشفق کاظمی

«تهران مخوفِ» رمان اجتماعی است که برای نخستین بار در سال ۱۳۰۱ هجری خورشیدی در روزنامه ستاره ایران چاپ و منتشر شد. جلد دوم این رمان یادگار یک شب نام دارد که نخستین بار در سال ۱۳۰۵ منتشر شد. مشفق کاظمی در رمان طولانی خود با لحنی تند، اوضاع جامعه ایران در روزهای واپسین سلطنت شاهان قاجار و سرآغاز عهد پهلوی را تصویر و نقد می کند. در آغاز رمان، نمادهای باد و گرد و خاک خبر از شورشی پنهانی علیه خاندان ناکارآمد قاجار دارد. راوی فضای ملتهب تهران را اینطور پیش چشمان مخاطبان ترسیم می کند:

«عصر روز دوشنبه هفدهم ماه شعبان المعظم سال ۱۳۳... قمری باد سختی در تهران پایتخت کشور ایران می وزید همان کشوری که در مقابل عالم به داشتن تمدن کهن و شعرای بزرگ و نامی مفتخر است. گرد و خاکی که برابر این طوفان برخاسته بود عبور و مرور را در خیابان ها برای مردم مشکل و دشوار می ساخت. تنها عده کمی دیده می شدند که گویی اجبارا در این هوای طوفانی و پر گرد و خاک از منزل خود خارج شده و هر کدام

به طرفی می رفتند.» (مشفق کاظمی،۶:۱۳۴۰)

وی با رویکردی ناتورالیستی و ناامیدی ناشی از شکست انقلاب مشروطه بیش از حد بر زوال اخلاقی مردان و زنان زادگاهش و ناکفایتی قدرت حاکمه تاکید دارد. مشابه همان فرایندی که در «جهان، متن، منتقد» ماهیت قدرت تصویر شده است و آن هنگامی است قدرت که در دست نااهلان باشد و به مثابه علل و عوامل تنش زا و مولد گفتمان های سرکوبگر توصیف می شود:

«قدرت را نمی توان به تار عنکبوتی بدون خود عنکبوت تشبیه کرد و نه به خطوط ظریف یک نمودار کاربردی؛ بخش بزرگی از مبحث قدرت در چارچوب زمختی همچون روابط و تنش ها میان حاکم و محکوم، ثروت و امتیاز، اهرم فشار و دولت متمرکز مستتر است...، حال یک حقیقت ساده این است که بین سالهای ۱۸۱۵، وقتی که قدرت های اروپایی در حال اشغال ۳۵ درصد کره ارض بودند و ۱۹۱۸ هنگامی که این اشغال به ۸۵ درصد سطح زمین رسید، به همان اندازه هم قدرت صورتبندی های گفتمان نیز افزایش یافت. (سعید،۳۱۳:۱۳۸۷)

«تهران مخوفِ» بر پایه حوادث سال ۱۲۹۹ بازپرداخته و نوشته شده است؛ زمانی که سید ضیاء الدین طباطبائی به کمک قزاق ها و با حمایت شوم استعمارگران انگلیسی به قدرت تکیه زد. مردم بی اطلاع و خارج از گفتمان جابجایی قدرت، دور از فهم مساله استبداد استعمار از کودتای ضیاء الدین حمایت کردند تا شاید نابسامانی ها پایان پذیرد. همان استحاله ای که «فرانتس فانون»، در «پوست سیاه، صورتک های سفید»، تاثیرات منفی استعمارگران و هویت زدایی استعمارشدگان را تصویر کرده است:

«هر انسان استعمار زده ای یعنی هر انسانی که درونش به سبب به گور سپرده شدن اصالت فرهنگی محلی، عقده حقارتی ایجاد شده است. باری هر استعمار زده ای، موقع و محل خود را با توجه به زبان ملت متمدن کننده، یعنی با توجه به فرهنگ «مرکز» (کشور استعمارگر) تعیین و معین می کند. فرد استعمارزده موقعی به تمام معنی از بیشه و نیزار خویش گریز اختیار کرده است که ارزشهای فرهنگی مرکز را از آن خود کرده باشد. (فانون، ۹۵:۱۳۵۵)

رضاخان که در آن زمان وزیر جنگ بود سیدضیاء را برکنار کرد و خود زمام امور را در دست گرفت. در طول تاریخ هرگاه که حاکمان بی بصیرت بر مردم ساده لوح بی بضاعت مسلط شدند راه برای ورود بیگانگان به مملکت و استعمارشدگی باز شد. در «پیدایش رمان فارسی»، عبدالعلی دستغیب در مورد سال های ۱۲۹۹ تا ۱۳۱۰ اینگونه نوشته است: (این دوران) همراه با گسترش قدرت روز افزون دولت، فرصتی مناسب برای نوشتن و

انتشار آثار ادبی تازه بوجود آمد و از این جمله است: تهران مخوف ۱۳۰۳، یکی بود یکی نبود ۱۳۰۰، افسانه (منظومه اثر نیما یوشیج) ۱۳۰۱، زیبا ۱۳۰۷، جعفر خان از فرنگ آمده...، این کتاب ها به شیوه ادبی جدیدی نوشته شده و گرچه از ادب غربی اثر پذیرفته اند باز حال و هوای ایرانی دارند و به شیوه رئالیسم نزدیک اند. (دستغیب،۱۳۸۶:۲۲۱)

این نکته که ماهیت رمان به عنوان محصول فرهنگی از جامعه بورژوازی و امپریالیسم جدا نشدنی است؛ در «فرهنگ و امپریالیسم» چنین ترسیم شده است:

«از تمام صورت های ادبی رمان از همه تازه تر است، پدید آمدنش ویژگی زمانی دارد، رویدادش بسیار غربی، الگوی شکل دهنده آن تاثیر پذیرفته از ساحت اقتدار اجتماعی است، امپریالیسم و رمان چنان پشتیبان یکدیگرند که ادعا می کنم یکی را بدون نوعی بحث درباره دیگری قرائت نمی توان کرد.» (سعید،۱۳۸۲:۱۲۷)

پیرنگ اصلی رمان تهران مخوف، ماجرای عشق پاک شخصیت های اصلی یعنی فرخ و مهین است که با مانع تراشی های اعضاء خانواده به تلاطم و دست انداز می افتد. اشتغال فرخ به تحصیل موجب می شود که دیر به دیر به وصال همبازی دوران کودکی و معشوقه فعلی اش، مهین برسد. پس از پایان امتحانات، فرخ به منزل عمه اش می‌رود ولی از دیدارش با مهین جلوگیری می‌شود. پدر مهین، ف.السلطنه، که در جوانی طعم تلخ تهیدستی را چشیده در مقطعی از زمان بخت به او روی آورده و به مدد شانس و اقدامات نامشروع به مال و منال رسیده است. مادر مهین نیز که پیش از این مدیون محبت برادرش بوده و در خانه ی او زندگی کرده است حالا که ورق برگشته و ثروتمند شده است دیگر نه برادرش را می شناسد و نه برادرزاده اش را. در این میان، عنصر مزاحم دیگری به نام سیاوش میرزا که فرزند شخص متنفذی به نام شاهزاده «ک» است وارد داستان می شود. راوی سیاوش میرزا را این گونه توصیف می کند: «این جوان، سیاوش میرزا پسر شاهزاده«ک»... از شاهزادگان معروف تهران بود، اگرچه پدرش هنوز در ردیف متمولین پایتخت محسوب می شد ولی در باطن چیزی برای او نمانده و همه املاکش در گرو بود و مبالغ زیادی قرض داشت.» (مشفق کاظمی،۱۳۴۰:۳۸)

در «تهران مخوفِ» با انواع استعمار در لایه های مختلفِ درونی و خانگی روبرو هستیم. ظلم و زورگویی متنفذان و شاهزادگان به زیردستان، ستم و نخوت خان ها و اعیان به رعیت، پدرسالاری مردان در خانواده، حس تملک مردان به زنان، نگاه ابزاری به جایگاه زن، نمونه های بارزی از استعمار خانگی هستند. واضح و مبرهن است که ریشه این روابط ناعادلانه و ستمگرانه را نباید در بیگانگان و امپریالیسم خارجی جست. در واقع، سرچشمه ی این چالش ها را باید در انحراف از تعالیم دینی و تقابل روشنفکران با محافظان فرهنگ

سنتی پیدا کرد. همان نکته و دقیقه باریکی که جلال آل احمد «در خدمت و خیانت روشنفکران» با نقد روشنفکران غربزده طرح ریزی کرده است:

«اگر روشنفکر خود را تنها یک محصول غربی بداند ناچار در هر کجای دنیا که افتاده باشد توجهش فقط به "متروپل" است. به کعبه ای که در آن و با معیارهای آن پرورده شده. و چون ماهیی است که فقط در آب "متروپل" می تواند شنا کند کوشش دارد که محیط های بومی را نیز به چنان آبی بدل کند، اما "متروپل" از این محیط های بومی جز مواد خام معدنی و مواد پخته و رسیده آدمی چه می خواهد؟ و رفتار او نسبت به این محیط های بومی چیست جز حکومت های مستبد نظامی برایشان گماشتن و .... همان استعمار؟» (آل احمد،۴۷:۱۳۵۷)

سیاوش میرزا مستخدمی به نام محمد تقی دارد که لوازم و مقدمات لهو و لعب را برایش تدارک می بیند. او سفره دل خویش را چنین برای مستخدمش پهن می کند:

«پدرم برایم زنی در نظر گرفته که خیلی خوشگل و متمول است و اگر او را بگیرم ثروت زیادی زیر دست ما خواهد افتاد و کارهای پدرم هم مجددا سر و صورتی خواهد گرفت...دختر را بگیرم و با یک تیر دو نشانه بلکه سه نشانه را بزنم.» (همان:۳۹)

پدر سیاوش میرزا، بی درنگ مهین را برای فرزندش خواستگاری می کند. پدر مهین برای کسب جایگاه شغلی پیشین خود در وزارتخانه تلاش می کند که دخترش را پلی برای اتصال خود به پدر سیاوش میرزا قرار دهد. او خطاب به همسرش، ملک تاج خانم، موافقت خود را برای وصلت مهین با سیاوش میرزای ناباب و فاسد اینطور توجیه می کند:

«{ف.السلطنه}: خانم عزیزم، من که از شما چیزی پنهان ندارم. مقام من در وزارت... متزلزل است و خیال دارند من را منفصل سازند. من باید برای شغل آتیه ام فکری بکنم و آن ممکن نیست مگر اینکه در این دوره وکیل شوم و البته وکالت هم بدون کمک شاهزاده ک... که در مقابل این کار می خواهد مهین را برای دخترش سیاوش میرزا خواستگاری کند میسر نمی باشد...در اینصورت می دانید اهمیت موضوع کجاست و من فقط یک راه بیشتر نتوانستم پیدا کنم.» (همان:۳۵)

پدر مهین دخترش را به قم می فرستاد تا شاید علقه ی محبت را بین عشاق بگسلد. فرخ در میانه راه تهران به قم باید معشوقه اش را رها سازد. فرخ به اداره چاپارخانه می رسد و رئیس آنجا، احمدعلی خان را که دوست قدیمی اش بوده می بیند. احمد علی خان به فرخ می گوید: «حالا که خیال داری در عقب سر آنها به قم بروی ممکن است وسائلی فراهم آورد که تو بتوانی مهین را از مادرش در بین راه بربائی و مدتی در نزد خود نگاهداری تا آنها خودشان ناچار شوند دست او را در دست تو گذارده به عروسی تان

رضایت دهند. » (همان:۱۴۸) در اینجا مشفق کاظمی به ضعف فرهنگی موجود در جامعه آن زمان اشاره می کند که از نوع مانع تراشی های خانواده ی مهین، فساد اداری و نبود امنیت اجتماعی است. هرچند این کاستی ها منحصر به سرزمین ایران نبوده و ادبیات اجتماعی نیز آیینه واقعیت های اجتماعی است، شرح بیش از اندازه ناهنجاری های جامعه موجب تقویت باورهای نادرست شرقشناسان در اذهان عمومی خواهد شد. ادوارد سعید شرق شناسی را از سه جنبه بررسی و سرانجام آن را اینگونه تعریف کرده است: «شرق شناسی نوعی سبک غربی در ارتباط با ایجاد سلطه، تجدید ساختار، داشتن آمریت و اقتدار بر شرق است.» هرچند مطالعات پسااستعماری با تاکید بر تحلیل متن محورانه سعی بر اصلاح نگرش نادرست غربی به دیگریِ غیرغربی دارد نباید این حقیقت را از ذهن دور داشت که کاستی های فرهنگی بومیان مشرقی و سیاه نمایی برخی از اصحاب قلم موجب دامن زدن به القائات بیگانگان می شود. هر کدام از فرهنگ های بشری دارای نقاط قوت و ضعف خاص خود هستند و نباید این تفاوت ها سرچشمه ی خود بر تربینی و مایه شکل گیری نگرش فرادست و فرودست به همنوعان شود. این همان مقوله ای است که نظریه پردازانی مانند ادوارد سعید، هومی بابا و اسپیواک در قالب کلماتی گوناگون دکترین «تنوع فرهنگی» می نامند. این بزرگان نحله ی فکری پسااستعماری معتقدند که ادیبان معاصر با مقاومتی فعال در تقابل با مقاومت منفعلانه باید الگوهای راهبردی خود را بر مبنای ساختار و فرهنگ غالب جامعه شکل دهند و با مقاومت متن گرایانه در وارونه سازی نگاه غربی به غیرغربی رسالت خویش را به سرمنزل مقصود رسانند.

در ادامه داستان، فرخ با کمک زنی جوان از آشنایانش که خود را به شکل مهین درآورده موفق می شود که مهین را از کالسکه برباید و به دهکده اوین ببرد. ف.السلطنه و شاهزاده ک در کلوب شاهنشاهی که پاتوق ثروتمندان و سیاست بازان است با هم گرم صحبت هستند. راوی داستان این مدخل فساد را چنین وصف می کند:

«عصرها غالبا عده ای از مردان معروف سیاسی و متمولین تهران آنجا می آیند و بعضی از اعضای سفارتخانه ها و سایر ایرانیان غیر مسلمان نیز در این کلوب عضویت دارند که این طبقات اخیر گاه گاه همسران خود را همراه می آوردند و غالب شب ها علاقه مندان میز سبز (قمار) تا پاسی از شب اوقات خود را در آن کلوب می گذراندند.» (همان: ۱۶۳)

شاهزاده ک و ف.السلطنه سراغ معامله و تبانی خود می روند. گفتگوی آنها در مورد کسب اکثریت آراء جهت احراز پست وکالت نمایانگر فساد سیستم انتخاباتی آن زمان، زد و بندهای سیاسی و موفقیت های کاذب بر پایه بی سوادی و ناآگاهی توده عوام ایران است. شاهزاده ک به ف.السلطنه قول می دهد که شش هزار رای برایش از املاک و همسایگانش

تهیه کند. او ادامه می دهد:

«به این طریق اکثریت کاملی داشته و مسلما وکیل خواهید شد... (جز در این صورت) ممکن است صندوق آراء را عوض کنیم یا به وسیله سوزاندن صندوق، مدتی انتخابات را عقب بیاندازیم... اما تصور نمی کنم هیچ یک از این کارها لزوم پیدا کند زیرا رعایای دهات بنده به قدری بی سواد و بی اطلاعند که از وکالت مجلس چیزی سرشان نمی شوند، دیگر چه برسد به اینکه در اطراف شخصیت کاندیداها و خوبی و بدی داوطلبان اظهار نظری بکنند... اعتقاد کامل دارم بهتر از شما وکیلی پیدا نمی کنند زیرا هم شخص درستکار بی شائبه هستید و هم خود را طرفدار طبقه رنجبر اعلام کرده اید. (همان: ۱۶۸-۱۶۷)

پدر مهین پس از پرس و جو به وسیله ژاندارم هایی که در اختیارش گذاشته اند به محل اختفاء فرخ و مهین پی می برد. او از ترس متزلزل شدن وضع وکالتش و برای مسکوت گذاشتن قضیه به فرخ امر می کند که از آنجا برود و در پگاه صبحگاهی دخترش را به منزل بازمی گرداند. پدر مهین، ف.السلطنه، هزار بار خودش را شماتت می کند و با تعجب می گوید:

«از چه وقت این زن های ناقص العقل حق رای و نظر پیدا کرده اند... (و دخترها) با پدر خود یکی و دو می کنند تقصیر تمام با من است. اگر تو را به این مدارس جدید نمی فرستادم خودم و ترا به این بدبختی دچار نمی کردم.» (همان:۲۰۴)

پدر مهین به دخترش به چشم یک فرودست بی ارزش می نگرد. همان هژمونی و گفتمان چیره که «گایاتری اسپیواک» در مقالهٔ «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟» در مورد نظام معنایی یا گفتمان غالب و سرکوب‌گری با نگاهی انتقادی ترسیم کرده است. در سیستم مسلط خواسته های برحق فرودستان/ حاشیه‌ای‌ها/ فرعی‌ها سرکوب یا خاموش می شود. اسپیواک معتقد است:

«فرودست فقط یک کلمه برای "مظلوم" یا دیگری نیست. ..... در شرایط پسااستعمار، هر چیز که در امپریالیسم فرهنگی محدود است و یا به آن دسترسی ندارد، فرودست است. در حال حاضر، چه کسی می گوید تنها فرودست سرکوب می شود؟ طبقه کارگر است که سرکوب می شود. این فرودست نیست .... بسیاری از مردم ادعا می کنند که فرودست هستند. آنها خطرناک ترین هستند. منظور من این است که، فقط با یک تبعیض علیه اقلیت در دانشگاه؛ آنها فرودست نامیده نمی شوند ... آنها باید ببینند که درون چه شکلی از تبعیض هستند. آنها در درون گفتمان هژمونی هستند، و یا آنان چیزی می خواهند، و به آنها اجازه داده نشده است، پس اجازه دهید آنها صحبت کنند، و از گفتمان هژمونی استفاده کنند. آنها نباید خود را فرودست بنامند.» (اسپیواک، ۲۷:۱۹۸۷)

پس از آن مقدمات ازدواج دخترش را با سیاوش میرزا فراهم می سازد اما شب عروسی متوجه می شود که مهین آبستن است. فرخ به آتش کین خواهی پدر مهین گرفتار و به کلات تبعید می شود. فرخ که زرنگ تر از آنست که مقهور این شعله ی خشم شود در بین راه از چنگال ماموران می گریزد و با یاری سه نفر از اهالی روستای احمدآباد که در مرز ایران و روسیه قرار دارد در یک روستا مشغول دهقانی می شود. ارباب روستا، سید حسین علی خان، که سفیر عشق آباد شده است فرخ را همراه خود به روسیه می برد. پس از مدتی سید حسین علی خان مامور بادکوبه می شود. اینجاست که فرخ با توجه به شعله ور بودن آتش انقلاب در آذربایجان، ارمنستان و گرجستان با فعالان سوسیالیست ایرانی از جمله رفیق ج آشنا و عضو «کمیته انقلابی» می شود. بی اطلاعی و نداشتن پایگاه عقیدتی محکم در وجود فرخ موجب می شود که فریب سخنان چرب و نرم رفیق ج را در نشست مشورتی بخورد. در کتاب «نقش روشنفکر» ادوارد سعید «روشنفکر آماتور» را در برابر «روشنفکر حرفه ای» می ستاید. آنچه سعید بر آن تکیه می ورزد استقلال فکری روشنفکر و ثبات آرمانی اوست. به عقیده وی «روشنفکر فردی است با یک قوه ذهنی وقف شده برای فهماندن، مجسم کردن و تبیین پیام، نظریه، رویه،فلسفه یا اندیشه،هم برای همگان و هم به همگان» (سعید،۱۳۷۷:۴۳).در «تهران مخوفِ»، رفیق ج خطاب به اعضاء کمیته می گوید: «اگر رفقا با انقلابی موافقت دارند که تنها خرافات و دشمنان دانش و آزادی را از بین ببرد و موجب خونریزی بیجا و اذیت و آزار مردم نباشد خوب است همین امشب صریحا دوباره قسم یاد کنند.» (مشفق کاظمی،۱۳۴۰:۲۲۳) فرخ با همراهی و کمک سوسیالیست ها به شمال ایران باز می گردد و در آزادسازی شهرهای شمالی به انقلابی ها کمک می کند. با وجود این، میان اعضاء حزب سوسیالیستی تفرقه می افتد. فرخ نزد فرمانده قزاق ها می گوید: «اگر تا حال با آن ها موافقت داشته و همکاری می کردم برای این بود که تصور می کردم نیات پاک و وطن پرستانه ای دارند...، اکنون حاضرم در صف دولتی ها قرار گیرم و با جان و دل برای قلع و قمع متجاسرین بکوشم.» (همان:۲۳۸) وی به همراه قزاق ها در کودتای فتح تهران شرکت می کند و بیشتر دشمنان از جمله پدر مهین را روانه ی زندان می سازد. اگر به اتفاقات و حوادث داستانی دقیق تر بنگریم «رهایی از سلطه» همان اصلی است که ادوارد سعید نیز در مقدمهٔ «فرهنگ و امپریالیسم» به آن توجه کرده و به رابطهٔ فرهنگ و استعمار می پردازد: «ملت ها خود عین روایت ها هستند» (سعید، ۱۳۸۲xii:۱). او در ادامه به رابطهٔ میان روایت، مقاومت و رهایی نیز می پردازد:

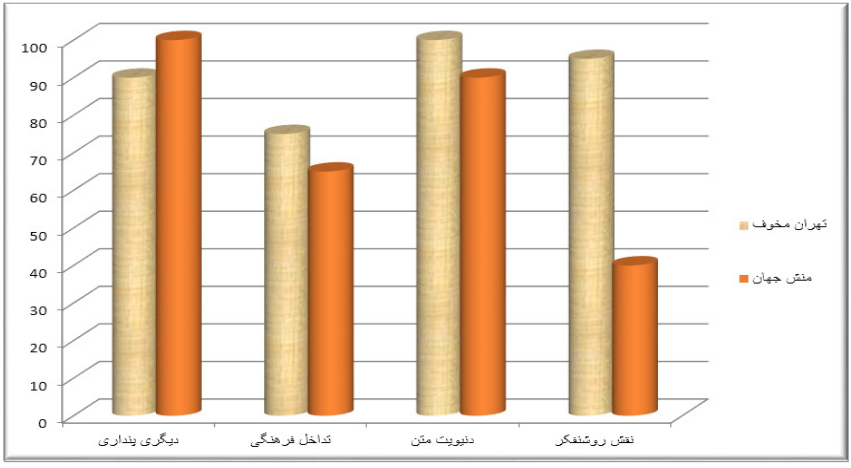
«قدرت روایت نکردن، یا جلوگیری از تشکیل و ظهور سایر روایت ها، جایگاه مهمی در فرهنگ و استعمار دارد و یکی از روابط اصلی میان آن ها را شکل می دهد مهم تر از همه

اینکه کلان روایت های رهایی و روشنگری مردم جهان استعماری را بسیج کردند تا به پا خیزند و سلطهٔ استعماری را براندازند». (همان:xiii)

با شنیدن خبر فوت مهین در اندوهی فزاینده فرو می رود تا آنکه عفت، اشراف زاده ای که پیش از این در دام روسپی خانه ها افتاده بوده و فرخ او را نجات داده است فصل جدیدی از زندگی را آغاز می کند. حکومت کودتا شکست می خورد و زندانیان آزاد می شوند. فرخ از فعالیت های سیاسی دست می کشد و خود را وقف کانون خانواده می کند. او تا زمانی که در بند نان و فرزند است نمی تواند نماینده آن دسته از روشنفکرانی باشد که ادوارد سعید «کنشگری تاریخی و اجتماعی درون فرهنگ» نامیده است. در «جهان، متن، منتقد»، سعید بر این باور است که «نقد نمی تواند ادعا کند که صرفا قلمروش نقد است حتی متن های عظیم ادبی. نقد می بایست خویش را با سایر گفتمان ها در فضای فرهنگی سخت احتجاج آمیز، همجوار ببیند.» (سعید،۱۵۲:۱۳۸۶). در خاتمه باید گفت که روشنفکرانی که چارچوب فکری آنها بر مبنای باورهای جهان شمول شکل گرفته باشد خود را گرفتار تعصبات حزبی، منافع جناحی و جانبداری های فرقه ای نخواهند کرد. متون ادبی باید بر پایه ریشه های فرهنگی خود تفسیر شوند. با آنکه کانگریو و مشفق کاظمی در فرهنگ های مختلف و با نگرش های متفاوت به شرق نگریسته اند شخصیتهای آثار آنها از بسیاری جهات به یکدیگر شباهت دارند. لیدی ویشفورت و ملک تاج خانم نقش فرادستان طبقات بالای اجتماع را دارند که به فرزندان و اطرافیان خود به چشم فرودست می نگرند. میرابل و فرخ در حکم روشنفکرانی هستند که بیش از آنکه به فکر جامعه باشند به هر حیله و دسیسه ای برای رسیدن به منافع دنیوی خود دست می‌یازند. فضای هر دو جامعه در آن روزگار یکی از جنگ داخلی انگلیس و دیگری از انقلاب مشروطه خواهان به شدت ملتهب است. هر دو نویسنده دید خوبی به شرق و مشرقیان ندارند هرچند که کانگریو بر اثر القائات نهادینه شده ی مستشرقان و مشفق کاظمی به نیت اصلاح کاستی های اجتماعی سخن گویند.

۳- نتیجه گیری

نمایشنامه «منش جهان» و رمان «تهران مخوف» بازتاب اندیشه های کانگریو و مشفق کاظمی است و نقاط اشتراک و اختلاف آنها با نظریه های فرهنگی ادوارد سعید به مدد واکاوی مضامینی همچون تناقض آمیزی هویت، حس دیگری پنداری فرادستان به فرودستان، تداخل فرهنگی لایه های مختلف اجتماعی، در هم تنیدگی متون با جهان مادی و نقش روشنفکران مشخص شد. میزان همپوشانی این دو اثر ادبی در نمودار زیر نمایان است:



اندیشه های ویلیام کانگریو و مشفق کاظمی همچون زیر و بم های ملودی در سمفونی به اوج هماهنگی و نوا می رسند و بسان شاخه هایی مجزا از رودخانه به دریا می ریزند. دیدگاه های مشابه یا متناقض فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، ملی و جهانی این دو نویسنده فراسوی وضع موجود به سمت آنچه حرکت می کنند که ادوارد سعید آن را «دنیویت» نامیده است. کانگریو و مشفق کاظمی سلطهٔ مضاعف گفتمان استعماری مردسالار بر سرنوشت زنان را نیز در متن ادبی خود وارد کرده اند. برای استعمارزدایی از گونه های وارداتی ادبی همچون رمان نیازمند «ادبیات نو به زبان انگلیسی» یا «ادبیات آنگلوفون» هستیم چون نباید نقش ادبیات را در تولید بازنمود فرهنگی نادیده گرفت. کانگریو و مشفق کاظمی تفاوتهای جنسیتی را در آثار خود با دقت در نظر گرفته اند و بازنمایی‌های زنان متفاوت از بازنمایی‌های مردان صورت گرفته است. در آثار این ادیبان دغدغه های زنان در لایه های مختلف اجتماع به خوبی نشان داده شده اند.

منابع

۱- آل احمد، جلال. (۱۳۵۷). **در خدمت و خیانت روشنفکران**. تهران: انتشارات خوارزمی.

۲- آشکرافت، بیل و اهلووالیا، پل. (۱۳۸۸). **ادوارد سعید**. ترجمه احمد شیرخانی، تهران: نشر هزار.

۳- بیژنی‌دلیوند، اعظم. (۱۳۹۱). **از تهران مخوف تا جای خالی سلوچ**: نقد و پژوهش رمان ایرانی پیش از کودتای ۲۸ مرداد و پس از آن. تهران: نشر روزگار.

۴- دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل. (۱۳۷۹). **میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک**. ترجمه حسین بشیریه. تهران: نشر نی.
۵- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۶). **پیدایش رمان فارسی**. شیراز: انتشارات نوید شیراز.
۶- رزاق پور، مرتضی. (۱۳۸۷). «نقد جامعه شناختی تهران مخوف». **متن پژوهی ادبی**. ۳۵(۵) : ۵۳-۲۷
۷- سعید، ادوارد. (۱۳۷۷). **شرق شناسی**. ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
۸- سعید، ادوارد. (۱۳۷۷). **نقش روشنفکر**. ترجمه حمید عضدانلو تهران: انتشارات آموزش.
۹- سعید، ادوارد. (۱۳۸۶). **جهان، متن، منتقد**. ترجمه لطفعلی خنجی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۰- سعید، ادوارد. (۱۳۸۶). **فرهنگ و امپریالیسم**. ترجمه اکبر افسری، تهران: انتشارات توس.
۱۱- فانون، فرانتس. (۱۳۵۵). **پوست سیاه، صورتک های سفید**. ترجمه محمد امین کاردان. تهران:انتشارات خوارزمی.
۱۲- قاسمی طاری، زینب. (۱۳۸۹). **بازنمایی مسلمانان در ادبیات آمریکا پس از ۱۱ سپتامبر: قرائتی چندنواختی از تروریست و مرد در حال سقوط**. کارشناسی ارشد علوم سیاسی. دانشگاه تهران:تهران.
۱۳- کانگریو، ویلیام. (۱۳۹۹). **منش جهان**. ترجمه محمد هادی جهاندیده، مشهد: انتشارات ارسطو.
۱۴- مشفق کاظمی، مرتضی. (۱۳۴۰). **تهران مخوف**. تهران: انتشارات ارغنون.
۱۵- مشفق کاظمی، مرتضی. (۱۳۴۸) . **یادگار یک شب**. تهران: انتشارات ارغنون.
16-Bhabha, Homi K. (1994). **The Location of Culture.** London: Routledge.
17-Bisaria, Subhash. (2009). **The Way of the World.** India, New Delhi: Rama Brothers.
18-Chowdhry, Geeta. (2007). "Edward Said and Contrapuntal Reading: Implications for Critical Interventions in International Relations". **Millennium: Journal of International Studies.** Online (https://doi.org/10.1170305829807036001070 1).

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۲، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، زمستان ۱۴۰۰
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۰۸-۹۳

بازتاب نظریه‌ی رفتار اجتماعی«پیتر بلاو» در سروده‌های مهدی اخوان ثالث

ستاره نژاد پرور
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران
حسین پارسایی (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران
مهرعلی یزدان‌پناه
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران

چکیده

جامعه شناسی یکی از رشته های در خور توجه در میان مطالعات بینارشته ای است که همگامی خوبی با ادبیات برقرار می کند. یکی از نظریه های جامعه شناسانه، رویکرد پیتربلاو است که بر اساس نظر وی، مبادلات اجتماعی بیشتر رفتارهای افراد را شکل می دهد و هر فرد، طی تعامل با افراد دیگر، چهار گام را پشت سر می گذارد. مهدی اخوان ثالث از جمله شاعرانی است که در درجه ی اول، به تصویر کشیدن مفاهیم اجتماعی و سپس، ارزش های اخلاقی و تعلیمی افراد جامعه را سر لوحه ی مضامین سروده های خود قرار داده است. در این پژوهش محورهای نظریه‌ی پیتربلاو در سروده هایی با محورهای تعلیمی، اخلاقی و اجتماعی اخوان ثالث منعکس شده تا به پرسش هایی درباره ی چگونگی بازتاب رفتار اجتماعی در آنها پاسخ داده شود. نتایج نشان میدهد که طبق خوانش بلاوی، اخوان به عنوان شاعری آرمان‌گرا طی مبادلات اجتماعی خود با مردم سعی می کند به کمک تبادل بین فردی، ارزش های اخلاقی و انسانی افراد را بیدار کند، سپس با ایجاد تمایز میان گروه هم فکرانش در یک جبهه، و مخالفانش در جهت دیگر و دادن حق محکومیت و مشروعیت به این دو گروه، و نشان دادن راه پر منفعت از راه زیانبار، آگاهی بخشی خود را نسبت به افکار اخلاق مدارانه و تعلیمی هم وطنانش قوت ببخشد.

واژگان کلیدی: رفتار اجتماعی، پیتربلاو، شعر اخلاقی و تعلیمی، ارزش های انسانی، مهدی اخوان ثالث

Email: s.nezhadparvar@qaemiau.ac.ir
h.parsaei@Qaemiau.ac.ir
m.yazdanpanah@Qaemiau.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۰۶

۱- مقدمه

انسان اجـتماعی بـرای رسیدن به اهداف زندگی جمعی، باید پایه ها و ارکان جامعه را تثبیت و تقویت کند، تا جامعه ای متحد شـکل بـگیرد.نگاهی گذرا به تاریخ نشان می دهد که زندگی بشر در جوامع مختلف، همیشه بـر اسـاس مجموعه ای از قواعد اخلاقی و مناسبات معین، نظم و نسق یافته و می توان همواره آن را واجد سبک دانست. «سـبک زندگی اخلاق مدارانه، علاوه بر اینکه دلالت بر مـاهیت و مـحتوای خـاص تـعاملات و کـنش های اشخاص در هر جـامعه دارد و مـبین اغراض، نیات، معانی و تفاسیر فرد در جریان عمل روزمره است، نشان دهنده ی کم و کیف نظام باورها و ارزش های افراد نیز خـواهد بود» (فاضل قانع، ۱۳۹۲: ۹). با چنین زمینه ای، تحولات ادبی در زمینهی شعر و نثر فارسی رخ داد. در نتیجه، با کوشش عده ای که آنان را نوگرا یا نوپرداز می خواندند، میان شعر امروز و شعر دیروز تمایزهایی پدید آمد.

زمانی که هر کشوری با استعمار و استبداد و حفقان روبه رو می شود، هر کدام از اقشار ملت، به نوعی در مقاومت علیه این اوضاع شرکت می کنند؛ برخی با سلاح، برخی با فکر و زبان و برخی با زبان شعر. شعر معاصر به خاطر ظرفیت ها و شرایط موجود، آینه ی تمام نمای دغدغه ها و دردهای اجتماعی است. علاوه براین، «ادبیات تعلیمی نیز پهنه ی وسیعی از ادبیات را در برمی گیرد. ادبیات تعلیمی و ارشادی مجموعه ای از اندیشه های دینی، اخلاقی، انتقادی، اجتماعی و ... است که هدف آن، نمایاندن راه درست و تحذیر از راه خطاست و «نیکبختی انسان را در بهبود منش اخلاقی او می داند و هم خود را متوجه پرورش قوای روحانی و تعلیم اخلاق انسانی می داند» (مشرف، ۱۳۸۹: ۹).

مهدی اخوان ثالث، یکی از شاعران متعهد و صاحب سبک در شعر معاصر است که نقش خود را با مطرح کردن موضوعاتی پر بسامد در آثار خویش، از جمله «سختی‌ها و مصائب روزگار، آزادگی و اسارت، حق‌خواهی و ظلم ستیزی و سایر ارزش های اخلاقی و اجتماعی پررنگ تر نموده است. او به دلیل تلاش های فراوان در مقام تقریر حقیقت و تقلیل مرارت های انسان‌ها و در عین حال، حفظ ارزش های انسانی، اخلاقی و اجتماعی؛ شایسته‌ی این توجه می باشد. به همین علت، واکاوی اندیشه ها و سبک و سیاق مضامین شاعرانه ی وی، با رویکردی به نظریه ی «رفتار اجتماعی» (تبادلی) پیتر بلاو، می تواند گام موثری در شناخت مضامین سروده های این شاعر دردآشنا وکیفیت توجه او به رفتار اجتماعی مردم دربرابر ارزش های اخلاقی، دینی و اجتماعی باشد.

۱-۱- روش تحقیق

طی دهه های اخیر، بررسی منتقدانه ی آثار ادبی، مورد توجه بسیاری از پژوهشگران قرار گرفته و آثار پراکنده ای در این زمینه ها نوشته شده است. با وجود این، بررسی های موجود، پاسخ گوی حجم عظیم متون ادبی معاصر نیست و بسیاری از آثار ادبی منظوم، هنوز جای کارهای منتقدانه برایشان خالی است. از آنجا که اشعار مربوط به اخوان ثالث، جزء پیکره‌ی تنومند اشعار معاصر محسوب می شود و به شدت تحت تاثیر تنش ها و رویدادهای سیاسی و تاریخی و دینی و عواطف اجتماعی قرار دارد، بنابراین محتوای اشعار وی می تواند دستخوش تحولات بزرگی شده باشد که جای تأمل و بررسی دارد.

در پژوهش حاضر که به روش توصیفی – تحلیلی انجام شده است، ابتدا به کمک منابع کتابخانه ای و اینترنتی، به فیش برداری از منابع توصیفی پرداخته ایم و سپس در مرحله ی بعدی، با واکاوی و جداسازی سروده هایی با محورهای اخلاقی، تعلیمی و اجتماعی در دفاتر شعری اخوان، به تحلیل محتوای داده ها و بازتاب نظریه ی پیتر بلاو در این سروده های جمع آوری شده پرداخته ایم.

۱-۲- پیشینه تحقیق

در باب بازتاب نظریه ی پیتر بلاو می توان به آثار زیر اشاره کرد:

- بازخوانی جامعه شناختی نظریهٔ بلاو در شعر سیداشرف گیلانی (نسیم شمال): نوشته ی رنجبر و صفایی. در نشریه ی جامعه شناسی تاریخی سال ششم. پاییز و زمستان ۱۳۹۳.
- جایگاه مفهوم ارزش در نظریه ی مبادله ی اجتماعی: آرای هومنز و بلاو: نوشته ی حبیب احمدلو. در چهارمین کنفرانس بین المللی روانشناسی و علوم اجتماعی . ۱۳۹۴
- بررسینقش نظریه جامعه شناختی مبادله اجتماعی در سازمانها: نوشته یمحمدعلی زکی . چهارمین کنفرانس بین المللی مدیریت.۱۳۸۵.
- کاربست نظریه مبادله اجتماعی در توسعه فرهنگ مطالعه: نوشته ی محمود سالاری. نشریه ی تحقیقات اطلاع رسانی و کتابخانههای عمومی(پیام کتابخانه سابق) » تابستان ۱۳۹۵ .

اما تاکنون پژوهشی در زمینه ی بازتاب این نظریه در سروده های اخوان ثالث صورت نگرفته است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- خوانش رفتار اجتماعی از نظر پیتر بلاو، بر پایه ی نظریه ی تبادلی:

پیتر بلاو در سال ۱۹۶۴ میلادی با انتشار کتاب «مبادله و قدرت در زندگی اجتماعی» معتقد بود سطح ارتباط افراد یکسان نیست، بلکه در ارتباط دو سویه، برخی در مقام پایین و برخی دیگر در مقام بالا قرار می گیرند. «او ساختارهای اجتماعی را بر اساس تحلیل فرایند اجتماعی تبیین می کند» (ریترز، ۱۳۸۶: ۴۴۵- ۴۳۵). او همه ی رفتارهای افراد را از دریچه ی یک مبادله می نگرد. طبق نظر وی،« بر اساس این مبادله است که بیشتر رفتارهای افراد شکل می گیرد» (آزادی ارمکی، ۱۳۸۱: ۲۵۸). بر اساس این نظریه، هر فرد، طی تعامل با افراد دیگر، چهار گام را پشت سر می گذارد. این چهار گام، از تبادل شخصی آغاز و به ساختار اجتماعی ختم می شود، که عبارتند از:

۱) تبادلات شخصی میان مردم که نتایجی را به دنبال دارد.
۲) تمایز در مقام و منزلت که نتایجی را به دنبال خود دارد.
۳) سازمان یافتگی و مشروعیت که منجر به عوامل دیگری می شود.
۴) بروز تحولات و دگرگونی در نتیجه ی مخالفت (ریترز، ۱۳۸۶: ۴۵۶- ۴۵۵).

«بر اساس این نظریه، هر یک از افراد جامعه، در جریان تبادلات و پیوندهای اجتماعی، در گروه هایی قرار می گیرند که پاداش نصیب آن ها شود. به واسطه ی این پاداش، پیوند اجتماعی آن ها محکم می شود. اما اگر این افراد به عنوان اعضای جامعه، در فرایند همین معاملات تبادلی، هیچ گونه پاداشی در مقابل کنش خود مشاهده نکنند، رشته ی پیوند و تعاملات آن ها سست و از هم گسیخته خواهد شد» (همان: ۴۵۶).

بلاو، بیشتر توجه خود را معطوف به بررسی رفتارها و تعاملات افراد در گروه های بزرگ اجتماعی و تاثیر این رفتارها در شکل گیری تمایز و گروه بندی اجتماعی قرار داده است. او معتقد است «برای فهم فرهنگ، نیازی به مفاهیمی چون افکار و ارزش ها نداریم، بلکه به درک پدیده هایی چون پاداش ها و خسارات نیازمندیم» (همان: ۴۰۵). بر این اساس، فرد بر حسب آموزه های پیشین خود، از همان آغاز می آموزد که در برابر هر کنشی، واکنش خاصی نشان دهد؛ مثلا اگر در مقابل کنش خود، پاداشی کسب کند، احتمال تکرار آن عمل از سوی فرد زیاد است، اما بر عکس، اگر مجازاتی در پی کنش خود کسب کند، احتمال تکرار آن کنش بسیار کم است. در واقع، هر فرد به عنوان یک کنشگر، تابع رفتار و عکس العمل هایی است که محیط برای او رقم می زند. این محیط می تواند به شیوه های گوناگون بر رفتار شخص تاثیر گذار باشد.

۲-۲- بازتاب نظریه ی پیتر بلاو بر سروده های اخلاقی و اجتماعی اخوان ثالث:

چهارگامی که طبق نظریه ی بلاو، هر فرد در تعامل با دیگری پشت سر می گذارد و باید اشعار اخوان را طبق خوانش بلاوی، در این طبقه بندی جای دهیم، به شرح زیر می باشد:

۲-۲-۱- گام نخست: تبادل بین فردی:

نخستین مرحله در نظریه ی تبادلی بلاو، تبادلات شخصی میان مردم است. در این مرحله، باید آگاهی بخشی اجتماعی صورت بگیرد که این عمل، تنها از طریق تبادلات بین فردی است. این تبادل آغازین باید منجر به دگرگونی و تحول اجتماعی شود.

«اخوان معتقد است که شاعر نباید خود را از جامعه جدا انگارد، بلکه باید کارکرد اجتماعی و اخلاقی را سرلوحه ی وظایف خویش قرار دهد» (کاخی، ۱۳۷۱: ۲۵۲). او هرگز خود را جدا از تعهد به مردم جامعه احساس نمی کند. او خود را مانند رهبری آگاه، موظف به هدایت و آگاهی بخشی هم نسلانش می داند.

الف.تبادل بین فردی در سروده های تعلیمی و اخلاقی اخوان ثالث :

شعرهای اخوان را می توان در رده ی اشعار تعلیمی نیز جای داد، زیرا شعر او مخاطب محور است . اخوان در بخشی از سروده های خود، احساسات و عواطف را در خدمت تعلیم اخلاق قرار می دهد. هدف اصلی وی در این بخش از سروده ها، بازنمود فرهنگ ، اخلاق ، دین و درون‌مایه‌های جامعه‌ی خویش به زبان ادبی است و رسالت یک شاعر هم نشان دادن مسائلی است که ضرورت دارد.

همان گونه که بلاو در مرحله ی اول، از معاملات تبادلی شخصی میان مردم نام می برد، اخوان طی مبادلات شخصی خود با مخاطبانش، با افتخار ، خود را به نمایندگی از مردم، معتقد به اراده ی حق تعالی می داند و با اشاره به آیه ی ۸۲ سوره ی یاسین، مخاطبان را به قدرت و اراده ی بی چون پروردگارش آگاه می سازد، تا از طریق تبادلات بین فردی، مولفه های دینی و اعتقادی را به عنوان سبک زندگی، با هدف ایجاد دگرگونی در آن ها، پیش روی مخاطبانش قرار دهد:

آنکه در روز ازل گفت جهان را شو و شد　　وانکه زینگونه بفرماید و فرمود تویی
آمر کن فیـکون هستی و خـواهی بـودن　　آفریننده ی هر باشد و هر بود تویی

(اخوان، ۱۳۸۹: ۱۷۳)

شاعر در بیت زیر نیز با یادکردی از رسول خدا (ص)، سعی کرده مخاطبان را به لزوم تلاش و کوشش جهت رسیدن به اهداف مطلع و آگاه سازد:

باور مکن بدون چهل سال ارتیاض بیخود کسی محمد مرسل نمی شود
(اخوان، ۱۳۸۸: ۴۱)

شعر وی، نه تنها منعکس کننده‌ی شرایط اجتماعی دورانش هست، بلکه بازنمودی از فرهنگ و ارزش های اخلاقی به عنوان بخشی از سبک زندگی نیز هست:

«صلحیم، صلح کل، من و دل عمری ست خلق جهان چه پیر، چه برنا را»
(اخوان، ۱۳۸۹: ۱۲۱)

شاعر با استناد به آیات الهی، گام بزرگی جهت بیداری مردمان برمی دارد تا آنها را به ارزش های اخلاقی همچون پایبندی به نیکی و دوری از گناه دعوت کند:

ز بدی به نیکی گرای ز چه گناهان برآی بشنو که گوید خدای و هو الرحیم الغفور
(همان:۱۱۰)

شاعر از تمهیدات گوناگونی برای ارائه ی پیام های تعلیمی گوناگون در آثارش بهره برده است . او اغلب با بیانی سرراست و مستقیم به بیان آموزه های تعلیمی پرداخته است. مثلا پیرامون مباحث فلسفی و زندگی می گوید:

«زندگی افسانه ی حقیقت مرگ است وینت حدیث مکرری که قدیم است»
(اخوان، ۱۳۸۹: ۴۵)

شاعر به بی اعتباری جهان(همان: ۴۴و۲۷)، اغتنام فرصت (همان: ۴۴و۴۵) و توجه به گذر عمر (همان: ۱۹۳) نیز در قالب اشعار تعلیمی توجه داشته است و در آنها سبک زندگی را با نگاهی تعلیمی به مخاطبانش نشان می دهد تا به کمک این آموزه ها، آگاه و بیدار شوند.

ب. تبادل بین فردی در سروده های اجتماعی اخوان ثالث:

اخوان در نگاهی دیگر، با برانگیختن احساسات ملی و وصف تمدن گذشته ی ایران، ملت خود را بیدار و آگاه می سازد و وطنش را در قرن معاصر، پیش روی مخاطبانش ، با حسرت و در عین حال، تفاخر، این گونه معرفی می کند:

«ما فاتحان قلعه های فخر تاریخیم/ شاهدان شهرهای شوکت هر قرن/ ما یادگار عصمت غمگین اعصاریم/ ما راویان قصه های شاد و شیرینیم/ قصه های آسمان پاک» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۳۴).

او با به کارگیری قهرمانان فناناپذیر اسطوره های گذشته، به آگاه کردن و بیداری مردم می پردازد و نوعی حرکت برای تغییر وضع کنونی را در مردم ایجاد می کند، که شما هم از جنس و هویت همان قهرمانان و قیام کنندگان اسطوره ای هستید و با این تبادل آغازین ، منجر به دگرگونی و تحول اجتماعی شود تا قیام علیه باطل را به عنوان یک اصول و سبک

زندگی در سروده هایش به جریان بیندازد :

«پور زال زر، جهان پهلو/ آن خداوند و سوار رخش بی مانند/ آن که نامش چون هماوردی طلب می کرد/ در به چار ارکان میدان های عالم لرزه می افکند/ آن که بر رخشش تو گفتی کوه بر کوه است در میدان ...» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۳۱۳).

در هر دوران، شاعر با مخاطبان خاصّی ارتباط پیدا می‌کند که خوانندگان، متاع قریحه ذوق او محسوب می‌شوند. شعر اخوان سرشار از این گونه احساسات صلح طلبانه و اخلاق مدارانه است و هدفش در نهایت، بیداری و آگاهی مردم برای اندکی تحول و دگرگونی درونی است. اخوان در شعر زیر، ملت را «آزاد» می خواند تا بار سنگین اسارت در زنجیر استبداد و خفقان وطن را به مردم یادآوری کند و همگان را دعوت می کند که بیدار باشند و نگهبان:

« از زبان گرگ/ بنوش ای برف، گلگون شو بر افروز/ که این خون، خون ما بی خانمان هاست/ که این خون، خون ما گرگان گرسنه است/ که این خون، خون فرزندان صحراست/ درین سرما گرسنه، زخم خورده/ دویم آسوده سر بر برف چون باد/ ولیکن عزت آزادگی را/ نگهبانیم و آزادیم، آزاد!» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۶۹).

غالب اشعار اخوان- چه اشعار تعلیمی و چه اشعار اجتماعی - تمثیلی و نمادین است. « در آن دوره که یکی از تاریک ترین دوران تاریخ معاصر ایران به شمار می رود، شاعران متعهد و درد آشنا مجبور بودند زبانی نمادین برای بیان مسائل اجتماعی و انعکاس آن ها برگزینند که یکی از آن ها مهدی اخوان ثالث بود» (پارسا، ۱۳۸۸: ۳۷). اخوان در سروده های تعلیمی خود نیز از زبان رمزی و نمادین بهره برده است.

بنابراین،اخوان، برای ایجاد تبادل فرد با فرد، تصاویری از اوضاع نامساعد و یاس آلود جامعه را ترسیم می کند و یا با بیان ارزش های اخلاقی و تعلیمی، همچون خداباوری ، صلح، اغتنام فرصت و .... وهمچنین نشان دادن مولفه های سبک زندگی اجتماعی مانند افتخار به هویت ایرانی و ارزش دفاع از میهن و ...، سعی می کند تا طی مبادلات اطلاعاتش با مخاطبان، اطلاع رسانی کند تا ذهن ها باز شوند و در تاریکی محیط کور نمانند.

۲-۲-۲- گام دوم: تمایز در مقام و منزلت:

جامعه‌ی امروز از معضلی به نام فاصله‌ی طبقاتی رنج می‌برد که آن ناشی از بی‌عدالتی در برخی سطوح جامعه‌ی اجتماعی و فردی است. توزیع نابرابر ثروت و امکانات در بین مردم و عدم رعایت قوانین عادلانه در این زمینه، سوء استفاده از اموال عمومی و بیت‌المال، نظام غیرعادلانه‌ی حقوق، فاصله گرفتن مسؤولین از مردم، فراموشی مرگ و قیامت، خودنمایی، تقلید کورکورانه و چشم و هم‌چشمی، بروز تشریفات و ترویج فرهنگ بیگانه

را از مهم‌ترین عوامل بروز تفاوت طبقاتی می‌توان اشاره نمود. شاعر، نقد خود را نسبت به این موضوع، با ابزار های مختلف شعری بیان می کند.

الف.نشان دادنتمایز در مقام و منزلت در سروده های اجتماعی اخوان ثالث:

بر اساس نظریه ی بلاو، ارتباط افراد جامعه با یکدیگر متفاوت است. در واقع، همیشه گروهی در مقام فرادست و گروهی در مقام فرودست قرار می گیرند، یعنی در این مبادله، «بعضی بیشتر منتفع می شوند و در مقابل، برخی کمتر بهره و سود می برند و مجبورند هزینه های بیشتری را متقبل شوند» (ریترز، ۱۳۸۶: ۴۳۵) اخوان ثالث نیز در مقام شاعری خود، با نشان دادن پیوندها و تعاملات گروه های مختلف، تعارضات تمایز در منزلت و مقام را آشکارتر می کند.

اخوان افرادی که در جبهه ی مقابلش قرار دارند را در مقام عنکبوتی زورگو می خواند که اگرچه دیگران را در تار خود گرفتار می کند، اما خود نیز محبوس زندان خویش می شود و خودش را در مقام پرنده ای آزاد، در مقابل این عنکبوت می بیند و این گونه تمایز در مقام و مرتبه را نشان می دهد:

«من نتوانم چون شما عنکبوت شد/ کولی شوریده سرم من، پرنده ام» (اخوان، ۱۳۷۹: ۵۶)

جناح، «مجموع گروه یا گروه هایی است که با اهداف و دیدگاه های مشترک در کوتاه مدت و یا بلند مدت به منظور رقابت و کسب قدرت سیاسی، در داخل یک حکومت یا حزب گرد هم می آیند» (جمال‌زاده،۳۸:۱۳۸۲). اخوان، این جناح‌ها را عاملی برای آسیب دیدن می‌داند و از اعمال قدرت آنها انتقاد می‌کند. در شعر زیر که شاعر، ضمن آگاهی بخشی از اوضاع سرد و بی روح جامعه، از روزگار دو گروه سخن می گوید:

۱) گروه اول: گروه خود شاعر:

«زمین سرد است و برف آلوده و تر/ هوا تاریک و طوفان خشمناک است/ کشد مانند گرگان باد، زوزه/ ولی ما نیک بختان را چه باک است؟/ .../ بلای نیستی، سرمای پرسوز/ حکومت می کند بر دشت و بر ما/ نه ما را گوشه ی گرم کنامی/ شکاف کوهساری سرپناهی/ نه حتی جنگلی کوچک که بتوان/ در آن آسوده بی تشویش گاهی/ دو دشمن در کمین ماست دائم/ دو دشمن می دهد ما را شکنجه/ بروم سرما درون این آتش جوع/ که بر ارکان ما افکنده پنجه» (اخوان، ۱۳۷۹: ۶۸ و ۶۹).

۲)گروه دوم: مخالفان و مقابلان شاعر (مرفهان بی درد):

کنار مطبخ ارباب آن جا/ بر آن خاک اره های نرم خفتن/ چه لذت بخش و مطبوع است و آن گاه/ عزیزم گفتن و جانم شنفتن. /..../ چه عمر راحتی دنیای خوبی/ چه ارباب

عزیز و مهربانی ... » (همان).

شاعر در این شعر، طبق اندیشه ی بلاوی، مخالفان خود را در گروهی نشان می دهد که متاسفانه علیرغم زور و جوری که دارند، بیشتر منتفع می شوند و گروه خودشان که محروم واقع شده اند، مجبورند هزینه های بیشتری را متقبل شوند و این یعنی همان استبداد.

در بیت زیر نیز شاعر با قرار دادن دو گروه رزمندگان و صدام، سعی کرده تقابل را در تصویرسازی نشان دهد:

«کنون بنگر به خوزستان چونش و چندش به خون آلوده کارونش به بهمن شیر و اروندش»
(اخوان، ۱۳۸۹: ۶۱)

ب.نشان دادنتمایز در مقام و منزلتدر سروده های اخلاقی و تعلیمی اخوان ثالث:

شاعر در شعر «فریاد» نیز با ترسیم دو گروه در دو مقام و منزلت متمایز، قصد نشان دادن ارزش های اخلاقی همچون توجه به احوال مردم و عدم غفلت در برابر آنها را دارد. در این شعر نیز مانند شعر فوق، شاعر گروه مرفهین بی درد و بی دغدغه ی اجتماع را در مقابل گروه خودش که درد اجتماع را به جان می خرند و به دنبال آزادی ملت هستند قرار می دهد و از این تمایز و فاصله طبقاتی که بینشان قرار گرفته و کاملا بی رحمانه است، فریاد سر می دهد:

«خانه ام آتش گرفته ست، آتشی جانسوز/ ... / خفته اند این مهربان همسایگانم شاد در بستر / صبح از من مانده بر جا مشت خاکستر/ وای آیا هیچ سر بر می کنند از خواب»
(اخوان، ۱۳۷۹: ۷۸)

«هنرمند کسی است که می‌تواند جهان خود را در اثری که متعلّق به زمانی خاص و با این همه جاودانی باشد، بیان کند؛ اثری که به نوبه‌ی خود طنین‌هایی را برانگیخته سازد و به خصوص هیجانات و عقاید و رفتارهای تازه را موجب شود» (وفایی،۱۳۸۷:۴۰۳). اخوان مردمان گروه مقابلش را در قالب همان همسایگانی به تصویر می کشد که برای نجات ملت، هیچ اراده و حرکتی ندارند و از دور، شاهد اسارت و بدبختی مردم هستند و هیچ واکنشی از خود نشان نمی دهند.

از دریچه ی ارزش های اخلاقی ، او از چپاولات، بی رحمی ها، بی تفاوتی ها و بی مسئولیت های انسان های اطراف خود به عنوان گروه مقابل سخن می گوید و افرادی که از این پلیدی ها به دور هستند را در گروه خود معرفی می کند.

۲-۲-۳- گام سوم: سازمان یافتگی و مشروعیت:

بلاو معتقد است هر چه هنجارهای مشروع در یک مبادله، کمتر تحقق یافته باشد،

گروهی که در طرف محروم قرار دارند، آمادگی بیشتری جهت محکوم کردن آن هایی که نقض هنجار می کنند، دارند (ریترز، ۱۳۸۶: ۴۵۴ و ۴۵۵).

الف. بازتاب سازمان یافتگی و مشروعیت در سروده هایاخلاقی و تعلیمی اخوان ثالث:

اخوان بهترین روشی که برای بیان دغدغه های خود چه دغدغه های ارزشی و اخلاقی و چه دغدغه های اجتماعی - انتخاب کرد، روی آوردن به سمبولیسم (یا نمادگرایی) و تمثیل پردازی بود. او بارها از انسان های معاصر گلایه دارد که چرا ارزش های اخلاقی و انسانی را زیر پا لگدمال می کنند و به راحتی از آن می گذرند. او با افسوس، از کینه توزی ها و ارزش های اخلاقی ازدست رفته که دنیا (دریا در معنای نمادین دنیای کنونی) را تیره و تار کرده شکوه می کند و آنان را بازخواست می کند:

خشـکید و کویـر لوت شـد دریامان　　امروز بـد و از آن بَتَر فردامان
زین تیره دل دیو صفت مشتی شِمر　　چون آخرت یزید شد دنیامان

(اخوان، ۱۳۹۰: ۹۶)

ب. بازتابسازمان یافتگی و مشروعیت در سروده هایاجتماعی اخوان ثالث:

زبان تمثیلی و بیان سمبولیک که بعدها یکی از ویژگی های شعر نیما شد وسیله‌ی بسیار مناسبی برای ابراز اندیشه‌های انتقادی و انقلابی در دوران اختناق بوده است (آژند،۱۳۸۳: ۵۲-۱۴۵). جریان شعر سمبولیسم اجتماعی فارسی در ایران این‌گونه بوده است که خود را در برابر مسائل و مفاهیم سیاسی و اجتماعی و آرمان‌ها و آرزوها و درد و دریغ‌های انسانی متعهّد می‌دانسته و جامعه‌گرایی از ویژگی‌های محوری و بنیادین این شعر بوده و هدف آن بالا بردن ادراک و بینش اجتماعی است و غالباً پیامی اجتماعی و انسانی در آن بازگو می‌شود (شمیسا،۱۳۸۰:۲).

فضای خفقان آلود پس از کودتای سال ۳۲، شرایط را برای ظهور این نوع گرایش فراهم کرد. «دوره ی اوج این گرایش، دهه ی سی و چهل است» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۵۳۳). او در اشعار تمثیلی خود، چهره ی حکومت استبدادی دوره ی پهلوی دوم وابسته به استعمار انگلیس و آمریکا را به کمک تمثیل و نماد ترسیم کرد و آن ها را طبق نظریه ی بلاو، محکوم به نقض هنجارهای انسانی می کند. او در قالب نماد و تمثیل، استعمارگران را «دزدان دریایی» می نامد که به شهر شاهزاده حمله کرده اند و این حادثه تمثیل همان حادثه ی کودتای ۲۸ مرداد است که اخوان چهره ی منفور دشمنان را این گونه به تصویر می کشد:

«بلی به جای آورم او را، هان/ همان شهزاده بیچاره است او که شبی دزدان دریایی/ به شهرش حمله آوردند .../ بلی دزدان تر دریایی و قوم جاودان و خیل غوغایی/ به شهرش

حمله آوردند» (اخوان، ۱۳۸۵: ۲۱).

شعر فوق، شعر «قصه ی شهر سنگستان» از دفتر «از این اوستا» است که شاعر به اعمال و کردار زشت استعمارگران در جامعه ی ایران اشاره می کند. طبق خوانش بلاوی، از آن جا که در عصر اخوان، هنجارهای مشروع و سازمان یافته بین ایران و کشورهای استعمارگر از جمله آمریکا و انگلیس، تحقق پیدا نکرده بود، یکی از طرفین (ایران) که محروم و مظلوم (مورد ستم) قرار گرفته بود، شروع به محکوم کردن اعمال زشت طرف دیگر (آمریکا) که ظلم از جانب آن هاست.

«قصه ی شهر سنگستان»، در فضایی حماسی و تمثیلی بیان می شود و «از بهترین اشعار موفق شعر فارسی است» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۲۲۸) که اخوان در آن، اعمال زورگویانه و مستبدانه ی استعمارگران را روایت

می کند، تا بتواند با به تصویر کشیدن ناهنجارهای طرف مقابل، علل محرومیت خود را در این مبادله جلوه گر کند.

یکی دیگر از اشعاری که اخوان در این حال و هوا سروده، شعر «زمستان» است که همه ی تصاویر شعر، نشان دهنده ی نگرش اعتراضی شاعر نسبت به حال و هوای حاکمیت استبدادی بعد از کودتاست. علاوه بر این، شاعر در این شعر، از کسانی که در این سرما (خفقان) سرشان در لاک خود است و جز پیش پای خودشان را نمی توانند ببینند، با قاطعیت انتقاد می کند:

«سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت/ سرها در گریبان است/ کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران کرد/ نگر جز پیش پا را دید نتواند / که ره تاریک و لغزان است/ و گر دست محبت سوی کس یازی/ به اکراه آورد دست از بغل بیرون/ که سرما سخت سوزان است ...» (اخوان، ۱۳۸۶: ۱۰۹).

درحقیقت، شاعر، انسان های معاصر را که به ازدست رفتن ارزش های اخلاقی در دنیا کمک می کنند، محکوم می کند.

۲-۲-۴- گام چهارم: دگرگونی در نتیجه ی مخالفت:

طبق نظریه ی بلاو، مردم برای برقراری پیوند اجتماعی و مبادله، نیازمند به تشویق، پاداش و کسب منفعت هستند. بنابراین، اگر در کنش متقابل طرفین، هیچ گونه پاداش یا منافع متقابلی رد و بدل نشود، رشته ی پیوند میان آن ها سست و منجر به دگرگونی می شود و سرانجام، عامل برتر، از طریق انحراف پاداش یا منافع، مشروعیت خویش را به دست می آورد» (ریترز، ۱۳۸۶: ۴۵۵- ۴۵۶).

الف. بازتابدگرگونی در نتیجه ی مخالفت در سروده های اخلاقی و تعلیمی اخوان ثالث:

شاعر در شعر زیر، با نشان دادن حتمی بودن روز قیامت و ذکر کلام الهی، به همگان هشدار میدهد که عاقبت هرکس به نتیجه ی اعمالش خواهد رسید:

همانا در رسد روز قیامت — که ممدود است و اوصافش قرونا
چوبازار مکافات است هر مرغ — به پای خویش گردد سرنگونا
رسد ساعه به وقت و ساعتی نیست — درآن یستقدمون یستاخرونا
نه کس از جرم ما پرسد شما را — و لا نسئل عما نعملونا

(همان: ۱۶۷)

ب. دگرگونی در نتیجه ی مخالفت در سروده هایاجتماعی اخوان ثالث:

در سروده های اخوان ثالث، با شعرهایی رو به رو خواهیم شد که آینه ی تمام نمای اوضاع اجتماعی دهه ی سی و چهل هستند. شعرهایی که مبنای سرودن آن ها « محیط تنگ و بسته خاموش است» (شاهین دژی، ۱۳۸۷: ۱۳۰). اخوان خود را موظف به هدایت هم نسلانش می داند. او در شعر «چاوشی»، سه راه را پیش روی مخاطبان قرار می دهد و سپس، آن ها را با نشان دادن پاداش، تشویق به انتخاب راه سوم می کند:

«نخستین: راه نوش و راحت و شادی/ به ننگ آغشته اما رو به شهر و باغ و آبادی/ دو دیگر: راه نیمش ننگ و نیمش نام/ اگر سر برکنی غوغا و گر دم درکشی آرام/ سه دیگر: راه بی برگشت، بی فرجام/ .../ بیاره توشه برداریم / قدم در راه بی برگشت بگذاریم» (اخوان، ۱۳۷۹: ۱۴۴)

طبق رویکرد بلاو، اخوان طی مبادلات خود با مخاطبان، سه راه را به آن ها نشان می دهد که آمیخته با تحذیر و ترغیب است. او از طرفی، مخاطبان و هم نسلان خود را از قرار گرفتن در رده ی کسانی که جان خود را به شادی و آسایش معامله می کنند، همچنین کسانی که با محافظه کاری، آسایش جهان را در هماهنگ شدن با اوضاع غالب می بینند و سکوت می کنند، بر حذر می دارد و در عوض، آن ها را به بهترین راه (راه آزادگی) تشویق می کند. شاعر با نشان دادن پاداش و منفعت در راه سوم، مخاطبان خود را تشویق به پیوند اجتماعی از طریق گام نهادن در راه آزادگی و از خود گذشتگی می کند. او در راه دوم و سوم، تردید می گذارد و مخاطبان را از طریق نشان دادن بی منفعتی و عدم پاداش از آن دو راه دور می کند تا به مخالفت و تحول و دگرگونی بینجامد. و پیوندشان با آن دو راه سست شود.

اخوان معتقد است که شهر خفقان زده و بی تحرک او چیزی جز تنهایی برای او و هم نسلانش ندارد، بنابراین جهان مطلوب انسان ها را در سایه ی روابط متعالی می بیند. طی نظریه ی بلاو، او مخاطبان خود را با نشان دادن روابط متعالی به عنوان پاداش و منفعت،

به این راه تشویق می کند، اما وقتی به خودش بر می گردد، متوجه می شود که تنها و بی یار و یاور است، لذا هم وطنان خود را از این اوضاع یاس آلود با خبر می سازد، تا با نشان دادن کیفر و بی منفعتی این راه، همگان هوشیار باشند و منتظر خبر خوشی نباشند، چون خبر خوشی به عنوان سود و منفعت وجود ندارد:

«قاصدک! هان چه خبر آوردنی/ از کجا وز که خبر آوردی؟/ خوش خبر باشی، اما، اما/ گرد بام و در من/ بی ثمر می گردی/ انتظار خبری نیست مرا/ .../ دست بردار از این در وطن خویش غریب/ قاصد تجربه های همه تلخ/ با دلم می گوید/ که دروغی تو دروغ» (اخوان، ۱۳۸۵: ۱۳۷)

شعر «کاوه یا اسکندر» نیز نمونه ی خوبی بر این حال و هوا و اندیشه ی اخوان است که شاعر بذر امید و مقاومت را در دل خوانندگان خویش می کارد. او ضمن نشان دادن اوضاع زمانه، با گفتن جمله ی «اما جوانان مانده اند» مقاومت و پایداری در مقابل روبهان و کفتاران را توصیه می کند و با نشان دادن راه درست، آن ها را تشویق کرده و به پیوند اجتماعی می کشاند:

«مشت های آسمان کوب قوی/ واشدست و گونه گون رسوا شده ست/ یا نهان سیلی زنان یا آشکار/ کاسه ی پست گدایی ها شده ست/ .../ مادرم جنباند از افسوس، سر/ هر چه از آن گوید، این بیند جواب/ گوید آخر پیرهاتان نیز هم/ گویدش اما جوانان مانده اند ... » (اخوان، ۱۳۸۵: ۱۳۵).

اخوان در شعر «زمستان» محیط تنگ و بسته، تجربه های تلخ، بی وفایی ها، پیمان شکنی ها و نابودی آرمان ها را با زبانی رمزی و تمثیلی بیان می کند. این شعر نمایانگر فضای سیاسی و اجتماعی ایران پس از شکست کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است و شاعر با نشان دادن مجازات ها و عذاب هایی که در این راه است، مخاطبان را از گام نهادن در این راه منع و تحذیر می کند:

« پس این دره ی ژرف/ جای خمیازه ی جادو شده ی غار سیاه/ پشت آن / قله ی پوشیده ز برف/ نیست چیزی، خبری/ ... » (همان: ۱۲۱)

یا در سروده ی معروف « باغ من» نیز احساس ناامیدی و بی اعتمادی مشابه با شعر زمستان را می بینیم که شاعر می گوید، اینجا از هیچ پاداش و منفعتی خبری نیست، پس اگر از این را بروید و دور شوید بهتر است، البته شاعر راه را نشان می دهد و مخاطبان را در مقام تخییر و تسویه نگه می دارد که اگر می خواهند بروند و اگر می خواهند بمانند، ولی چیزی عایذشان نمی شود:

«گو بروید یا نروید هر چه درهر جا که خواهد یا نمی خواهد/ باغبان و رهگذری نیست/

باغ نومیدان/ چشم در راه بهاری نیست» (همان: ۱۶۷)

«بده ... بد بد راه هر پیک و پیغام و خبر بسته ست» (همان: ۱۵۲) .

شاعر در بیت زیر نیز با پاداش «پس گرفتن خاک ایران» همه را عازم جبهه های نبرد علیه باطل می کند:

«ای دلیران وطن، با زنده باد ایران به پیش / شور ایمانتان فزون تر باد و زور از شیر / عنترک صدام را با دارو دسته ی بز دلش / بر فراز دار رقصانیم با زنجیرها / خاک خود را پس بگیرید ای دلیران وطن / از جهان خواران غرب و شرق و این اکبیرها / این دغل دوزان دشمن را برانید از وطن / با قوی تر رزم ها و برترین تدبیرها» (اخوان ثالث ، ۱۳۸۵ : ۳۵۰).

در واقع، شاعر با پیش رو قرار دادن دو مولفه ی سبک زندگی دینی و اجتماعی، سعی کرده مخاطبان را به کمک ترغیب و تحذیر از راه هایی که پیش رویشان در آینده قرار می گیرد، گام های موثری جهت امر به معروف و نهی از منکر بردارد.

۳- نتیجه گیری

اخوان به عنوان شاعری متعهد، با تعهد، پایداری و شایستگی، هرگز در برابر مسائل روزگارش بی تفاوت نبود؛ لذا هر چهار گام در نظریه ی تبادلی پیتر بلاو، در اشعار وی، قابل تطبیق است. او مضامین اغلب اشعارش را به موضوعات اجتماعی اختصاص داده است. علاوه براین، او شاعری آرمان‌گرا بوده که به تدریج سروده هایش را به سوی واقع گرایی، انسان مداری و تعلیم گرایی اصول اخلاقی و دینی معطوف کرده است . با مشاهده‌ی ناهنجاری‌ها، کج روی‌ها، و تضاد در ارزش‌های اجتماعی و انسانی به انتقاد بر می خیزد و درون مایه ی انتقادات او را می توان در موضوعات اجتماعی، اخلاقی، فرهنگی، دینی و ... مورد بررسی قرار داد. او به انتقاد از آسیب‌های اجتماعی، ظلم و بی عدالتی، نبود ارزش‌های فردی و اجتماعی می پردازد تا سبک زندگی اجتماعی، دینی و اخلاق مدارانه را در سروده های خود به مخاطبان نشان دهد.

طبق خوانش نظریه ی تبادلی پیتربلاو، اخوان ثالث در سروده های خود، از تبادل بین فردی، آگاهی بخشی خود را نسبت به افکار هم وطنانش آغاز کرده و با این کار، احساسات ملی، دینی و ارزش های انسانی افراد را برای مقاومت در برابر استعمارگران و مبارزه علیه آن ها بیدار می کند . بعد از بیدارسازی افراد در گام نخست نظریه ی بلاو، درصدد نشان دادن وجوه تمایز در مقامات طرفین موجود در دو جبهه ی مخالف است. نشان دادن این گونه تمایزات نیز کوششی دیگر در جهت بیداری مردم است او در این گام، خودش و هم

فکرانش را در یک جبهه، و مخالفان و را در جهت دیگر، با وجوه متفاوت و متنوع به نمایش می گذارد. در گام بعدی، پس از نشان دادن دو طبقه ی مظلوم (محروم) و ظالم (مستبد)، حال، قضاوت می کند و حتی این قضاوت را به عهده ی مخاطبان نیز می گذارد تا بگویند حق مشروعیت با طبقه ای است که ضرر کرده اند، بنابراین، این گروه حق محکومیت گروه مقابل خود را دارند، تا اعمال زشت آن ها را به تصویر بکشند. در این مرحله از افراد غافلی که ارزش های انسانی را زیر پا می گذارند نیز به تندی انتقاد می کند. سرانجام، در گام پایانی، سود و ضرر را در مبادلات، به رخ افراد می کشد تا بتوانند راه درست و پر منفعت را از راه زیانبار تشخیص دهند و به نوعی راهبر آن ها در تشخیص سبک درست زندگی است تا صلاح را از غیر صلاح تشخیص، و امر به معروف و نهی از منکر کرده باشد.

فهرست

۱- آژند، یعقوب، (۱۳۸۳). **انواع ادبی در ایران امروز**، تهران: نشر قطره.

۲- آزاد ارمکی، تقی. (۱۳۸۱). **نظریه های جامعه شناسی**. تهران: سروش.

۳- آودیسیان، سونا. (۱۳۸۷). **نقد اجتماعی در مجموعه آثار فرخزاد و اخوان ثالث**. رساله ی دکتری . دانشگاه تهران.

۴- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۸۹). **تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم**. تهران : زمستان.

۵- ----------. (۱۳۹۰). **از این اوستا**. تهران: زمستان.

۶- ----------. (۱۳۹۱). **ارغنون**. تهران: زمستان.

۷- پارسا، سید احمد. (۱۳۸۸). «تحلیل و بررسی سروده های "نادر یا اسکندر" اخوان ثالث.» **مجله ی بوستان ادب دانشگاه شیراز**. دوره ی ۱. ش۱. پیاپی ۱-۵۵. ص۳۷.

۸- تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). **گزاره هایی در ادبیات ایران**: شعر . ج۱. تهران: اختران.

۹- جمال زاده، ناصر، (۱۳۸۲). **اصطلاحات سیاسی**، تهران: انتشارات پارسایان.

۱۰- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۷۳). **نگاهی به مهدی اخوان ثالث**. ج۲. تهران: مروارید.

۱۱- ریترز، جورج. (۱۳۸۶). **نظریه های جامعه شناسی در دوران معاصر**. ترجمه ی محسن ثلاثی. تهران: علمی.

۱۲- زرقانی، مهدی. (۱۳۸۲). **چشم انداز شعر معاصر**. تهران: ثالث.

۱۳- شمیسا ، سیروس. (۱۳۸۰). **نقد ادبی**. تهران: انتشارات فردوس .

۱۴- فاضل قانع، حمید (۱۳۹۱)؛ «نقش و جایگاه سبک زندگی در فرآیند شکل

گیری تمدن نوین اسلامی»؛ **مجموعه مقالات پانزدهمین جشنواره بین المللی پژوهشی شیخ طوسی**؛ قم: مرکز بین المللی ترجمه و نشر المصطفی (ص). ۱۷۳- ۱۹۳.

۱۵- کاخی، مرتضی. (۱۳۷۱). **صدای حیرت بیدار**. تهران: زمستان.

۱۶- وفایی، عباسعلی، (۱۳۸۷). **درنگی بر نظریه‌ی ادبیات متعهد و پایداری**، تهران: انتشارات سخن.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۲، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، زمستان ۱۴۰۰
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۳۲-۱۰۹

آشنایی‌زدایی در ساختار منظومه‌ی وامق و عذرای عصر صفوی با رویکرد فرمالیسم

شهربانو بابایی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران
دکتر ناهید اکبری (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران
دکتر رضا فرصتی جویباری
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران

چکیده

آثار ادبی را با رویکردهای متنوّعی می‌توان بررسی نمود که فرمالیسم یکی از این رویکردهاست و در آن مبحث آشنایی‌زدایی مطرح می‌شود. آشنایی‌زدایی با نگاهی ادبی به یک متن یا شعر می‌نگرد و شاخصه‌ها و عناصر مؤثّر در بافت کلام را که سبب امتیاز و برجسته شدن یک اثر ادبی نسبت به دیگر آثار می‌شود؛ بررسی می‌کند. مثنوی «وامق و عذرا»ی عنصری از منظومه‌های زیبا و معروف غنایی به شمار می‌آید که نظیره‌های بسیاری از آن ساخته شده است. یکی از این نظیره‌ها اثر خواجه شعیب جوشقانی شاعر برجستهٔ عصر صفوی است، دوره‌ای که در آن منظومه‌سرایی و داستان‌پردازی به ویژه نظیره‌پردازی رونق دارد. این پژوهش به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از شیوهٔ مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است و هدف آن، دست یافتن به عواملی است که سبب برجسته شدن این منظومه می‌شود. نتیجهٔ بررسی‌ها نشان می‌دهد که آشنایی‌زدایی و خلّاقیّت در سطوح مختلف منظومهٔ خواجه شعیب دیده می‌شود و این شاعر خوش قریحهٔ دربار شاه عبّاس صفوی با استفاده از هنجارگریزی (قاعده‌کاهی) و هنجارافزایی (قاعده‌افزایی) اشعارش را زیبا و تأثیرگذار نموده است.

واژگان کلیدی: آشنایی‌زدایی، فرمالیسم، فراهنجاری، منظومهٔ وامق و عذرا، شعیب جوشقانی

Email: sh.babaee@qaemiau.ac.ir
nahidakbari7@yahoo.com
r.forsati@qaemiau.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۱۶

۱- مقدمه

نگاه فرمالیستی به آثار ادبی، برای پی‌بردن به روش‌های علمی در جهت تبیین آن؛ با یکی از نظریّات مهم و بحث برانگیز در جهان همراه شد؛ آشنایی‌زدایی بود. طرفداران این نظریّه معتقدند که؛ یک اثر ادبی از طریق ناآشنا جلوه دادن مفاهیم آشنا هویّت هنری پیدا می‌کند. از نظر آنان وظیفهٔ اصلی ادبیّات مانند دیگر هنرها، آشنایی‌زدایی اموری است که بر اثر تکرار و یکنواختی به چشم نمی‌آید. این نظریّه معیار جدیدی برای نقد و بررسی آثار ادبی، از سوی زبان‌شناسان شد تا بدین وسیله خلّاقیّت‌هایی را که یک ادیب در آثار خود به کار برده و او را از دیگران متمایز کرده، شناسایی نمایند. این گرایش در دوره‌های مختلف از جمله در دورهٔ صفویّه نیز دیده شده است. گرایش به فرمالیسم در این دوره، نوعی عکس‌العمل منفی به ادبیّات محتواگرا و ایدئولوژیک است. حکومت صفوی به ادبیّات مذهبی اهمّیت می‌داد و بهترین روشی که در شاعری مقبول طبع می‌افتاد، سبک عراقی بود که جنبه‌های تعلیمی و مذهبی و نیز وفاداری به سنّت‌ها در آن قوی‌تر است؛ به همین دلیل شاعرانی همچون شیخ بهایی، فیض کاشانی، محتشم کاشانی و... که با حکومت در ارتباط بودند، همان سبک پیشین را در پیش گرفتند. یکی از شاعران مرتبط با حکومت خواجه شعیب جوشقانی بود که از متکلّفان مهمّ دیوانی در دربار شاه عباس اوّل صفوی به‌شمار می‌آمد و بسیار شیرین کلام بود. وی به پیروی از عنصری، منظومهٔ غنایی کهن «وامق و عذرا» را به نظم درآورد؛ از همین رو در این پژوهش منظومهٔ «وامق و عذرا»ی شعیب جوشقانی از دیدگاه آشنایی‌زدایی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد تا به این پرسش اساسی پاسخ داده شود: آشنایی‌زدایی در منظومهٔ وامق و عذرای جوشقانی چگونه و به چه شیوه‌های نمود یافته است؟

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

تاکنون پژوهش‌های بسیاری در زمینه داستان غنایی وامق و عذرا انجام شده است، که برخی از این پژوهش‌ها معرّفی می‌شود: ذوالفقاری (۱۳۸۸)، در پژوهش «مقایسهٔ هفت روایت وامق و عذرا»، وامق و عذرای عنصری و شش نظیره از آن؛ یعنی قتیلی بخارایی، خواجه شعیب جوشقانی، صرفی کشمیری، حسینی شیرازی، صلحی خراسانی، میرزا محمد صادق نامی اصفهانی، را مورد بررسی و مقایسه قرار داد و میزان تفاوت‌ها و شباهت‌های روایات را مشخّص نمود؛ حسن‌لی، (۱۳۸۱)، در مقاله‌ای با عنوان «داستان وامق و عذرا و روایت حسینی شیرازی»، پس از معرّفی داستان وامق و عذرا و بازشناسی عناصر مشترک این داستان در روایت‌های مختلف، ویژگی‌های روایت حسینی شیرازی و تفاوت آن با

روایت‌های دیگر را بررسی نمود؛ ذاکر الحسینی (۱۳۸۳)، در مقالهٔ «وامق و عذرای نامی اصفهانی»، به معرّفی منظومهٔ وامق و عذرای میرزا محمّد صادق نامی اصفهانی، منشی و وقایع‌نگار کریم‌خان زند پرداخت؛ قوجه‌زاده و همکاران (۱۳۸۳)، در مقالهٔ «مثنوی وامق و عذرای اسیری و سبک شعری آن»، به معرّفی مثنوی وامق و عذرای اسیری از شاعران توانمند سدهٔ دهم هجری پرداختند و عناصر و مؤلّفه‌های سبکی تشکیل‌دهندهٔ این مثنوی را تحلیل نمودند.

۱-۲- روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش توصیفی-تحلیلی، بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و با رویکرد فرمالیسم است و تلاش شده نظریّهٔ آشنایی‌زدایی در منظومهٔ «وامق و عذرا» خواجه شعیب جوشقانی بررسی شود.

۱-۳- مبانی تحقیق

۱-۳-۱- آشنایی‌زدایی

در سال ۱۹۱۷ فرمالیست بزرگ روس، شکلوفسکی (Viktor Shklovsky) در مقالهٔ خود با عنوان «هنر به مثابهٔ تمهید» مسألهٔ آشنایی‌زدایی را مطرح نمود و این اصطلاح را با معادل روسی (osterannenja) به کاربرد.

از نظر وی هدف هنر افشا نمودن حسّ اشیاء است؛ آن گونه که ادراک می‌شوند؛ نه آن طور که شناخته شده‌اند. این فن، هنر ناآشنا نمودن اشیاء، دشوار ساختن فرم و افزایش دشواری و طولانی کردن مدت زمان ادراک است؛ زیرا روند ادراک غایتی زیبایی‌شناختی است و باید به طول انجامد (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۳). بعدها یاکوبسن و باختین با اصطلاح بیگانه‌سازی (akingstarange) از آن یاد کردند (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۷).

شکلوفسکی در این مقاله کار اصلی هنر و ادبیّات را تغییر شکل دادن واقعیّات می‌داند؛ او عقیده دارد کارکرد اصلی ادبیّات آشنایی‌زدایی است و نظام و سامان بخشیدن به ادراک حسّی انسان؛ چرا که بخش عظیمی از زندگی انسان‌ها را عادت فرا گرفته؛ محیط اطراف، اشیاء، موجودات و هر آنچه در زندگی با آن سروکار داریم به مرور زمان شکل تکراری و عادی می‌یابد؛ رایحهٔ گل‌ها به مشاممان نمی‌رسد، نغمهٔ پرندگان را نمی‌شنویم، متوجّهٔ دیگران و کارهایشان نمی‌شویم، حتّی آن‌قدر به خودمان عادت کرده‌ایم که خود را در برابر آینه نمی‌بینیم (ر.ک: علوی مقدّم،۱۳۷۷: ۱۰۶-۱۰۵)؛ به همین دلیل هنگامی که فرم‌های رایج، آشنا و تکراری می‌شوند، ادبیّات تلاش می‌کند از فرم‌های ناآشنا استفاده کند، در این

دیدگاه دیگر آفرینش فرم جدید برای بیان محتوای تازه نیست بلکه جایگزینی است برای فرم قدیمی که خصوصیّت زیبایی‌آفرینی خود را از دست داده است (برتنس، ۱۳۸۷: ۶۰-۵۴). با توجّه به آنچه گفته شد «به هر نوع استفادهٔ زبانی (از کاربرد معناشناسیک تا ساختار جمله) که مناسبات عادی و متعارف زبان در آن رعایت نشود، آشنایی‌زدایی، بیگانه‌سازی یا برجسته‌سازی گفته می‌شود» (داد، ۱۳۷۸ :۵۴۰).

آشنایی‌زدایی در مکتب فرمالیسم روس به دو روش صورت می‌گیرد. لیچ (Geoffrey Leech) برجسته‌سازی را به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجارگریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده‌افزایی) امکان‌پذیر می‌داند (صفوی،۱۳۹۰: ج۱/۴۰).

۱-۲-۲- معرّفی شعیب جوشقانی و منظومهٔ وامق و عذرا

اطّلاعات دربارهٔ شعیب جوشقانی و نحوهٔ زندگی او، بسیار محدود است. او اهل جوشقان از توابع کاشان بود و در زمان شاه عبّاس اوّل شاعری و محرّری می‌کرد (بنیاد فرهنگ کاشان، بی‌تا: ۱). خواجه شعیب از اکابر و اعیان جوشقان بود که در بیست و پنجمین سال جلوس شاه عبّاس، از متکلّفان مهمّ دیوانی و بسیار شیرین کلام و صاحب طبیعت عالی بود (منشی ترکمان، ۱۳۵۰: ج۲، ۸۳۷) و اشعار رنگین و اندیشه‌پرور بسیار دارد (هاشمی سندیلوی، ۱۹۷۰: ۹۷۱). او در جرگه میرزایان دفتر شاه بود و مدّتی به وزارت ارامنه مقرّر بود (عظیم آبادی، ۱۹۸۱: ۲۶۰). همچنین رباعی زیر را به وی نسبت داده‌اند:

«ایّام بهـــار و موسم نـــوروز است　　بر طارم شاخ گـــل جـهان‌افروز است
دی رفت و پدید نیسـت فردا، ساقی!　　برخیز و پیاله ده که روز، امروز است»

(بنیاد فرهنگ کاشان، بی‌تا: ۱)

وامق و عذرا از داستان‌های کهن غنایی است که نخستین بار عنصری آن را به نظم فارسی درآورده و این منظومه به پیروی از عنصری بارها سروده شده است. در دورهٔ صفوی نیز خواجه شعیب جوشقانی این اثر را در ۳۳۱۵ بیت و در بحر هزج و به پیروی از عنصری سروده است و «مدّعی است رسم عنصری را تازه کرده، لیکن جز نام فلاطوس پدر عذرا هیچ شباهتی با اصل روایت عنصری ندارد. فلاطوس پادشاه ایران است و عذرا دختر شاه خلّخ» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۱۴۴).

۲- بحث و بررسی

محقّقان آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی کلام را یکی از ویژگی‌های اصلی شعر می‌دانند.

برجسته‌سازی به دو شکل انجام می‌شود: ۱) قاعده‌افزایی یا هنجارافزایی: آن است که بر زبان خودکار قواعدی افزوده شود؛ هنجارگریزی یا قاعده‌کاهی: یعنی از قواعد حاکم بر زبان خودکار، چیزی کم شود. در این بخش آشنایی‌زدایی در منظومهٔ وامق و عذرای جوشقانی در این دو بخش بررسی می‌شود:

۲-۱- قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در مکتب فرمالیسم روس است. در این شگرد قواعدی بر قواعد زبان معیار افزوده می‌شود که موجب برجسته‌سازی در متن ادبی می‌شود. منظور از قاعده‌افزایی انواع توازن و تناسب‌های جدیدی است که از طریق صامت‌ها، مصوّت‌ها، حروف و واژه‌ها به شکل خاصّی در شعر ایجاد می‌شود و موجب پدید آمدن موسیقی و نظم در کلام می‌شود.

۲-۱-۱- توازن یا تکرار واژگانی

تکرار، موجب ایجاد موسیقی در زبان شعر می‌شود. گروه موسیقیایی، مجموعهٔ عواملی است که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک آهنگ و توازن متمایز می‌سازد؛ این عوامل شامل وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌هایی آوایی است. فرمالیست‌ها موسیقی زبان را جزء جدایی‌ناپذیر شعر می‌دانند که پیوند ذاتی با شعر دارد. آن‌ها بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تأکید ویژه‌ای دارند. «صورتگرایان، شعر را کاربرد ادبی ناب زبان می‌دانند و بر این باورند که مهم‌ترین عامل سازندهٔ شعر، موسیقی و وزن است» (علوی مقدّم،۱۳۷۷: ۶۱).

۲-۱-۱-۱- تکرار در سطح واژه

تکرار واژه یا به صورت همگونی ناقص است یا همگونی کامل. صفوی در این باره می‌گوید: «تکرار واژه به شکل همگونی ناقص، تشابه آوایی بخشی از دو واژه یا چند واژه است و همگونی کامل در اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است.» (صفوی، ۱۳۹۰: ج۱/ ۲۰۱). این نوع تکرار در منظومهٔ وامق و عذرای جوشقانی به شکل‌های زیر دیده شده است:

الف) قافیه

قافیه در اشعار جوشقانی اشکال گوناگونی دارد. گاه قافیهٔ دستوری است. اگر شاعر دو واژه‌ای را که قرار است هم قافیه شوند از یک مقولهٔ دستوری انتخاب کند آن را قافیهٔ دستوری گویند. مثلاً دو واژه فعل باشند، یا اسم یا قید و ...؛ چرا که «قافیه‌ها باید دستوری

یا ضدّ دستوری باشند. قافیهٔ نادستوری که نسبت به رابطهٔ بین صورت و ساختار دستوری بی‌توجّه می‌ماند، مانند صور نادستورمند نوعی آسیب‌شناسی کلامی را نمودار می‌سازد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۱۳).

قافیه‌ها در وامق و عذرای جوشقانی اغلب به صورت دستورمند است. او در نمونهٔ نخست دو فعل «نهفته است» و «نگفته است» و در نمونهٔ دوم دو اسم «خون» و «هامون» را قافیه قرار داده است.

مرا یک چیز دیگر در نهفتست که راز آن کسی با کس نگفتست
(جوشقانی،۱۳۸۹: ۱۰۱۵)

بلی آن را که باشد دل ز غم خون بداند راه و چاه از کوه و هامون
(همان، ۲۲۴۵)

و حتّی در نمونهٔ زیر هر دو واژهٔ «معزول» و «مشغول» را که اسم هستند و از نظر نقش دستوری مسند، قافیه قرار داده است:

حواس از شغل خود معزول گشته ز خود فارغ به او مشغول گشته
(همان، ۲۴۹)

البتّه قافیه‌های غیردستوری نیز در این منظومه دیده می‌شود، مثلاً در بیت زیر شاعر «جهانگرد» را که اسم است و با «آورد» که فعل است قافیه قرار داده است.

از آن پس شد اشارت کای جهانگرد به پیش آورده آورد آنچه آورد
(همان، ۹۹۰)

گاه پیش می‌آید که قافیه‌ها در این منظومه از نظر تعداد هجا یکسان نیستند:

گریزان از دم شمشیر او شیر گرفته چین و ماچین را به شمشیر
(همان، ۲۵۶۱)

در این نمونه «شیر» یک هجا و «شمشیر» دو هجا دارد. یا در بیت:

تو هم چون بخشی آن‌ها را به یکبار گناه آمرزیت گردد پدیدار
(همان، ۱۳۵)

که «یکبار» دو هجا و «پدیدار» سه هجا دارد. در نمونهٔ زیر «مصطفایی» چهار هجایی است و «خدایی» سه هجایی.

بود آن نور شمع مصطفایی که روشن گشته از نور خدایی
(همان، ۱۴۵)

ب) ردیف

ردیف یکی از انواع تکرار در سطح واژگانی و از عناصر لفظی و برونی شعر است که

می‌تواند موجب برجستگی واژه‌ها در شعر شود، چنانکه شفیعی کدکنی بیان کرده است «ردیف از دو جهت به شعر زیبایی می‌بخشد، یکی آنکه آن را از لحاظ موسیقیایی غنای بیشتری می‌بخشد و دیگر آنکه موجب تأمّل بیشتر شاعر بر روی لفظی می‌شود که در شعر ردیف واقع شده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۳۳). این تکرار می‌تواند در سطح واژه باشد یا در سطح گروه. نمونهٔ اوّل تکرار ضمیر «او» تکرار در سطح واژه است و در نمونهٔ دوم «چیست جز عشق» تکرار ردیف در سطح گروه است.

مرا در دل خـــدنگ کـــــاری او　　چه ذوق از کبک و خوش رفتاری او
(جوشقانی،۱۳۸۹: ۱۴۱۹)

بهار زندگانی چیست جز عشق　　حیات جاودانی چیست جز عشق
(همان، ۷۱۲)

ردیف‌ها در تصویرسازی و تحرّک و پویایی بخشیدن به شعر نقش اساسی دارند. و شاعر هر گاه بخواهد «جنبه عاطفی و شعری را تقویت کند، از ابیات مردّف فعلی بیشتر بهره می‌گیرد، تا موسیقی شعر از این جهت غنی گردد» (شفیعی کدکنی،۱۳۶۸: ۱۵۹). که این مورد در منظومهٔ جوشقانی به وفور یافت می‌شود:

محبت کیش دلـــشادی نخواهد　　اسیر عشق آزادی نخواهد
(جوشقانی،۱۳۸۹: ۷۱۷)

به فرمان دست با قفل آشنا کرد　　کلید از قفل و قفل از در جدا کرد
(همان، ۲۰۴۹)

که در بیت اخیر، ضمن تکرار ردیف فعلی، واژهٔ «قفل» سه بار و حرف اضافهٔ «از» دو بار تکرار شده است. از دیگر ویژگی‌های این منظومه استفادهٔ شعیب از ردیف‌های طولانی است. در نمونهٔ زیر:

نشاط جام شمشیرست از عشق　　فروغ شمع خورشیدست از عشق
(همان، ۷۲۴)

نباشد هیچ کاری بهتر از عشق　　نباشد هیچ باری بهتر از عشق
(همان، ۷۲۲)

«ست از عشق»، «بهتر از عشق»، نیز «چیست جز عشق» (همان، ۷۲۹)، ردیف‌هایی طولانی هستند که البتّه تعداد این ردیف‌ها در شعر جوشقانی زیاد نیست.

ج) جناس

جناس از فنون مهمّ ادبی در بدیع لفظی است که کارکردهای مختلفی دارد و می‌تواند ابزار ایجاد فنون دیگری نیز باشد که اقسام مختلفی دارد و جوشقانی در منظومهٔ وامق و

عذرا انواع آن (جناس تام، زائد، مضارع و لاحق، شبه اشتقاق، مرفوّ، ناقص، مقلوب، مطرّف و مرکّب) را به‌کار برده است. به عنوان نمونه، جناس تام در واژۀ «چین» در بیت:

گرش نازش به ماچین است و چین است　　چه شد صد چین مرا در آستین است

(جوشقانی،۱۳۸۹: ۲۵۴۴)

جناس لاحق لفظ میان «خاست» و «خواست» در مصراع «فغان از جان وامق خاست بی خواست» (همان، ۱۸۱۶)، جناس لاحق میان «راه» و «ماه» در مصراع «به خوابم راه زد دیشب یکی ماه» (همان، ۹۲۲)، جناس مرکّب بین شکر بار در مصرع اوّل و شکربار در مصرع دوم بیت زیر:

چو نیشکر که می‌آرد شکر بار　　نی کلک مرا گردان شکربار

(همان، ۱۱)

جناس اشتقاق در دو واژۀ صانع و مصنوع در مصرع «که بی‌صانع نباشد هیچ مصنوع» (همان، ۸۴)، جناس محرّف میان «دُردی» و دَردی» در «که دُردی نیز دَردی راست درمان» (همان، ۳۳۶۴)، جناس مزید بین «کام» و ناکام» در «شرابی را که خوردی کام و ناکام» (همان، ۹۰۴) و جناس مذیّل بین دو واژۀ «روی» و «رو» در «به تخت خود نشاندش روی با رو» (همان، ۹۹۰) است. به سخن همایی در جناس مزید یکی از کلماتِ متجانس نسبت به دیگری یک یا دو هجا در آغاز بیشتر دارد (همایی، ۱۳۸۴: ۶۵) و در جناس مذیل آن حرف یا حروف زاید در آخر کلمه است (همان، ۵۱). همان طور که دیده می‌شود، استفاده از این شگرد زبانی به زیبایی سخن جوشقانی در این منظومه و برجسته‌سازی آن کمک شایانی نموده است.

د) اعنات

آن است که شاعر خود را ملزم کند که واژه‌ها و ترکیبات خاصّی را در جمله تکرار کند و هدف او از این کار آرایش کلام و خودنمایی در شعر است. اعنات یکی از ویژگی‌های شعر عصر صفوی است. آرین‌پور نیز در تنگنا قرار دادن خود به وسیله صنایع بدیعی همچون اعنات را از ویژگی‌های شعر عهد صفوی برمی‌شمرد (رک: آرین‌پور، ۱۳۸۲: ج۱). جوشقانی در منظومۀ وامق و عذرا برای هنرنمایی؛ این آرایه را به کار برده است. نمونۀ آن را در تکرار واژۀ می در ابیات زیر می‌توان مشاهده نمود:

میی در روشنی چون نور خورشید　　وزو روشن چراغ جام جمشـید

میی کز خم چو آیـــد در قنـــینه　　زند بر سنگ غم را آبگـــــینه

میی کز آن اگر جامی کنی نـــوش　　کنی غم‌های عالم را فرامـــوش

(جوشقانی،۱۳۸۹: ۳۱۱۵-۳۱۱۷)

۲-۱-۱-۲- توازن آوایی

توازن آوایی به مجموعهٔ تکرارهایی می‌گویند که در سطح تحلیل آوایی امکان بررسی پیدا می‌کند (صفوی،۱۳۹۰: ج۱۶۷/۲). این نوع توازن همان تکرار صامت‌ها و مصوّت‌هاست. این توازن از شاخصه‌های اصلی آوای کلام جوشقانی است و به صورت انواع و اقسام تکرار واج، تکرار حرف و تکرار واژه مشاهده می‌شود؛ زیرا شاعر می‌داند که «تکرار منظّم و هماهنگ صامت‌ها و مصوّت‌ها موجب می‌شود که در شعر نوعی موسیقی درونی پدید آید. این موسیقی درونی را می‌توان در فرایند برجسته‌سازی زبان و آشنایی‌زدایی جای داد (علوی مقدّم، ۱۳۷۷: ۱۱۶).

الف) تکرار صامت ها

توازن واجی بیانگر آن است که هر واج با تکرار در طول بیت، موسیقی خاصّی بر شعر حاکم می‌سازد، که صفوی آن را تکرار همخوان آغازین، شمیسا معادل هم‌حروفی و شفیعی کدکنی این صنعت را در زمرهٔ جناس آورده است. موارد فراوانی از هم‌حروفی و هم‌صدایی در منظومهٔ جوشقانی مشاهده می‌شود که نمونه‌هایی آورده می‌شود:

کرامت کن درون درد پرورد　　دلی در وی درون درد و برون درد

(جوشقانی،۱۳۸۹: ۳۶)

که در این بیت هم حروفی «د» وجود دارد و در بیت زیر هم حروفی صامت «س» دیده می‌شود:

چه خسبی با چنین سرمایه در دست　　جهان را ساز از جام سخن مست

(همان، ۶۰۳)

در نمونهٔ زیر نیز صامت «گ» تکرار شده است:

به بار آمد گل و گلزار بشکفت　　دگر ره گشت با برگ و نوا جفت

(همان، ۲۱۸۲)

ب) تکرار مصوّت‌ها

تکرار مصوت بلند «آ» در نمونه‌های زیر از این نمونه است:

بلنداقبال، شاها، قبله گاها　　عدالت گسترا، عالم پناها

(همان، ۴۱۰)

مرا خود بود بر دل بار بسیار　　چه بود این بار کاوردی سر بار

(همان، ۲۵۰۲)

۲-۲- هنجارگریزی (قاعده‌کاهی)

قاعده‌کاهی یا هنجارگریزی عکس هنجارگرایی و منظور از آن به هم ریختن و شکستن و عدول از قوانین و قواعد زبان متعارف و معیار است. لیچ هنجارگریزی را گزینش عناصری نامتعارف از میان امکانات بالقوّهٔ زبانی تعریف میکند (صفوی، ۱۳۹۰: ج۱/۵۱-۵۲). فراهنجاری (سامان‌گریزی، قاعده‌کاهی، هنجارگریزی) گریز از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی معانی با زبان خودکار است و انواع گوناگونی دارد، چون: آوایی، باستان‌گرایی، گویشی، معنایی، دستوری، نوشتاری و واژگانی (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۵-۴۲) و «زمانی موجب آشنایی‌زدایی می‌گردد که زبان را ناآشنا و غریب سازد و مخاطب را به تأمّل بیشتر وادارد و لذّت درک ادبی را فزونی بخشد» (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۹۸). همچنین اگر عالمانه، زیبا و هنجارمند باشد، گذشته از شکوفایی، بالندگی و استمرار حیات شعر، به غنای زبان نیز کمک میکند (روحانی و عنایتی قادیکلایی، ۱۳۸۸: ۶۷).

همان‌طور که گفته شد به هم ریختن قواعدی که در عرف زبان رایج است را قاعده‌کاهی گویند که منجر به ایجاد دو نوع ساخت می‌شود: ۱) ساخت‌های نازیبا: که نوآوری محسوب نمی‌شود؛ ۲) ساخت‌های زیبا: که هدف نوآوری همین است و باعث شکوفایی و ارتقاء زبان می‌گردد.

به نظر جفری لیچ، هنجارگریزی نوعی خلّاقیّت هنری است که نباید آن را با انحرافات دستوری و ساخت‌های غیرمنطقی اشتباه کرد. او برای تشخیص این مسأله، سه شرط برای هنجارگریزی برمی‌شمارد که این سه شرط عبارتند از: الف) هنجارگریزی باید مفهومی را بیان کند؛ یا به قول صفوی، هنجارگریزی باید نقش‌مند باشد؛ ب) هنجارگریزی باید منظور نویسنده را بیان کند؛ یا به قول صفوی، جهت‌مند باشد؛ ج) هنجارگریزی به قضاوت خواننده، باید بیانگر مفهومی باشد؛ یا به قول صفوی، غایتمند باشد» (کورنزهوی، ۱۳۷۱: ۳۷۶-۳۷۷) که دیدگاه صفوی در مورد انواع هنجارگریزی تابع نظریات لیچ است.

۲-۲-۱- هنجارگریزی واژگانی

یکی از عناصر مهم در برجسته‌سازی واژه است که به صورت کلمه‌ها و ترکیبات بروز می‌کند. نوع دیگر فراهنجاری واژگانی کاربرد واژگان ناشناخته است؛ از جمله نمونه‌های این مورد به کاربرد نامتداول واژگان ترکی، عربی و مغولی، افزودن الف در آغاز کلمات، ابداع ترکیبات ناب و نادر، واژه‌های کهن، واژه‌های گویشی و لهجه، نام محلی و واژه‌های مربوط به یک علم خاص است (فتوحی، ۱۳۹۰ :۴۳-۴۴). نمونهٔ این هنجارگریزی در این منظومه استفاده از واژگان و ترکیبات عربی و قرآنی است. جوشقانی با بهره گیری فراوان از آیات و

احادیث، اشارات و تلمیحات زیبایی را در شعر خود آورده است:

به کلک صنع از آن بینی و ابرو　　نـمـوده سـوره نوالقـلم رو

(جوشقانی،۱۳۸۹: ۸۳۳)

ز بهـر دیـدن حـور و قصـورش　　درآمد کوچه بین السّطورش

(همان، ۳۳۵۸)

همچنین خمس المبارک در «که آمد خمسه‌اش خمس المبارک» (همان، ۶۵۷)، ما هذا در «ز حیرت کرد ماهذا بشر یاد» (همان، ۲۳۲۰). آثار منظوم عصر صفویه «بیشتر مذهبی و برپایه دین و دیانت استوار گردید. شاعران به جـای پرداخـتن به اشعار و قصائد مدحی و توصیف زیبایی‌های طبیعی و دلاوری‌ها و شجاعت‌ها و تألیف پندنامه‌های اخلاقی و داستانی، بیشتر به توصیف و ستایش پیشوایان مذهبی و ائمه اطهار و به ویژه پیامبر اکرم (ص) توجّه نمودند و بـیشترین آثـاری که در این دوره به وجود آمد،در زمینه‌های مختلف دینی، اخبار و آثار شیعه و بالاخص پیدایش منظومه‌های مذهبی بوده است» (دبیری‌نژاد، ۱۳۸۰: ۸۶). از دیگر موارد پرکاربرد در این زمینه به کار بردن پشت سر هم چند واژه به صورت تتابع اضافات یا تنسیق الصفات است که زنجیره‌ای از ترکیبات را به وجود می‌آورد که به نمونه‌هایی اشاره می‌شود: «فروغِ مطلعِ انوار بنمای» (جوشقانی،۱۳۸۹: ۱)، «حلاوت‌بخشِ کامِ تلخکامان» (همان، ۴۵)، «به حقِ خدمت دیرینهٔ من» (همان، ۱۷۷۰). از دیگر موارد برجسته سازی جوشقانی در منظومهٔ وامق و عذرا ساخت ترکیبات با استفاده از نام‌های شاهنامه‌ای است. مانند «نوذر نژاد»، «توس شوکت» «گودرز تخم»، «گیو نسبت»، «رستم توان»، «سام تمکین»، «آرش کمان» و «بیژن آیین» در نمونهٔ زیر:

همه نوذر نژاد و تـوس شوکت　　همه گودرز تخم و گیو نسبت

همه رستم توان و سام تمکین　　همه آرش کمان و بیژن آیین

(همان، ۲۱۵)

دولت صفویّه جریان‌های جدیدی را در شعر پی‌ریزی کرد که گاهی مثبت بود. توجّه شاهان صفوی در جنبهٔ شعری بیشتر به شعر استادان پیشین مانند سعدی و به‌ویژه فردوسی بود؛ چرا که اشعار فردوسی می‌توانست روح حماسی را در میان مردم تقویت کند و آن‌ها را به مقابله با عثمانی تشویق و تحریک کند (رک: باستانی پاریزی، ۱۳۵۷: ۱۸۷).

۲-۲-۲- هنجارگریزی نحوی

در سطح نحوی نخستین مسأله و کارکردی که از نوع زبان باید بررسی شود، نظم و

ترتیب آرایش کلمات در جملات است؛ یعنی انواع گروه‌های قیدی، اسمی، وصفی و فعلی باید از منظر بسامد و تنوّع صفات و قیود بررسی شود. هم چنین به نوع جملات و اینکه بیشتر اسمی و اسنادی هستند یا فعلی، کوتاه یا بلند باید توجّه شود. قاعده‌کاهی نحوی عبارتست از گریز از تمامی قواعدی که جمله درست را در زبان خود کار به لحاظ نحوی به جمله‌ای نادرست مبدّل می‌سازد، ولی در زبان برجسته به مثابهٔ شگردی در آفرینش زبان برجسته پذیرفته می‌شود. این هنجارگریزی در این مثنوی بیشتر به شکل به کاربردن دستور فارسی دری و نیز تقدّم صفت بر موصوف است. مثلاً در بیت زیر فعل کَندی به جای می‌کَند به کار رفته است:

اگر نه عشـــق بودی کارفـــرما　　کجا فرهاد کندی کوه از جا

(جوشقانی،۱۳۸۹: ۱۱۱)

در این منظومه با جابجایی صفت و موصوف و تقدّم صفت بر موصوف مواجه می‌شویم که بسامد آن قابل توجّه است: مثلاً بکرِ فکر به جای فکرِ بکر در «اگرچه بکرِ فکری را نبینم» (همان، ۸۰)، فروزان اختر به جای اَخترِ فروزان» در «فروزان اختری در برج داری» (همان، ۱۹۵)، کج کله به جای کلهِ کج در «نهاده کج کله بر گوشهٔ سر» (همان، ۱۰۵) و .... البتّه تقدّم صفت بر موصوف نوعی جابجایی ارکان است. در نمونهٔ زیر نیز جابجایی ارکان دیده می‌شود:

بلی چون رو نماید وصل دلدار　　کند زان اضطرابت دل خبردار

(همان، ۱۰۲۳)

در مصرع دوم ضمیر متّصل «ت» مضاف‌الیهِ دل است، امّا به جای این که بعد از واژهٔ دل بیاید بعد از واژهٔ اضطراب آمده و بدان متّصل شده است.

۲-۲-۳- هنجارگریزی آوایی

هنجارگریزی‌های آوایی در این منظومه بیشتر به صورت تخفیف و به ندرت تشدید دیده شده است: «گاه اتّفاق می‌افتاده است که شاعران به اقتضای ضرورت شعر و رعایت وزن آن، حرکتی بلند را کوتاه می‌ساخته یا آن حرکت را حذف می‌کرده و در حقیقت کلمه را مخفّف می‌ساختند» (محجوب،۱۳۴۵: ۱۹۷) که به نمونه‌هایی اشاره می‌شود: کهسار به جای کوهسار در «وگر خیمه زدی بر طرف کهسار» (جوشقانی،۱۳۸۹: ۷۹۷)، کوته به جای کوتاه و ازو به جای از او در «سوار عشق ازو کوته کمندست» (همان، ۱۹۵۸)، کاو به جای که او در «غلامی کاو بود بهرام نامش» (همان، ۲۱۴) و ... . تشدید که شمس قیس رازی در المعجم آن را زیادت قبیح خوانده، آن است که شاعر به ضرورت وزن کلمات را مشدّد تلفّظ

کند (ر.ک: شمیسا،۱۳۷۳: ۱۹۶). نمونهٔ آن را در واژه‌های پیشانی و ماهی می‌توان دید:

سواد موی و پیشانیّ روشن　　شبی بنموده صبح از زیر دامن
(جوشقانی،۱۳۸۹: ۸۲۸)

تکش را هیـــچ غواصّـــــی ندیده　　به ماهیّ زمین عمقش رسیده
(همان، ۲۵۷۶)

۲-۲-۴- هنجارگریزی زمانی (آرکائیسم)

یکی از شگردها و شیوه‌های شاعرانه که به نوعی عدول از هنجار محسوب می‌گردد، به کار بردن سازه‌هایی است که در زبان خودکار رایج نیستند و در واقع واژگانی هستند که در گذشته متداول بوده اند. سپس با گذر زمان مرده‌اند یا اکنون کاربرد کمی دارند. به این نوع هنجارگریزی، باستان‌گرایی نیز می‌گویند؛ «زیرا شاعر می‌تواند از گونه‌ی زمانی زبان هنجار بگریزد و صورت‌هایی را به کار ببرد که پیش‌تر در زبان متداول بوده‌اند و امروزه واژه‌ها و ساخت‌های نحوی کهنه‌اند» (صفوی، ۱۳۹۰: ج۵۸/۱). درک اصطلاح آرکائیسم (باستان گرایی)، مستلزم تأمّل در زبان و تحوّلات آن می‌باشد. در هر زبانی خواه ناخواه تغییراتی‌در حوزهٔ معنا، واژگان و نحو جمله روی می‌دهد که زبان فارسی نیز از این قاعده مستثنی نیست (کشتگر و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۷).

۲-۲-۴-۱- واژگان آرکائیک

هنجارگریزی زمانی در وامق و عذرای جوشقانی دیده شده است، هر چند بسامد آن زیاد نیست. خرُام در «خرام کبک می‌بردیش از کار» (جوشقانی،۱۳۸۹: ۷۹۷)، کلک در «نی کلک مرا گردان شکربار» (همان، ۱۱)، ابرش در «گل‌اندام ابرشی پیشش کشیدند» (همان، ۲۴۱۱)، طیلسان در «خطیب کلک مشکین طیلسان را» (همان، ۶۱۵)، زنخدان در «زنخدانش که چون درّ خوشابی» (همان، ۸۴۲)، غازه در «نرگسش بی‌سرمه شد، بی‌غازه روی» (همان، ۲۳)، آماج در «که جان آماجگاه تیر عشقست» (همان، ۷۱۶)، پاسی و دیجور در «چو پاسی از شب دیجور بگذشت» (همان، ۷۳۲)، سیمبر در «رهانیدند سرو سیمبر را» (همان، ۱۰۰۱).

۲-۲-۴-۲- افعال آرکائیک

فعل برآسودن در «برآسایی ز رنج دوری راه» (همان، ۱۳۵)، خسبیدن در «چه خسبی با چنین سرمایه در دست» (همان، ۱۰۶)، خفتن در «وگر خفتی، به یاد عشق خفتی»

(همان، ۷۹۹) و ... .

۲-۲-۵- هنجارگریزی سبکی

در این هنجارگریزی تحول کاربرد واژگان عامیانه بررسی می شود. در عهد صفوی شاعران مکتب وقوع و سبک هندی مضامین روزمرّه را به شعر وارد کردند. «در این دوره، اصفهان که پایتخت و محلّ اجتماع شعرا و فضلا بود توسعه بی‌سابقه‌ای یافت. حتّی در آن زمان، اصفهان شهری صنعتی بود و کارخانه‌های متعدّدی در آن مشغول به کار بودند. بسیاری از کشاورزان و فئودال‌ها نیز که در طلب ثروت و زندگی بهتر به شهر آمده بودند، با تربیت اشرافی قدیم که مشتمل بر فضل هم بود، آشنایی نداشتند؛ بنابراین آثار ادبی قدیم نمی‌توانست مورد استفاده قرارگیرد. بدین روی، این طبقه احتیاج به ادبیّات عامیانه داشت. پس بسیاری از موضوعات اخلاقی یا عرفانی و مضامین ادبیّات در زبان ساده به کار رفت» (صفا، ۱۳۵۳: ۷۲۳) که آرین‌پور علت عامیانه شدن شعر را بی توجّهی شاهان صفوی (رک: آرین پور،ج ۱، از صبا تا نیما) می‌داند. جوشقانی نیز از این قاعده مستثنی نبود. نمونهٔ آن را در ضرب‌المثل‌هایی که به کار برده می‌توان مشاهده کرد: چشم روشن گشتن در «ز رویش گشته روشن چشم امید» (جوشقانی، ۱۳۸۹: ۵۸۸) و یا گر صبر کنی ز غوره حلوا سازی و ...

مکن بی‌تابی و لختـــی بر آسـا که گردد از تحمّل غوره حلوا

(همان، ۳۱۹۳)

هنوز این کار لختی نا تمام است نشاید خورد خرمایی که خامست

(همان، ۲۲۲۶)

پر آب زندگی شد سر به سر جو که آمد باز آب رفته در جو

(همان، ۲۱۹۰)

این مورد را فراهنجاری اصطلاحی نیز می‌توان گفت که سبب ارتباط بیشتر اشعار با مخاطبان کوچه و بازاری می‌شود و در واقع در متن صمیمیّت ایجاد می‌کند.

۲-۲-۶- هنجارگریزی معنایی

در هنجارگریزی معنایی، هم‌نشینی واژه ها براساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار نیست، بلکه تابع قواعد خاصّ خود است (روحانی و عنایتی قادیکلایی، ۱۳۸۸: ۷۸). بهتر است این‌گونه هنجارگریزی معنایی را تعریف کنیم: «[این نوع هنجارگریزی] یعنی تخطّی از معیارهای معنایی تعیین کنندهٔ هم‌آیی واژگان. به عبارت دیگر؛ یعنی تخطّی از

مشخّصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار» (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۲). در این نوع هنجارگریزی شاعر از صور خیال یعنی از صنایعی چون تشبیه، تشخیص و مجاز و تقابل بهره می‌برد که این نوع هنجارگریزی در مثنوی وامق و عذرا بررسی می‌شود:

۲-۲-۶-۱- تشبیه

تشبیه یکی از مقوله‌های مهمّ علم بیان و از عناصر اصلی تصویرگری است. غیرتکراری بودن ارکان تشبیه خود به هنجارگریزی یاری می‌رساند و دست به آفرینش تشبیه می‌زند. ترکیبی مانند «بیاض فرق» ساختهٔ ذهن خلّاق شعیب جوشقانی هستند. تشبیهات زیبای او در توصیف زیبایی عذرا قابل توجّه است:

بیاض فرق کز مویش عیان بـود — شـب تاریک و راه کهکـشان بود
غلط گفتم که ماری بود سیمین — روان گشـته میان سـنبـل چین
دو شب بودست گویی در زمـانه — ز صبـح افکنده فرقی در میـانه

(جوشقانی،۱۳۸۹: ۸۲۷)

جوشقانی سفیدی فرق عذرا در میان موهای سیاه وی را یک بار به راه کهکشان در شب تاریک مانند کرده (تشبیه مؤکّد و تفصیلی) و بار دیگر به مار نقره‌ای رنگی مانند کرده که در میان سنبل چین در حرکت است (تشبیه مؤکّد و تفصیلی). سپس موهایش را که به دو طرف افتاده به دو شب مانند کرده که صبح بین آن‌ها فاصله ایجاد کرده (تشبیه مرسل و تفصیلی) و بدین ترتیب از یک مضمون، سه تصویر جداگانه که یکی از دیگری زیباتر و جذّاب‌تر است خلق کرده. تشبیهات ذکر شده غیراضافی هستند، امّا جوشقانی تشبیهات اضافی نیز به کار می‌برد. مانند: «دُرجِ دهان» و «دُرهایِ دندان» (همان، ۸۴۲)، «شبِ غم» و «روزِ شادی» (همان، ۲۹۲۸)، «تیغِ زبان» (همان، ۱۰۷)، «گلِ رخسار» (همان، ۹۱۹).

۲-۲-۶-۲- استعاره

استعاره در واقع تشبیهی موجز و فشرده است؛ که تنها «مشبّه‌به» آن باقی مانده باشد. علاوه بر آن شاعر در تشبیه، ادّعای همانندی دو پدیده را دارد؛ امّا در استعاره ادّعای یکسانی آن دو را. این دو ویژگی، استعاره را هنری تر و خیال انگیزتر از تشبیه می‌کند. همچنین استعاره نوعی مجاز است؛ با این تفاوت که اگر علاقه (ارتباط بین معنای حقیقی و مجازی) از نوع مشابهت باشد، استعاره است و اگر علاقه، مشابهت نباشد، مَجاز است (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۵۴). جوشقانی در این منظومه به استعاره مصرّحه و مکنیّه توجّه بیشتری نشان داده است:

شنیدم گوهری در دُرج داری — فروزان اختری در برج داری

(جوشقانی،۱۳۸۹: ۲۵۳۳)

در این بیت گوهر و فروزان اختر استعارهٔ مصرّحه از عذراست و در بیت زیر نرگس استعارهٔ مصرّحه از چشم، دُر استعارهٔ مصرّحه از دندان و عنّاب استعارهٔ مصرّحه از لب است.

گهی گلزار نرگس آب دادی گه از دُر مالش عناب دادی

(همان، ۲۳۵۰)

و شیرافکنان آهنین چنگ در بیت زیر استعاره از جنگاوران است.

ازین شیرافکنان آهنین چنگ گریزان اژدها فرسنگ فرسنگ

(همان، ۲۹۷۹)

سرو در بیت زیر استعاره مصرحه از وامق است.

شتابان مژده دادندش غلامان که اینک آمد آن سرو خرامان

(همان، ۱۷۹۶)

در بیت زیر زمانه استعاره مکنیه از انسانی است که سخنی را آویزه گوش خود می‌کند.

صدای بربط و چنگ و چغانه شده آویزه گوش زمانه

(همان، ۳۲۴۳)

و کعبه استعارهٔ مکنیه از انسان عزادار است:

در گریهٔ زمزم زاشتیاقت سیه پوشست کعبه از فراقت

(همان، ۲۶۸)

کعبه به انسانی مانند شده که در فراق یار لباس سیاه می‌پوشد، از این رو آرایهٔ تشخیص نیز دارد. تشخیص (جان‌بخشی) «از زیباترین گونه‌های خیال در شعر، تصرّفی است که ذهن شاعر در اشیاء و عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و در نتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به طبیعت و اشیاء می‌نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۴: ۱۴۹). در این استعاره شاعر با نیروی خیال خویش به عناصر بی‌جان جان می‌بخشد. نگاه هنری به پدیده‌های طبیعی موجب آفرینش پدیده‌های زبانی متفاوتی می‌شود. جوشقانی با آگاهی از این موضوع تشخیص‌های زیبایی خلق نموده است. نسیم به انسانی مانند شده که کسی را از خواب بیدار می‌کند:

نسیم از خواب چون بگشاد چشمم به روی شاهدی افتاد چشمم

(همان،۵۸۶)

و دهل همچون انسان فغان سر می‌دهد و سخن می‌گوید:

برآمد از دو جانب نعرهٔ کوه دهل افغان‌کنان می‌گفت افسوس

(همان، ۲۵۸۴)

و سپهر مانند انسان، مخاطب قرار می‌گیرد:

سپهرا چند از این آشفته‌رایی　　به زعم بینوایان فتنه‌زایی

(همان، ۲۴۷۲)

۲-۲-۶-۳- مجاز

از نظر جرجانی «مجاز گوهری است از گوهرهای گران‌بهای بلاغت که گویندهٔ بلیغ و نویسندهٔ توانا می‌تواند از این نوع استعمال سرمایه بگیرد و کلام را موافق طبع و ذوق و براساس یک هدف عالی قرار بدهد و در عین حال زیبا آورده و معنی را هم به ذهن شنونده نزدیک سازد» (جرجانی،۱۳۶۸: ۳۶۵). مجاز در شعر جوشقانی یکی دیگر از ابزار صور خیال است. او از انواع مجاز در منظومهٔ وامق و عذرا بهره برده است. در مصرع «زبان معذرت نبود خبر گوی» (جوشقانی،۱۳۸۹: ۱۱۴)، زبان به علاقهٔ آلیّت مجاز از سخن است. در دو مصراع «شدیم از جام عصیان بی‌خود و مست» (همان، ۱۱۷) و «جهان را ساز از جام سخن مست»، جام مجاز از می و شراب است به علاقهٔ ظرف و مظروف. «شدم چون دست بردم سوی آن گنج» (همان، ۶۸۲)، گنج مجاز از شعر است، به علاقهٔ مشابهت. در مصراع «نثار سیم و زر از پای تا فرق» (همان، ۵۱۳) از پای تا فرق، به علاقهٔ جزئیّت، مجاز از کل بدن است. در مصراع «در آن شهرش نشان دادند باغی» (همان، ۱۴۹۱) باغی به علاقهٔ کلیّت مجاز از درختان باغ است.

۲-۲-۶-۴- تلمیح

لازمهٔ پی‌بردن به تلمیح در بیتی این است که شنونده یا خواننده از قبل با اصل داستان، افسانه، حدیث و... آشنایی داشته باشد. جوشقانی با بسیاری از داستان‌ها و حوادث آگاهی داشته و از انواع گوناگون تلمیح (قرآنی، دینی، تاریخی و اسطوره‌ای) در اشعار خود استفاده نمونه است و با این کار ضمن این که اشعار خود را حسّی و تصویری نموده، بر زیبایی سخنش افزوده و بر مخاطب نیز تأثیر مطلوبی گذاشته است. به عنوان نمونه تلمیحات قرآنی همچون تلمیح به آیهٔ ۱۳ سورهٔ صف و آیهٔ نخست سورهٔ قلم در ابیات زیر:

ظفر بر رایت بخت شهـــــنشاه　　نوشته آیت نصر من الله

(همان، ۳۰۳۱)

دوات و خامه چون گیرم رقم را　　نمایم صورت نٓوالقلم را

(همان، ۶۴۳)

تلمیحات دینی که تعداد آن‌ها بسیار است. اشاره به داستان حضرت محمد (ص)

محمّد پـــــادشاه تخت لولاک چو گویی در خم چوگانش افلاک
(همان، ۱۴۶)

همچنین داستان حضرت موسی (ع) و آتش طور (همان، ۷۸ و ۵۷۸)، داستان حضرت ابراهیم و بت‌شکنی وی (ع) (همان، ۹۵)، داستان حضرت یوسف (ع) و به زندان افتادن وی (همان، ۸۴۳) و ... .

تلمیحات تاریخی مانند اشاره به داستان خسرو و شیرین (همان، ۶۸۵) و فرهاد (همان، ۷۰۵)، داستان مجنون و لیلی (همان، ۶۲۹)، منصور حلّاج (همان، ۱۹۵۳) و ... .

جوشقانی در این منظومه اسطوره را نیز به کار برده است؛ چرا که «اسطوره‌ها و افسانه‌ها با ظرفیّت شاعرانه و سمبلیک و تأویل‌پذیری که دارند، می‌توانند در هر دوره‌ای بر حسب شرایط و اوضاع خاصّ اجتماعی بار معنایی جدید را بپذیرند و از طریق تأویلی جدید، سمبل بعضی افکار و حوادث نو در زمینهٔ رخدادهای سیاسی و اجتماعی جامعه قرار گیرند» (پورنامداریان،۱۳۷۴: ۲۴۵) که جوشقانی اغلب شخصیّت‌های اسطوره‌ای شاهنامه‌ای مانند نوذر، توس، رستم، سام، گودرز، گیو، آرش و بیژن (جوشقانی،۱۳۸۹: ۲۹۶۴) و جمشید و جام معروف وی (همان، ۳۱۱۵) را به کار برده است.

۳-۲-۶-۵- تقابل‌های دوگانه

تقابل‌های دوگانه که اساس تفکر ساختارگراست، الگوی زبانی ساختارگرایان را به تفکر و اندیشه در اصطلاحات دو سویه می‌کشاند که نه تنها ریشه در تفکرات انسانی دارد، بلکه در طبیعت نیز دیده می‌شود، مانند: شب و روز (کالر، ۱۳۸۸: ۱۶) و امّا نمونه‌های تقابل دوگانه در وامق و عذرای جوشقانی:

چو ابر نوبـــــهاری مـــــایه دارد چرا بر خشک و تر باران نبارد
(جوشقانی، ۱۳۸۹: ۶۰۶)

یکی را داده تـــــاج پادشـــــاهی یکی را کاسـه چـوبیـن گـدایتی
... ور آذر از خلیـل الله خراشسـت چرا این بت‌شکن آن بت‌تراشسـت
چو خاک هر دو را یک جا سرشته چرا این دیو شـد آن یک فرشتـه
(همان، ۹۰- ۹۵)

«کهنه و نو» (همان، ۷۰۳)، «صلح و جنگ» و «شهد و شرنگ» (همان، ۱۸۳۶)، «دور و نزدیک» و «شب و روز» (همان، ۲۷۱۵)، «کوه و کاه» (همان، ۲۹۷۵)، «فراز و نشیب» (همان، ۹۳)، «دور و نزدیک» و «روشن و تاریک» (همان، ۶۱۱)، «درون و برون» (همان، ۳۶)، از دیگر نمونه‌های تقابل در این منظومه هستند.

تقابل‌های موجود در مثنوی وامق و عذرای جوشقانی گاه به هم عطفند و گاه غیر عطفند. در نمونهٔ اول «خشک» و «تر» دو تقابل هم‌جواری هستند که در یک جمله قرار گرفته‌اند، با واو عطف به هم متصل شده‌اند و حتّی از نظر دستوری نقش یکسانی دارند، ولی در سه بیت آخر، تقابل‌ها غیرمعطوفند و واژه‌های متقابل با «این و آن» یا «یکی را» به کار رفته‌اند.

۲-۲-۶-۶- تصویرسازی

وصف نتیجهٔ تلاش زیبایی‌شناسانهٔ شاعر و هدف هنری وی در القای معانی و مفاهیم و «یکی از وسیع‌ترین ابواب شعری در همهٔ زبان‌هاست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۸۸). توصیف را می‌توان شاخ و برگی دانست که بر گرد طرح اوّلیّه افزوده می‌شود تا رابطهٔ اجزای داستان را منطقی‌تر کند (عبداللّهیان،۱۳۸۱: ۳۴). محسوسات و وصف عناصر حسّی در تصویرسازی و ایجاد تصاویر خیال‌انگیز نقش بسیاری دارد؛ زیرا شاعر با قریحهٔ خویش و با استفاده از تخیّل و حواس خویش، تمام آنچه را که از اشخاص و زندگی آنان و یا حتّی از طبیعت پیرامون خویش احساس می‌کند، بازآفرینی می‌کند و بدین ترتیب شعر از پویایی بیشتری برخوردار می‌شود. واژه تصویر دامنه معنایی بسیار گسترده‌ای دارد و تعریف‌های مختلفی از آن ارائه شده است. از جمله می‌توان آن را نمایش تجربه‌های حسی به وسیله زبان تعریف کرد (پرین، ۱۳۸۳: ۳۵) که شاعر برای القای مفاهیم از خیال‌انگیزی شاعرانه که منجر به تصویر در ذهن می‌شود بهره جوید. تصویرگری یکی از برجسته‌ترین عناصر آشنایی‌زدایی در زبان شعر است.

اهمیّت تصاویر در منظومه شعیب، منحصر به یک الگوی محدود و یکنواخت نیست. جوشقانی از حواسّ پنجگانه به بهترین شکل ممکن مدد جسته است، تا در تصویر آفرینی، گوناگونی را رعایت کرده باشد. مثلاً در نمونه‌های زیر تصویرگری بر مبنای حسّ دیداری است

چو پاسی از شـــب دیجور بگـــــذشت ز مغرب کاروان نور بگذشت

(جوشقانی، ۱۳۸۹: ۱۷۳۲)

که افتـــــد پرتوش بر دور و نـــــزدیک شود روشن ازو دل‌های تاریک

(همان، ۶۱۱)

در این نمونه تصویرگری بر مبنای حسّ شنیداری صورت گرفته و در نمونهٔ آخر بر اساس حسّ چشایی.

نواپرداز این ساز خوش آهنگ به قانون سخن زینسان زند چنگ

(همان، ۱۳۸۲)

فلک را گاه صلح و گاه جنگست　　گهی با شهد و گاهی با شرنگست
(همان، ۱۸۳۶)

جوشقانی بر تصویرآفرینی هنری تأکید دارد. با توجّه به بسامد بالای تصویر گری در منظومۀ وامق و عذرای وی می‌توان این مشخصه را یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های ادبیّات در شعر او بر شمرد. او تلاش می‌کند تا اندیشه‌اش را از طریق تصویرگری به مخاطب منتقل کند. گاهی در خلال یک تصویر اصلی، تصویرهای جزئی نیز ارائه می‌شود که در مجموع در پیشبرد همان تصویر واحد و کلّی به خدمت گرفته شده است

به گردش خندقی کز بس شگرفی　　زدی با بحـر عمّان لاف ژرفی
تکش را هیـــچ غوّاصـــــی ندیده　　به ماهیّ زمین عمقش رسیده
(همان، ۲۵۷۶)

از دیگر شگردهای جوشقانی استفاده از تصاویر خوشه‌ای و منفک است. تصویر خوشه‌ای، آن دسته از تصاویر جزیی هست که پس از اتّصال و ارتباط با هم، یک تصویر کلّی و واحد تشکیل می‌دهند. یعنی اجزای یک شعر یا قسمتی از یک شعر در وحدت با یکدیگرند، ولی تصویر منفک یا مستقلّ تصویری است که در یک بیت یا سطر شعر به طور مجزا آورده می‌شود و اتّصالی به تصاویر دیگر شعر ندارد. «در شعر فارسی همه چیز حساب شده خودشان را نشان می‌دهند و این نشان از درک بسیار بالای شاعر فارسی‌گوی، از عناصر، حوادث و تغییرات پیرامون خود دارد؛ آن طور که اتّصال تصویر (تصاویر خوشه‌ای) از شاخصه‌های شعر فارسی است، هر چند الزاماً تمام شعر فارسی این گونه نیست» (الهی، ۱۳۹۰: ۴). در منظومۀ وامق و عذرای جوشقانی اغلب تصاویر مستقلّ و منفک هستند. همچون تصویر نورانی بودن چهرۀ عذرا در بیت زیر:

که گفتی بود از سرتا به پا نور　　ازو روشن چراغ آتش طور
(جوشقانی، ۱۳۸۹: ۵۸۷)

و یا تصویر شیدایی وامق و نالیدن او در پیشگاه خداوند:

چو مرغ نیم‌بسمل بر سر خاک　　فرو غلطید پیش ایزد پاک
(همان، ۲۹۰۳)

تصاویر منفک از ویژگی‌های شعر عصر صفوی است که در آن شاعر به جای توجّه به کل شعر، به تک بیت توجّه می‌کند (رک: محمود و عابدی، ۱۳۸۰: ۴۸). امّا تعابیر و توصیف‌هایی که در بخش نامۀ فلاطوس به قدر خان به کار می‌برد، تصویری خوشه‌ای است که در نهایت یک با یکدیگر ارتباط و انسجام دارند:

گشود آن نامه دستور خردمند　　گهرها دید با هم کرده پیوند

یکی لوح بلور نـــــاب را دید | که بر وی عنبر تر خامه پاشـید
معنبر نافه‌ای در مشـکـــسایی | وزان از وی شـــمـــیم آشـنایی
سمن زاری ز ریحان یافته زیب | پی بکران معنـــی داده ترتیـب
نکویانی همه پر خـــط و پرخال | الف قد ابروان نون زلـــف‌ها دال

(جوشقانی، ۱۳۸۹: ۱۱۹۶)

از ویژگی‌های تصویرگری در وامق و عذرا استفادهٔ فراوان جوشقانی از عناصر زمانی و مکانی است. مثلاً برای رفتن غم و آمدن شادی شب و روز را به کار می‌برد و می‌گوید:

شب غم رفت و روز شادی آمد | به محبوسان خط آزادی آمد
نیامد دیگرش غـم در شمـاری | که باشـد هر خزانی را بهاری

(همان، ۲۹۲۸)

او گاهی در تصویرگری مکان از صنعت اغراق بهره می‌گیرد:

که کوه و دشت و صحرا را گرفته ست | نمانده جا که هر جا را گرفته است

(همان، ۲۹۸۶)

ز ایـــران وامـــــق آمـــــد با سپاهی | که نشناسند کوهی را ز کاهی

(همان، ۲۹۷۶)

صبا را هم نفس با شمـــــع می‌کرد | به یکجا آب و آتش جمع می‌کرد

(همان، ۱۲۳۹)

۳- نتیجه‌گیری

در این پژوهش آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در منظومهٔ غنایی وامق و عذرای جوشقانی در دو بخش هنجارافزایی و هنجارگریزی بررسی شد و نتایج زیر به دست آمد:

در هنجارافزایی، تکرار از شاخصه‌های مهم زبان جوشقانی است. او از تکرار واج‌ها و واژگان در آشنایی‌زدایی بهره برده و باعث زیبایی و اثرگذاری بیشتر کلام شده است. در منظومه جوشقانی تکرار به صورت تکرار واج، تکرار واژه در مصرع یا بیت، تکرار در ابتدای چهار مصرع متوالی، ساختن اصطلاح با تکرار یک واژه دیده می‌شود. در سطح واژگانی استفادهٔ گسترده از واژگان عربی و قرآنی، استفاده از نام‌های شاهنامه‌ای به دلیل علاقه و گرایش شاعران عهد صفوی به شاهنامه، ساخت ترکیب‌های اضافی، وصفی و زنجیره‌ای در منظومهٔ جوشقانی قابل توجّه است، امّا در زمینهٔ هنجارشکنی در این واژگان چندان موفق به نوآوری نشده است.

جوشقانی از موسیقی درونی در شعر فارسی و آرایه‌های لفظی در ایجاد برجسته‌سازی زبانی بهره برده است.در تصویرگری، از طریق تولید تصاویر گوناگون و استفاده از حواس پنجگانه در بیان تصاویر و آمیختن آن ها با عناصر خیال‌انگیز دست به آشنایی‌زدایی زده و تصاویری زیبا و ماندگار خلق کرده است. شعیب با استفاده از عناصر خیال دست به برجسته‌سازی زده است که مهم‌ترین عناصر خیال‌انگیز مورد استفادهٔ انواع تشبیه، استعاره، تشخیص، مجاز، تلمیح و تقابل است که در این زمینه تسلّط شاعر به بیان و بدیع را می‌توان دید.

منابع

۱- **قرآن کریم**.

۲- آرین پور، یحیی. (۱۳۸۲). **از صبا تا نیما**، تهران: زوار.

۳- احمدی، بابک. (۱۳۸۶). **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز.

۴- ---------- (۱۳۷۵). **حقیقت و زیبایی**، تهران: نشر مرکز.

۵- الهی، حسین. (۱۳۹۰). **شعر فارسی**؛ چرخش رنگ و تصویر، رویش نو، شماره ۲، جهاد دانشگاهی بیرجند.

۶- باستانی پاریزی، محمّد ابراهیم. (۱۳۵۷). **سیاست و اقتصاد عصر صفوی**، تهران: صفی علیشاه.

۷- برتنس، هانس. (۱۳۸۷). **مبانی نظریّهٔ ادبی**، ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

۸- پرین، لارنس. (۱۳۸۳). **دربارهٔ شعر**، ترجمهٔ فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات

۹- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۶۸). **دلائل الاعجاز فی القرآن**، ترجمه و تحشیه سیّد محمّد رادمنش، مشهد: آستان قدس.

۱۰- جوشقانی، شعیب. (۱۳۸۹). **وامق و عذرا**، تصحیح حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.

۱۱- داد، سیما. (۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

۱۲- دبیری‌نژاد، بدیع الزمان. (۱۳۸۰). **افتخارنامهٔ حیدری (معرّفی حماسه‌های دینی ایران)**، کتاب ماه هنر، فروردین و اردیبهشت، شماره ۳۱ و ۳۲، ۸۶ تا ۸۹.

۱۳- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۸). «مقایسه هفت روایت وامق و عذرا»، **فصلنامهٔ نثر پژوهی ادب فارسی (ادب و زبان) دانشگاه کرمان**، شماره ۲۶ (پیاپی ۲۳)، ۱۳۵-۱۶۴.

۱۴- روحانی، مسعود و عنایتی قادیکلایی، محمّد. (۱۳۸۸). «بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی (م. سرشک)»، **پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)**،

شمارهٔ ۳، صص ۶۳-۹۰.
۱۵- سجودی، فرزان. (۱۳۷۷). «هنجارگریزی در شعر سهراب»، **مجلّهٔ کیهان فرهنگی**، شمارهٔ ۱۴۲، صص ۲۰-۲۳.
۱۶- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۴). **موسیقی شعر**، تهران: آگاه.
۱۷- ----------. (۱۳۶۸). **صورخیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه.
۱۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰). **بیان**، تهران: میترا.
۱۹- ----------. (۱۳۷۳). **کلّیّات سبک‌شناسی**، تهران: فردوس.
۲۰- صفا، ذبیح الله. (۱۳۵۳). **مختصری در تاریخ تحوّل نظم و نثر پارسی**، تهران: امیر کبیر.
۲۱- صفوی، کورش. (۱۳۹۰). **از زبان‌شناسی به ادبیّات**، جلد ۲ و۱، تهران: سورهٔ مهر.
۲۲- عبداللّهیان، حمید. (۱۳۸۱). **داستان و شخصیّت‌پردازی در داستان**، مجلّهٔ دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران.
۲۳- علوی مقدّم، مهیار. (۱۳۷۷). **نظریّه‌های نقد ادبی معاصر**، تهران: سازمان مطالعه و تـدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۲۴- فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). **سبک‌شناسی**؛ نظریّه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.
۲۵- قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). **آوا و لقا**، تهران: هرمس.
۲۶- کالر، جاناتان (۱۳۸۸) **بوطیقای ساخت‌گرا**؛ ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعه ادبیات، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: مینوی خرد.
۲۷- کشتگر، رضا و همکاران. (۱۳۹۷). «باستان‌گرایی (آرکائیسم) در اشعار نصرت رحمانی و علی موسوی گرمارودی»، **فصل‌نامهٔ علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیّات فارسی (دهخدا)**، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳۵، صص۳۵-۵۰.
۲۸- کورنزهوی، دیوید. (۱۳۷۱). **حلقهٔ انتقادی**، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: گیل.
۲۹- محجوب، محمّدجعفر. (۱۳۴۵). **سبک خراسانی در شعر فارسی**، تهران: فردوس.
۳۰- محمود، سیّد فیّاض و سیّد وزیرالحسن عابدی. (۱۳۸۰). **تاریخ ادبیّات فارسی در شبه قارهٔ هند**، ترجمهٔ مریم ناطق شریف، تهران: رهمون.
۳۱- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳) **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

۳۲- منشی ترکمان، اسکندربیک. (۱۳۵۰). **عالم آرای عبّاسی**، تهران: امیر کبیر.
۳۳- هاشمی سندیلوی، احمد علی. (۱۹۷۰). **تذکرهٔ مخزن الغرایب**، کراچی: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
۳۴- همایی، جلال الدّین (۱۳۸۴) **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: انتشارات هما.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۲، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، زمستان ۱۴۰۰
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۶۰-۱۳۳

مصداق‌های نوشتار و تثبیت گفتمان پل ریکور در مثنوی معنوی

زهرا صابری‌نیا
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
دکتر نرگس محمدی بدر (نویسنده‌ی مسئول)
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
دکتر فاطمه کوپا
استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
دکتر فرهاد درودگریان
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

چکیده

تحقیق حاضر، کوششی است برای گشودن دریچه‌هایی از دنیای پررمز و راز مثنوی معنوی که با تکیه بر شاخصه‌های دیسکورس سخن نوشتاری در هرمنوتیک پدیدارشناسانه «پل ریکور» انجام یافته است. نگارندگان این تحقیق، برخلاف دیدگاه سنّتی که در آن باورمندی به گفتاری یا نوشتاری بودن زبان تنها رسانگی آن را تعیین می‌کرد، اعتقاد دارند چون هرمنوتیک متن‌محور بزنگاه چالش میان زبان گفتاری و سخن نوشتاری است، دیسکورس آن هم به کمک تأویل تأمّلی بسط یافته در هرمنوتیک پدیدارشناسی مشخّص می‌شود؛ بنابراین برای داوری دربارۀ گفتاری بودن یا نوشتاری بودن متون کلاسیک مانند مثنوی معنوی، لازم است فرایند شکل‌گیری متن و رابطۀ پنج‌گانۀ پیام با رسانه، مؤلّف، خواننده، رمزگان و ارجاع بررسی گردد. از همین‌رو، با بررسی انگاره‌های دیسکورس مثنوی در وجه نوشتاری و تطبیق آن با هرمنوتیک پل ریکور نشان داده‌اند که گویندگی مولانا و تحریر حسام‌الدین و اکابر دیگر، جرّ جرّار کلام، تقطیع موضوع، حضور عناصر عامیانه در سخن، برخورداری از ویژگی‌های خطابه و... ادله مقبول و موجّهی بر گفتاری بودن زبان مثنوی نیست؛ چرا که این دانش‌نامۀ نائی در بستر گفته (معنا) و زمان روایت شده و تراز مشیرانگی آن کفه را برای تأویل سنگین‌تر می‌کند.

واژگان کلیدی: پل ریکور، دیسکورس، سخن نوشتاری، مثنوی معنوی

Email: zahrasaberinia@yahoo.com
badr@pnu.ac.ir
koupa@pnu.ac.ir
f.doroudgrian@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۰۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۱۰

۱- مقدمه

«از آن‌جا که هرمنوتیک، تأویلی متن‌محور است و متون نیز از جمله نمونه‌های مکتوب‌اند، در صورت بی‌توجهی به مسئله نوشتار، هیچ نظریه‌ای دربارهٔ تأویل ممکن نخواهد بود.» (ریکور، ۱۳۸۳: ۲۳۸) پس تن‌دادن به معنی‌های عرفی گفتار و نوشتار و برداشت‌های شایع آن در هرمنوتیک خام‌اندیشی است. به همین دلیل، از زبان گفتار تا سخن نوشتار سلسله‌ای از تفاوت‌های ظریف، بازی‌گوشانه و نامحسوس وجود دارد که می‌توان آن‌ها را از نگاه هرمنوتیک برجسته‌تر ساخت. همان‌طور که بر اساس گفتهٔ ریکور، زبان گفتار، معادل سنّت شفاهی‌گویی نیست، سخن نوشتار هم بدل از خط و مادیّت نگارش نخواهد بود؛ بلکه نوشتاری بودن سخن، رهایی از محدودیت معنا و فضیلت یگانهٔ ادراک به مدد توضیح است. به قول «سارتر»[1] :«دعوتی است از خواننده تا چیزی را که من از طریق زبان به آشکار کردنش همت گماشته‌ام، هستی عینی بخشد.» (بارت، ۱۳۹۰: ۱۰) بنابراین منظور ما از سخن نوشتار در این تحقیق، زبانی است که مقدم بر الفبانگاری باشد و به محض تولید از کنترل مؤلف خارج شده استقلال کلام را از نیّت مؤلف و ظرفیّت ادراک مخاطبان نخستین آشکار کند و در نهایت موجب بروز توضیح و کنش گردد.

یکی از اساسی‌ترین مباحث همهٔ هرمنوتیک‌های مدرن تا فلسفی، از «شلایرماخر آلمانی» تا پل ریکور فرانسوی آن بوده است که به تعبیر «ویلهلم دیلتای»، تاریخ و فهم دو روی یک سکّه‌اند. این سخن موجد این پرسش بنیادین در بین دوست‌داران فلسفهٔ هرمنوتیک است که اگر نوشتار را برخلاف گفتار سبب بقای یک متن بدانیم، آیا امکانات کافی در دست داریم که زمینه و یا تمام هرآن‌چه را در طول تاریخ دلیل پدیدآمدن آن اثر بوده است را در معنای به دست آمده از آن کشف و تفسیر کنیم؟ یا آن‌که معیار ما برای رسیدن به معنای مورد نظر مؤلف چیست؟ به سخن دیگر، دغدغهٔ هرمنوتیست‌های فلسفی آن است که زمینهٔ پیدایش یک اثر جدای از مؤلّف اوست و اینک ما اثر را بدون این زمینه‌های نهفته در دل مؤلّف است که حیّ و حاضر می‌بینیم. پس چگونه باید بپذیریم که تفسیر و خوانش ما از آن اثر تماماً عینی و بدون ارزش‌گذاری است.

زبان اخیر در تقابل با زبان گفتار، متنی است که آبستن دیسکورس باشد و با گردش در قوس هرمنوتیکی[2] اولویت وجودی سخن را به رخ کشد؛ گویی واژهٔ نوشتن در این زبان، مجازی است از نوشتن و کتابت. در انگارهٔ ریکور نوشتار، نظامی است که در ارتباط انسانی

1-Jean-Paul Sartre(1905 1980)

۲- نک: بالو، فرزاد، ۱۳۹۵، «از قوس هرمنوتیکی ریکور تا نوبت‌های سه‌گانه تفسیری میبدی در کشف‌الأسرار»، نقد و نظریهٔ ادبی، سال اول، دورهٔ دوم، شماره پیاپی۲، صص۵-۳۰

شکل می‌گیرد؛ بدین سان حتی اگر نظام‌های دیداری، فضایی و آوایی، یک فیلم سینمایی، پردهٔ نقاشی و یا قطعه‌ای موسیقی ثبت گردد، تبدیل به سخن نوشتار شده برخوردار از کنش دریافت از سوی خواننده خواهند شد. (احمدی، ۱۳۸۵: ۶۱۷)

آن‌چه مسلم است این است که مثنوی معنوی مولانا صرفاً مجموعه‌ای از گزاره‌های نظری ثابت و قطعی نیست، بلکه حاوی اندیشگان و افکاری است که گاهی پهلو به اندیشه‌های فلسفی غرب می‌زند. در این میان هرچند که اصطلاحات مورد استفاده هرمنوتیست‌ها و پای‌مردان سنّت فکری فلسفی غرب ، از جمله پل ریکور، معادل دقیقی در علم مستنبطات و تأویل گذشتگان ما از جمله مولوی ندارد، امّا این بدان معنی نیست که دقیقه‌ای از جنبه‌های عام و صورت‌های علمی که مدافعان هرمنوتیک بیان می‌کنند در تجربه عارفانه و سخنوری‌های شاعرانه بزرگان ما مغفول و یا مستور مانده باشد؛ چرا که فقدان صورت علمی دبستان‌های هنری، به معنای عدم وجود تجربه‌های عام و انسانی و وضعیت ذهنی آن مکاتب نیست. (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۳)

این تحقیق ضمن آنکه با رویکرد نوینی به گفتاری یا نوشتاری بودن سخن در مثنوی نگریسته راه را برای انجام پژوهش های بعدی نیز هموارتر ساخته است. پی‌آیند پژوهش آن بود که مثنوی کار فکری و توضیحی تأویل شده است که حیات ذهنی مولوی در آن پیاده شده و شش دفتر آن در سویهٔ متن‌بودگی حاوی دیسکورس و در سویهٔ خوانش، تمامیّتی کنش‌دار است و نیّت مؤلف در تأویل آن تعیین‌کنندهٔ مطلق و جاودانه معنا نیست.

۱-۱- پیشینه تحقیق

هرچند درازدامنی تأویل و ارجمندی مثنوی معنوی سبب پژوهش‌های بسیار شده ولی بررسی ما نشان می‌دهد هیچ پژوهشی تاکنون ماهیت زبان گفتار و سخن نوشتار را در اثر اخیر مولوی از نگاه هرمنوتیک پدیدارشناسانه پل ریکور بررسی نکرده است. آن‌چه ما در این مقاله به عنوان ماهیت و مصداق‌های سخن نوشتاری یاد می‌کنیم، صرفاً خصیصه-های تأویلی تأمّلی نهفته در سخن است که از نگاه هرمنوتیک پل ریکور برجسته می‌شود نه قاعده‌های عمومی زبان و سخن که اغلب در زبان‌شناسی و معناشناسی به کار می‌رود.

۱-۲- روش تحقیق

برای دست‌یابی به ماهیّت سخن نوشتاری مثنوی معنوی در این پژوهش، شیوهٔ تحلیل توصیفی- اسنادی را اختیار کرده سعی نموده‌ایم نخست اشاره‌ای ضمنی به پدیدارشناسی تأویلی ریکور و مفاهیم بنیادین هرمنوتیک او داشته باشیم، سپس ویژگی‌های زبان گفتاری و سخن نوشتاری را جداگانه نقد کنیم. چنین رویکردی گویای آن است که «هرمنوتیک نهایتاً مدعی است که خود را به عنوان نقدِ نقد یا زَبَرنقد (**metacritique**) مطرح

کند (ریکور، ۱۳۹۸ب: ۱۴۵)؛ ازاین‌رو، می‌تواند چشم‌انداز روشنی برای پژوهش‌های بعدی بگسترد.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- زبان گفتاری و سخن نوشتاری

آن‌چه که روایت نباشد، نازمان‌مند است (مارتین، ۱۳۹۱: ۱۴۲) زبان به خودی خود به دیسکورس نمی‌رسد و واقع و مستحدث نمی‌شود؛ یعنی باری از زمان بر دوش ندارد، بلکه زمانی به فعلیت رسیده زمان‌مند می‌گردد که به صورت گفتاری و یا نوشتاری باشد. هرچند شدت پایداری زمان در زبان نوشتاری قوی‌تر از گفتاری و متعاقباً دیسکورس آن مبهم‌تر است. پل ریکور به پیروی از «بنونیست» این نکته را دریافت که نمی‌توان سخن را به چیزی که «فردینان دوسوسور» آن را زبان می‌خواند، اطلاق کرد؛ به عبارت دیگر، پنداشت ریکور آن بود که زبان محدود به مجموعه قواعد و دستگاه علایم صوتی و لفظی نیست، بلکه زبان بالقوه‌ای است که با زمان بیگانگی (Alienation) دارد، برخلاف گفتار که در آن، علایم زبانی به موقع و در جای خود ادا می‌شوند و رویدادی واقع‌شده در بستر زمانی خاص را ثبت و ضبط می کنند. (لاکوست، ۱۳۹۳: ۱۵۵-۱۵۶)

در پنداشت ریکور، سخن نظامی است از معانی متوالی است، نه دلالت معنایی؛ در حالی که گفتار مملو از دلالت و مصداق است و بدون حضور آن کاربرد ندارد. ریکور در هرمنوتیک خود برای تشریح فهم، خوانش «هگل» و «ویتگنشتاین» را به هم می‌آمیزد و می‌گوید همهٔ تجربه‌های انسانی با زبان است که به فهم در می‌آیند. به همین دلیل او رسالت هرمنوتیک فهم خود را عیان‌سازی عملکردهای معناسازی یک متن تعریف می‌کند. به زعم او، سخن به خودی خود وجود ندارد، بلکه در تبدیل یک تجربه به نوشتار و تسخیر زمان است که سخن متولّد می‌شود. ویژگی اصلی این سخن آن است که روشی برای زندگی‌کردن در هستی را به ما نشان می‌دهد. او می‌گوید زبان « گفتار همواره زمینهٔ خود را فراهم می‌آورد اما متن {سخن نوشتار}نه تنها گسست در دلالت است، بلکه در حکم متوقف کردن ارجاع است.» (احمدی، ۱۳۸۵: ۶۲۶)

از همین رو، سخن ادبی به دلیل برخورداری از عالم معنا همواره قابلیّت تأویل دارد و در کنش دریافتی و فراسوی فهم خواننده جان تازه‌ای می‌گیرد و به متن دیگری بدل می‌شود. بنابراین گفتار، زبانی است که در آن مفهوم و معنا به توافق می‌رسند تا خود را به صورت یک مصداق نمایان سازند، امّا هر گاه ناب‌مایگی اندیشهٔ انسان با زبان همراه شود، زبان موقعیّت دلالتی خود را از دست می‌دهد و آبستن چندمعنایی می‌گردد. پس ریکور،

متن را ثبت هرگونه سخن نوشتاری که در آن زبان ملتهب از مایه‌های معنایی سخن است می‌داند و خوانش هرمنوتیکی را در این‌گونه از سخن به این دلیل که در سیر حرکت از زبان به بن‌بست مصداق نرسیده و در عالم بی‌کران معنا مانده است، جایز می‌شمارد. چنین سخنی در رابطهٔ انسانی معانی مختلفی می‌یابد و قابل تقلیل به اجزا و عناصر سازنده‌اش را ندارد؛ در حالی که اگر سخن از زبان به معنا و از معنا به مصداق برسد، چون حاوی یک ایده و اندیشهٔ خاص است، تأویل به تفسیر و روشنایگی سخن نزدیک می‌گردد و فارغ از چندمعنایی خواهد بود.

ریکور با این بحث، به ویژه در کتاب اختلاف و تعارض تأویل‌ها نشان داد که زبان در حالت گفتاری و کاربردی خود فارغ از استعاره و نشانه‌گذاری معنایی برای تأویل و تأمّل است و در آن صرفاً کسی به کس دیگر چیزی از چیزی و دربارهٔ چیزی می‌گوید. زبان گفتار در ارتباط با همین از چیزی گفتن است که تحقق می‌یابد و معنا در آن به دلیل تفاهم مفهوم و مصداق آشکار است و بی‌نیاز از تأویل. «این تصوّر که حروف نوشتاری رمزهای بنیادین و نامکشوفند، گاه همچون انطباق آنها با صورت‌های فلکی و گاه در همخوانی آنها با «اعیان هستی» جلوه کرده است و گامی است به سوی تأویل.» (احمدی، ۱۳۸۵: ۴۹۶)

نویسا و خوانا بودن، دو اصطلاح «رولان بارت» است که به کمک آن تفاوت سخن نوشتار را از زبان گفتار به راحتی می توان درک کرد. در سخن نویسا، معنا متکثر و زایاست، زبان بی‌پایان است و ساختاردهی آن موجب هم‌دستی خواننده با مؤلف در تولید معناست؛ ولی زبان خوانا، بَستاری از معنی ثابت و ماندگار است که مؤلف در سر دارد و به شیوهٔ گزارشی و اِخباری قصد انتقال آن به ذهن خواننده را دارد.(مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۷۶) آن‌چه در سخن نوشتار در یک وضعیّت بالقوه قرار دارد گفته(معنا)است که وقتی از بُعد زمان حیثیّت می‌یابد، تبدیل به سخن می‌شود و مقولهٔ فهم در بستر آن نه به معنای چنبره‌زدن بر معنا، بلکه به معنای مشارکت در رویداد معناست. از همین رو، دانش مؤلف همان نوشتار اوست که تمام فضای فکری متن را در بر می‌گیرد نه نوشتن او. خواننده این دانش را در رویکردی خودفهمانه در دو سطح متفاوت می خواند:

سطح اولیه: که در آن خواننده ساختارگرا در راستای فهم، متن را قطعه قطعه کرده لایه‌هایش را از هم جدا ساخته به دنبال تز مورد نظر خود، آن را می‌خواند. این همان کاری است که به نظر ریکور، همه به هنگام خواندن شعر یا متن ادبی با رویکردی ساختارگرایانه انجام می‌دهیم و در آن زبان را به عنوان نظام نشانه‌ها و رمزگان به جای دیسکورس نشانده از بین چهار سویهٔ اصلی سخن (مؤلف، خواننده، مایه‌های معنایی و مصداق) فقط ماهیّت منحصر به فرد معنا را در یک نظام بستاری می‌جوییم.

در نظریات هم‌زمانی وابسته به ساختارگرا تمام ماهیت و ذات عناصر زبانی در شیوهٔ ارتباط و تفاوت آنها با یکدیگر مشخص می‌گردد. آن‌ها با این باور که درون هر متنی انباشته از مفهوم و یا لایه‌ای از مفاهیم مستقل است که قابلیّت جداشدن از کل متن را دارد، ادّعا می‌کنند که هر نوع پیام روایی نه فقط داستان‌های عامیانه، بدون در نظر گرفتن روند بیانی آن، دارای اصول ساختاری ثابت و فرگیری است که سطح مشابهی را به‌گونه‌ای مشابه در بین تمام آثار ادبی آشکار می‌سازد. آنها بر این نکته تأکید دارند که استقلال و خودبسندگی (self- sufficiency) این قوانین عام ادبی در ادبیات برای آشکارگی نیازمند فهم معنا و حضور تأویل نیست، بلکه به شیوهٔ تبیین که پیرو نظریه‌های علوم طبیعی است هم می‌توان به این اصول ساختاری پی برد. به همین دلیل است که آنها با روی‌گردانی از اولویت دادن به معنا و زمینه‌های ایجابی و ایجادی آن، توجّه خود را به صورت اثر متمرکز ساختند. حال آنکه از نظر فلسفهٔ هرمنوتیک اوّلاً: تبیین جز روشی برای دست‌یابی به شناخت نیست و محدودهٔ توانایی‌اش پرداختن به مسئلهٔ کارایی و عدم کارایی یک اثر است. ثانیاً: تثبیت یک روش کلی برای شناخت، منتقد را با این معضل روبه‌رو می‌سازد که مناسب بودن یک روش از متنی به متن دیگر با توجه به عناصر ژانریک و نظام ذهنی و زبانی آن متفاوت است. به سخن دیگر، ساختارگرایان تصوّر ثابتی از زبان داشتند و آن را محصور در اثر (ادبی) می‌دیدند. دلیل این تصوّر و تفکّر تقلیل‌گرایانه آن بود که اثر ادبی دست کم از لحاظ وجود پدیداری مدیون زبان است. (بارت، ۱۳۷۳: ۵۷)

نباید فراموش کرد که تفکّرات تحصّلی و پوزیتیویستی ساختارگرایان در اوج قدرت پوزیتیویست‌ها بالیده است. اصل بنیادین روش‌های پوزیتیویستی با توسعه وسوسه‌انگیز در علوم طبیعی و ریاضی بود که افکار ساختارگرایان را در اغلب نظام‌ها به خود مشغول کرد؛ به‌طوری‌که زمینه‌های تفکّر معرفت‌شناسانهٔ آن‌ها در اواخر قرن نوزده اقتصاددانانی مانند«شمولر»، روان‌شناسانی مانند «وونت»، تاریخ‌شناسانی مانند «لامپرخت»، لغت‌شناسانی مانند « وسلر» و فیلسوفانی مانند ویلهلم دیلتای را از درافتادن در بگومگوهای روش‌شناسانه و تبیینی باز نداشت. (فروند، ۱۳۸۳: ۳۵)

زمینهٔ تفکّری مزبور، ساختارگرایان حوزهٔ آثار ادبی را بر آن داشت که به هنگام نقد یک اثر ادبی آن را به مثابهٔ یک شئ و چیز قابل محاسبه در نظر گرفته با تکیه بر تبیین علّی (explanatorily) و تفکّر مفهومی (conceptual) از نسبی‌گرایی خود را نجات می‌دهند. همین عینیّت‌گرایی ساختارگرایان نقطهٔ گریز ریکور از نسبی‌نگری افسارگسیختهٔ پیشوایان هرمنوتیک فلسفی معاصر، به ویژه محافظه‌کارترین آن‌ها، «هانس گادامر» می‌گردد. ریکور با نگرش توسّعی به روش شناسی و شیوهٔ تبیین ساختارگرایان، زبان را مؤثر بر فهم می‌داند

و می‌گوید هر متن در گام نخست باید بر اساس ظرف زبانی و به دور از وابستگی‌هایش به مؤلّف و خوانش‌گر تحلیل شود، ولی او برخلاف ساختارگرایان خود را محدود در این گام نمی‌کند.

از آن‌جا که چنین مطالعه‌ای با ماهیّت خاص امور انسانی سازگاری نداشت و نمی‌توانست تنها شیوهٔ بررسی متن تلقی شود، اندیشمندانی در برابر جبههٔ مکانیکی و رباتگونهٔ آنها قد علم کرده منتقد روش ساختارگرایانه و عینی کسانی شدند که تلاش می‌کردند افعال و رفتار انسانی را که برآمده از عالم درون و متأثر از جهان ارزشی اوست، نادیده انگارند. این‌ها همان زندآگاهان و هرمنوتیست‌هایی بودند که پیرو مذهب تأویلی و تفقّهی به حساب می‌آمدند.

نمی‌توان یک معنا را که با رسانه‌های مختلفی به بازنمایی و محاکات می‌گردد به یک شیوهٔ ثابت ساختارشناسی کرد. به عنوان مثال یک داستان ممکن است از طریق رسانهٔ نوشتاری و در قالب کتاب، از طریق رسانهٔ دیداری و در قالب فیلم، نمایش، پانتومیم، نقاشی و ... به دست خواننده برسد. سؤال ریکور در این مرحله آن است که ساختارگرایی با تکیه بر کدام اصول قابل اطمینان است که زبان همهٔ این رسانه‌ها را یکسان تلقّی کرده در پی دست‌یابی به قوانین ثابت ساختاری در آنهاست. او این عملکرد تبیینی را شیوه‌ای انتزاعی و کاهش‌گری (Reductionism) می‌داند. آن‌ها با این باور ارسطویی به استقبال پی‌رنگ می‌روند که مؤلّف می‌تواند با انتخاب و طبقه‌بندی دوباره مواد و مطالب مورد نیاز اندیشهٔ خود، برساختی زبانی در بطن جهانی داستانی طراحی کند.

لازم به توضیح است هرچند که ساختارگرایان آوازه و روش تحلیلی خود را از فرمالیست‌های روسی به ارث برده بودند، ولی با وارد ساختن نظریه‌ها و مباحث زبان‌شناسی به تحلیل‌ها و نقدهای خود، عملاً یک گام متفاوت از فرمالیست‌ها عمل می‌کردند. پل ریکور در برخورد با شیوهٔ آن‌ها به ویژه در رویارویی با متون روایی- ادبی نواقصاتی را برجسته ساخت که سبب شد هرمنوتیک و پدیده‌شناسی تأویلی او در برابر گروه اخیر به مثابهٔ شیوه‌ای پست‌مدرنی قد علم کند. او با تکیه به این مسئله که واقعیّت یگانه و احاطه‌شدنی نیست می‌گفت هیچ حقیقتی وجود ندارد تا خودبسندگی هر متن را که سبب جدایی آن از مؤلّفه‌های فرهنگی می‌شد زیر سؤال برد.

یکی از ویژگی‌ها و گاه ضعف‌های نظری‌های ساختاری، اهتمام و پافشاری پای‌مردان این نظریه بر چشم‌پوشی از نقش و کارکرد جنبه‌های زبانی بیرون از متن در شکل‌گیری معنایی آن است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۷۸)، امّا چون سخن نوشتاری در هرمنوتیک ریکور، پدیده‌ای صرفاً عینی نیست، پس نمی‌توان به هنگام خوانش، آن را به عناصر سازنده و تشکیل‌دهنده عینی‌اش تقلیل داد و معنای کلی آن را جمع معنای ساختاری آن دانست.

(ریکور، ۱۳۸۳: ۱۳۹)

ریکور در چشم‌انداز تأمّل‌گرایانهٔ (Reflectivity perspective) خود به این دلیل از این سطح رادیکالی و دگمانگر اعراض می‌کند که ساختارگرایان و فرمالیست‌ها را صاحب‌نظرانی می‌پندارد که به طور بنیادی با رویکرد صوری و مادی خود زمینه‌های اساسی معنا و مفاهیم اجتماعی و فرهنگی مهم در بستر آن را که سبب تفاوت اندیشه‌ها و زایش فهم می‌گردد از نظر دور می‌دارند. از نگاه ریکور، ساختارگرایان متن را به عنوان پدیداری عارضی و ابژکتیو بررسی می‌کنند. به همین دلیل از معنای اصلی آن دور می‌مانند.

لازم به توضیح است در رویکرد ساختارگرایی، زبان مانند مونادها به طور مستقل و بر پایهٔ نظم و ساختار درونی خود بررسی می‌شود؛ در حالی که پنداشت عبور و گذار زمانی معنا در اندیشهٔ ریکور این درون‌بودگی ساختارگرایان را که باور به «فهم‌پذیری کامل» (Integral intelligibility) را توجیه می‌کرد، رد می‌کند. چرا که او از جمله فیلسوفانی است که در هرمنوتیک خود هر چارچوبی را که رفتار، فکر، آینده و کنش از پیش متعیّن کند، رد می‌کند تا از این طریق مهر تأییدی بر الگوی هرمنوتیکالی خود زند که می‌توان برای خواننده فرصت و موقعیّتی متصوّر شد که در آن با استفاده از متن یک جهان‌متن دیگری ابداع کند.

ایراداتی که او بر شیوهٔ ساختارگرایان در برخورد با متون روایی می‌گیرد را می‌توان شامل موارد زیر دانست:

یک: ریکور نگاه ساختارگرایی را به دلیل چشم‌پوشی از وجوهی که متن را مستقل از ورای فرهنگی و اجتماعی در حصاری از تک‌معنایی منتزع می‌سازد، ناقص و معیوب می‌شمارد. او می‌گوید:«این که میان فعالیت نقل‌کردن داستان و خصوصیت زمان‌مند تجربهٔ انسان ارتباطی هست، صرفاً اتفاقی نیست، بلکه نشان‌دهندهٔ شکلی از ضرورت ترافرهنگی است» (ریکور، ۱۳۹۸: ۱۳۱/۱) که از قوس هرمنوتیکی محاکات سه‌گانه به دست می‌آید؛ در حالی که ساختارگرایان با جداسازی محاکات ۲ از این قوس که شناخت متن را ممکن می‌سازد، می‌خواهند به ادبیّت اثر ادبی پی ببرند. کشف و برجسته‌ساختن قوانین درونی اثر ادبی-آنچه که رومن یاکوبسون برای نخستین بار ادبیّت نامید- قطعه‌قطعه کردن فرایند قوسی فهم را از سوی آنها توجیه می‌سازد؛ در حالی که محاکات ۲ غیر از این مهم، نقش واسطگی در فهم را هم برعهده دارد؛ نقشی که ساختارگرایان از آن غلفت کرده بودند. (همان: ۱۳۲-۱۳۳)

دو: ریکور با این بنا که محاکات ۲ محور واکاوی زمان و حکایت است، قوام‌سازی و پویاسازی پیرنگ را وابسته به عملیات پیکربندی محاکات۲ می‌داند و با این ایراد که

ساختارگرایان به جای در پیش گرفتن رویکرد تأویلی در این محاکات با آن به مثابهٔ شاخص نشانه‌شناسی متن برخورد می‌کنند تا تنها مفهوم کاربردی نشانه را در مفهوم متن ادبی محصور کنند، علم تأویل را در مقابل نظریهٔ ساختارگرایی قرار می‌دهد.

از همین رو، ریکور در هرمنوتیک خود «به قرار دادن محاکات ۲ بین محاکات۱ و محاکات ۳ اکتفا نمی‌کند» بلکه قصدش از برجسته‌ساختن نقش واسطگی محاکات۲ «عبارت است از روند ملموسی که پیکربندی متن، از طریق آن، میان پیش-تصویرسازی عرصه عمل و بازتصویرسازی آن از طریق دریافتِ اثر واسطگی کند. در نتیجه و در پایان واکاوی مشخص میشود که خواننده کارورز تمامعیاری است که با کردار خود-کنش خواندن- وحدت مسیر از محاکات ۱ به ۳ را از طریق محاکات ۲ به عهده می‌گیرد.»(همان: ۱۳۳)

با تمام این‌ها ریکور نخستین هرمنوتیستی نبود که با به وجود آورن تعدیل در رویکرد و تفکّر ساختارگرایی، آن را وارد هرمنوتیک فلسفی کرد. تا قبل از ریکور پایمردان عرصهٔ هرمنوتیک به خاطر دلایلی که در بالا ذکر شد مرز اختلافی بین خود و ساختارگرایان ترسیم کرده بودند. حاصل مطالعات و مباحث ریکور در کتاب «تئوری تأویل: دیسکورس و باقی‌ماندهٔ معنا» وی منتشر شده است.(ریکور، ۱۹۷۶)

سه: به زعم ریکور ساختارگرایان پیش‌فرض سطح معنایی را که می‌خواستند تبیین کنند، تحت اعتقاد به یک قاعدهٔ کلی از قبل پیش‌بینی می‌کردند. به‌علاوه آنها در تبیین‌ها و توضیح‌های خود عملاً زمان و هر گونه گشتاری را که «ژان پیاژه» سرلوحهٔ افکار ساختارگرایی معرفی کرده بود نادیده می‌گرفتند و بر ساختارهای عمیق استاتیکی تأکید می‌ورزیدند که فهم عملی را در پی نداشت. این بدان معنی است که در چشم ریکور ساختارگرایان و معماری تفکر آن‌ها از اینکه بیان کنند چگونه سازه‌های زبانی قادر است از معنی‌های سطحی و ساختار آن به ساختار دیگری در معانی بطنی تغییر می-کند، واقعاً عاجز است.

چهار: برخلاف ساختارگرایی، ریکور بُعد تاریخی سوژه(انسان) و تعلق او به سنّت را که با زبان به شکل اثرها، ردپاها و دانش روایی که از گذشته آمده و در زمان حال بالفعل شده و به او رسیده مورد نظر قرار می‌دهد. با وجود این گرچه زبان جزء بنیادی سازندهٔ واقعیّت انسانی به حساب می‌آید و هرچند هر انسانی می‌تواند واژه‌ها را به معنای جدیدی ادا کند، اما هیچ کس زبان را خلق نمی‌کند؛ چرا که زبان نمی‌تواند جنبهٔ کاملاً فردی داشته باشد.

او با تأکید بر این مسئله که توضیح زبانی ساختارگرایان تمام تبیین و تأویل تأمّلی مطرح در هرمنوتیک پدیدارشناسی را هم‌پوشانی نمی‌کند، می‌گوید معنای متن معنای جمله‌های درون آن نیست، بلکه هر متن به دلیل آنکه خزانهٔ سخن نوشتاری است شایستگی آن را

دارد که به صورت ریزوماتیک به محورهای اصلی و فرعی گسترش یابد و بر رابطهٔ جز و کل تأثیر بگذارد. (ریکور، ۱۹۸۱: ۲۱۱)

سطح ثانویه: سطحی است به معنای واقعی هرمنوتیک تأمّلی، همراه با خوانشی فرهیخته که در ساحت معنا نمی توان پایانی برای آن متصوّر شد. به قول مولوی: عالمی است بی‌منتها. از نظر ریکور، در این سطح خواننده به طور دل بخواهی رویکردهای تحلیلی و دلالت‌های ظاهری معنا را از یاد می‌برد. این سطح، زندگی دوم متن قلمداد شده تنها از راه دیسکورس هرمنوتیکی و خوانش خواننده‌محور متن حاصل می‌شود.«همان»

در این سطح است که لفظ قصّه چون پیمانه‌ای است که نقل و دست به دست می گردد، در حالی که معنای آن چون دانه است و میوهٔ آن پنهان. معنای مورد نظر مولانا نه ابژه صرف است و نه سوژه مجرد؛ بلکه در اشتراک با یک دیگری هستی می‌یابد و کارکردش در گذر از تاریخ و زمان متفاوت می‌نماید. اگر در این سطح بخواهیم با قاطعیّت معنایی را به متن نسبت دهیم؛ در حقیقت به جعل معنا دست زده‌ایم تا شناخت محدود و زمینی خود را توجیه کنیم. تعبیر رولان بارت در زمینهٔ کارکرد بسیار شبیه اندیشهٔ مولاناست. او به عنوان یکی از پرچم‌دارانِ تفاوت زبان نوشتاری با سخن گفتار می گوید: «در روایت کاشته می‌شود؛ عنصری که بعداً هم در این سطح، هم در جای دیگر، در سطح دیگر به بار خواهد نشست.»(بارت، ۱۳۹۲: ۲۲) در پنداشت ریکور «فهم وجه ذهنی نیست که تبیین آن وجه عینی باشد. نه ذهنیت زندان است و نه عینیت آزادشدن از آن زندان. ذهنیت و عینیت نه تنها یک‌دیگر را نمی کوبند بلکه باهم جمع می‌شوند.»(ریکور، ۱۳۹۸: ۱/ ۲۱۰)

آنچه در ارتباط با زبان گفتار مهم است تک‌معنا (semanteme) بودن عناصر سازنده آن است؛ به گونه‌ای که معنای این عناصر به انگاشت‌ها و نگاشت‌هایی از پیش تعیین شده برگردد. ریکور با تفکیک میان زبان گفتار و سخن نوشتار معتقد است که در موقعیت دیالوگ و رویداد (زبان گفتاری)، شاخصه‌هایی چون ذهنیت، شخصیت و زبان بدن مؤلف در آن مشخص و تأثیرگذار است؛ در نتیجه نیّت مؤلف و معنای سخن یکدیگر را هم‌پوشانی می کند، به طوری که در زبان گفتار فهم معنا چیزی جز فهم نیّت مؤلف نیست.(بالو، ۱۳۹۵: ۸) در حالی که خوانش‌گر در سخن نوشتاری طی فراشد فاصله گذاری و با ایجاد فضای دیالکتیک، هر تجربه و کنشی را به سوی خودفهمی سوق می‌دهد. از منظر ریکور، توافق در فهم زمانی حاصل می‌شود که خواننده با تأویل نشانه‌ها و میانجی‌های زبانی مانند نماد، استعاره رویکرد هرمنوتیکی در سخن نوشتار دیسکورس آن را دارای وجه منعطف، سیّال و گریزنده می گرداند و باعث می‌شود در برابر متن حاضر، جهان‌متن های دیگری خلق شود. ریکور بر این باور تأکید می کند که معنای متن در سخن نوشتار برخلاف زبان گفتار هرگز

مؤلف محور نیست. پس خواندن خوانش‌گر هم در حکم مکالمه‌ای میان مؤلف و خواننده نخواهد بود؛ چرا که نه مؤلف به هنگام خواندن متن حضور دارد و نه خواننده به هنگام نگارش آن. بنابراین در زبان گفتار با تزی روبه‌رو هستیم که صرفاً گزارشی است و ضمن آنکه داده‌ها در آن معنای قطعی دارند، خواننده هم تمایلی به ارائهٔ نظری تفسیری در آن ندارد. تقابل زبان گفتار (رویداد) با سخن نوشتار (گفته) علی‌رغم آن‌که ویژگی‌های دیگری مانند پویایی، دیالکتیک، گشودگی و مشیرانگی را به طور ذاتی در دل سخن جای می‌دهد، هرگز به معنی استقلال آن دو از یکدیگر نیست و یا بدان معنا نیست که زبان گفتار در ذیل و سخن نوشتار بر مسند باشد. با آن‌که در زبان گفتار دلالت معنایی که ما را بی‌واسطه به سوی مصداق می‌رساند، ولی نخستین تعهّد آن ابلاغ معرفت است؛ به طوری که بدون آن شناختی در میان نخواهد بود. همان‌طور که رؤیا و خیال‌های ذهنی تا سوار بر زبان گفتار نشوند، بی‌معنی‌اند.(احمدی، ۱۳۸۵: ۶۲۲)

«این یادآوری سودمند است که مسئله هرمنوتیک نخست در محدوده تفسیر مطرح شد، یعنی در چارچوب رشته‌ای که هدفش آن است که بر مبنای آنچه متن می‌خواهد بگوید، به فهم یک متن راه بَرَد، یعنی بر پایه نیت نهفته در متن آن را بفهمد.» (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۱۰) بنابراین در هرمنوتیک سنّتی بین زبان گفتار و سخن نوشتار مرزی مشخّص نیست چرا که خوانشی در آن صورت نمی‌گیرد و مفسّر بر حسب دلالت ظاهری، با بازآفرینی فضای عصر مؤلف و جایگزین‌کردن خود به جای او معنای یکتا و مشخّصی را که مدّ نظر مؤلف است آشکار می‌کند. در هرمنوتیک‌های فلسفی و مدرن هم خبری از دیسکورس نیست؛ چرا که در آن به نقش خواننده در زایش معنا پرداخته نشده است؛ به بیان دیگر، هرمنوتیک سنّتی و رمانتیک، مؤلف‌محور، هرمنوتیک فلسفی هست‌اومند، هرمنوتیک مدرن متن‌محور، امّا هرمنوتیک پیشنهادی ریکور خواننده محور است؛ چرا که هدف هرمنوتیک تلفیقی و ادبی او با فراشد دیسکورسی‌اش آن است که دریابد متن در حال حاضر چه معنا یا معناهایی برای خواننده دارد. به زعم ریکور، تبیین نیازمند خردگرایی و فهم نیازمند تأمّل‌گرایی است. خردگرایی عمدتاً بر نیروهای مادی زبان تأکید دارد در حالی که تکیهٔ تأمّل‌گرایی متمرکز بر نیروهای معنایی سخن است.

تأمّل‌گرایی یا فلسفهٔ انعکاسی، موجّه ساختن یا بنیاد بخشیدن به ادّعاهای تجربی، آن هم نه با مرتبط کردن آن‌ها با جهان مستقل از ذهن (mind independent world) و نه با مرتبط ساختن آنها با مجموعه‌ای از ارزش‌های فرهنگی، بلکه مرتبط کردن این ادّعاها با زبان و قدرت تولید معنا در آن است.

۲-۲- پل ریکور

امروزه ریکور در ارتباط با هرمنوتیک ادبی چنان جایگاهی یافته است که بخش وسیعی از تحولات و دگرگونی‌های فلسفهٔ تأویلی ادبیّات با ارجاع به آرا و پنداشت‌های او صورت‌بندی می‌شود. او که از چهره‌های «مدافع-مهاجم» در حوزهٔ نقد است، نوشتار درازدامنی دربارهٔ هرمنوتیک و روش‌شناسی علوم انسانی، تأویل، در زمان‌بودگی و رابطهٔ آن با روایت و حکایت دارد. او در شهر والنس فرانسه متولد شد و در دانشگاه سوربن تحصیل کرد. نوشته‌هایش حاوی نگرش‌های نوپردازانه به فلسفه، دیالوگ(مکالمه)، گفتگو، تأویل و گسترهٔ سخن ادبی است. «بدون حضور ریکور هرمنوتیک هرگز این اعتبار کنونی خود را به دست نمی‌آورد» (احمدی، ۱۳۸۱: ۱۰۸) آنچه که باعث تمایز این فیلسوف منتقد از دیگر هرمنوتیست‌ها می‌گردد علاوه بر ترکیبی بودن زبان اندیشگانی، نقش بدون انکار او در برجسته کردن هرمنوتیک در مباحث ادبی(همان: ۱۱۶) و تنگ‌تر کردن حلقهٔ صمیمیّت هرمنوتیک با نظریّات ادبی است؛ تا جایی که می‌توان او را روح هرمنوتیک ادبی قلمداد کرد. در این بین سه نوشتار «استعارهٔ زنده»(۱۹۷۵)، زمان و گزارش(۱۹۸۳-۱۹۸۵) و خویشتن همچون دیگری (۱۹۹۰) او را به قلمرو ادبیّات نزدیک‌تر ساخته است. (احمدی، ۱۳۸۵: ۶۱۴-۶۱۵)

۲-۳- دیسکورس[۱]

چرخش استعلایی فلسفه در قرن بیستم باعث شد که بسیاری از یافته‌ها و نظریّات «دانایان خودخوانده»[۲] در ارتباط با سایر رشته‌ها دوباره متولّد شود. یکی از این یافته‌ها که کاربرد فراوانی در پژوهش‌های زبان‌شناسی، معناشناسی و فلسفی دارد واژهٔ دیسکورس است که گاه از آن به گفتمان، محاوره، گفتگو و گاه به مقال یاد می‌شود. ریشهٔ واژهٔ Discourse که سابقهٔ آن در برخی منابع به قرن چهارده میلادی می‌رسد را می‌توان در فعل یونانی به معنی حرکت سریع در جهات مختلف یافت. گرچه مفهوم این واژه به معنی تجلّی زبان در گفتار و یا نوشتار است؛ ولی همان‌طور که از ریشهٔ آن پیداست در علم بیان سنّتی به مفهومی اطلاق می‌شود که در ارتباط با اجزای تشکیل‌دهندهٔ زبان نتوان برای آن معنای ثابت و پایداری متصوّر شد. مفهومی که در ارتباط با شرایط زمانی و مکانی مختلف، معانی گوناگونی را القا کند. (عضدانلو، ۱۳۸۰: ۱۶ و مک دانل، ۱۳۸۰: ۱۰-۱۱)

منظور از گفتمان در زبان‌شناسی صورت کاربردی آن است که در مقابل زبان به مثابهٔ

۱- دلیل آنکه به جای این واژه ترجمه هایی برابر با گفتمان نیاورده ایم، نشان دادن تفاوت کاربردی آن در زبان شناسی و هرمنوتیک ریکور است.

۲- توصیفی است که آلتوسر از فیلسوفان هرمنوتیک دارد.(نک: احمدی، ۱۳۸۱: ۱۱۰)

یک سیستم انتزاعی قرار می‌گیرد و معمولاً درون واحد یا قطعه‌ای بیش از یک جمله برونگی می‌یابد. هنگام بحث هم عناصر غیرزبانی(موقعیّت گوینده، دلالت معنایی و ارزشی و زمینهٔ تاریخی و شکل‌گیری زبان) و هم قواعد زبانی و نظام دستوری جمله‌ها و گزاره‌ها را در نظر می‌گیرد. امّا زمانی که ریکور در آثار زبان‌شناسانی چون امیل بنونیست[1] و رومن یاکوبسن[2] به گفتمان می‌رسد با نگاه هرمنوتیکی می‌گوید که زبان‌شناسان به کمک سیستم نشانه‌ای تلاش می‌کنند دربارهٔ چیزی بیرون از متن سخنی بگویند. سخن آنها گرچه با قواعد آوایی، نحوی و سبکی زبان هم‌خوانی دارد ولی در توضیح ناقص بوده به بن‌بست می‌رسد؛ به قول مولوی:

«این سخن هم ناقص است و ابترست وان سخن که نیست ناقص، آن سرست»

(مولوی، ۱۳۹۰: ۳۱۸)

در تلقی ریکور، ساختارگرایان به هنگام بحث از گفتمان، زبان را به جنبه‌های ساختاری آن تقلیل می‌دهند. فروکاهی آن‌ها سبب عدم توجه به انسانی است که خود را به وسیله سخن‌گفتن معرفی می‌کند؛ بنابراین آنچه ساختارگرایان در اختیار ما قرار می‌دهد، سیستمی بی‌هویت از رمزگان است. (Ricoeur ۲۰۰۰ :۶۱-۲۷)

از نظر ریکور، مولود چنین عملکردی عدم توجه به توان و ظرفیت انسان برای اندیشیدن و خلاقیّت است؛ زیرا فهم را که به قول مولانا هویت بنیادین انسان است «ای برادر تو همان اندیشه‌ای/ مابقی خود استخوان و ریشه‌ای» فدای شناخت سیستم و ساختاری می‌کند که گفتار او را شکل داده است. (Ibid :۵۲)

ادّعای ریکور در بحث از دیسکورس آن است که کنش معنادار به خودی خود و به واسطهٔ نوعی از نمادین کردن صورت است که در سخن نوشتاری به کار می‌رود. این نمادین کردن ساخت‌کاری پیرنگ است که ساختار علی معلولی آن را تغییر می‌دهد و سبب می‌شود برخلاف تصوّر ساختارگرایان گفتمان از محدودهٔ کنش و شخصیت داستانی مد نظر راوی خارج و به ساختار درونی اندیشه تغییر مسیر دهد. بدین معنی که در سخن نوشتاری، متن برای معناداری به خواننده تفویض اختیار می‌دهد.

از شاخصه‌های دیگر ریکور، کُنایی بودن سخن نوشتار و نهادینه کردن فهم در آن است؛ به سخن دیگر، سرمشق ریکور در تمییز بین نوشتار و گفتار، هرمنوتیک و پای‌بندی به اصول و آرمان‌های آن است. او سخن نوشتار را به دلیل تلفیق ادراک و توضیح، کنش‌دار، زیست‌منش و واجد معنا می‌داند و این آموزهٔ دیلتای[3] را پیش می‌کشد که ادراک باید از

1-Emile. Benveniste (1902 1976)
2-Roman Jakobson (1896 1982)
3-Wilhelm Dilthey (1833 1911)

این بدفهـمی که توضیـح دانسته شود، رها باشد؛ چرا که «ادراک، بدون توضیح نابیناست، همان‌طور که توضیح بدون ادراک میـان‌تهـی است.» (ریکور، ۱۳۸۲: ۱۲۴- ۱۲۶) ریکور مانند مولانا بر این باور است که «ادبارگر ادبارجـوسـت»؛ و بزرگتـرین آسیبی که می‌تواند دیسکورس را تهدید کند، واپس‌نگـری تاریخی (retrospection) و کژفهـمی در ادراک است.

«بر گذشته حسرت آوردن خطاست باز ناید رفته، یاد آن هباست»

(مولوی، ۱۳۹۰: ۶۴۸)

مولوی سخنوری است که گذشته را در اندیشهٔ خود بازمی‌آفریند، نه آن‌که تفکّرش منسوب به گذشته باشد. این سخن به این معنی است که گذشته با تفکّر مولوی تعیّن می‌یابد. حکایت‌های مثنوی او آشکارا رنگ و بوی گذشته را دارد، امّا از درک و فهم زمان حال او هم فارغ نیست. همین خمیرمایه و فطرت درونی سخن مولانا سبب ظهور و دوام تأویل در آن می‌گردد.

آن‌چه از واپس‌نگری در این نوشتار یاد می‌شود بی‌اعتبار ساختن سنّت و تاریخ گذشتهٔ ما انسان‌ها نیست؛ چرا که به قول یورگن هابرماس، تاریخ متغیّر پیشین معرفت است.(واعظی، ۱۳۸۷: ۱۷۸) «ارزش خواندن گذشته در این است که اقدامی در جهت معاصرکردن گذشته باشد، نه آنکه معاصر را به گذشته بدل کند یا صرفاً به توجیه گذشته بپردازد.» (مختاری، ۱۳۷۸: ۲۲-۲۳)

هانس گئورگ گادامر، انسان موجودی تاریخی است و سنّت فرایندی انتزاعی در هستی او نیست، بلکه بخش عمده‌ای از موجودیّت خود اوست. (Gadamer, ۱۹۸۶: ۲۷۶) در واپس‌نگری، دانش به علم تقلیل می‌یابد و فهم معنا با جبرگرایی و تک‌معنایی مواجه می‌گردد؛ به طوری که مؤلّف با پیش‌بینی و محاسبهٔ قبلی خود که بر اساس سنّت گذشته و محدود به زمان ایستاست، ارزش‌های مبتنی بر داده ستاده را به جای فهم و معنا به مخاطب خود تحمیل می‌کند، بدون آنکه اجازهٔ رسوب‌زدایی از فهم گذشتگان را به مخاطب بدهد. در حالی که آنچه در بستر تاریخ و گذشتهٔ بشر قطعی و ثابت می-نماید، مفهوم است نه معنا که به دلیل نسبی و مشروط بودنش در عبور و گذار زمان دست‌خوش تغییر و دگرگونی می شود.

نتیجهٔ این نگرش آن می‌شود که مؤلّف، روایت را روشی برای مصرف‌کردن گذشته و فراموش‌کردن هستی خواننده به مثابهٔ یک دازاین بداند و متنی گفتاری را تولید کند که در آن مخاطب تنها مصرف‌کنندهٔ فهم و شعور مؤلّف باشد؛ حال آنکه متن نوشتاری بنا به هویّت چند صدایی خود، تولید معانی را می‌طلبد.(بلری، ۱۳۷۹: ۴۰) مولوی با این نگرش

است که اندیشه و زبان خود را از تسخیر و انفعال در اصل پایداری سنّت‌ها رها می‌سازد. او گذشته را طرد نمی‌کند؛ چرا که این مسئله امری مُحال و غیر جهان انسانی است، بلکه گذشته را با زمان حال می‌نگرد و سنخ نوینی از آن را در روایت خود می‌آفریند. برآیند این رویکرد ظهور مقوله‌هایی همچون عدم قطعیّت معنا و نفی تک‌معنایی است.

در ادراک، مؤلّف ممکن است معنی را در حد بیان انگیزه‌ای ثابت، هدفی مشخّص و نیّتی معیّن تقلیل دهد و با دنبال کردن سخن دیگران خود را به آنها پیوند زند. اما اگر سخن با توضیح و وجه آینده‌نگر (prospective mood) همراه باشد، سویهٔ کنش‌داری آن افزایش می‌یابد. زیرا در این وجه است که متن با گشودگی، کنش و معنایی مستقل از نیّت و ادراک مؤلف می‌یابد و دیدگاه خواننده به دیدگاه مؤلف افزوده می‌شود.

ریکور با تفحّص در کار تاریخ‌نویسانی چون «اچ. آی مارو» و «رمون آرمون» به بحث در این مسئله می‌پردازد که نگاه صرف تاریخی به گذشته حکایت از «رابطهٔ تناسلی میان فهم دگری با شناخت گذشته بشری» ایجاد می‌کند؛ زیرا در فهم بدون دانش گذشته هیچ چیز خاصی وجود ندارد و صرفاً شناخت اعتقاد است. فهم گذشته‌نگر، فرایندی واحد است که فهم دگری در زمان حال به میان می‌کشد.(ریکور، ۱۳۹۸: ۱/ ۲۰۹)

مولوی گذشته را به صورت یک پیشنهاده می‌پذیرد و با فهم خود به عنوان یک انسان زنده در زمان، بدان جهت می‌بخشد. وجه ادراک را توصیف و کسی را که صرفاً به دنبال تقلید انگیزه است، «واصف» می‌نامد. واصف در تلقی مولانا چنان نااستوار است که فراست لازم جهت توضیح و کشف حقیقت و معنا را ندارد:

«لحن مرغان را اگر واصف شوی　　بر مراد مرغ، کی واقف شوی؟
گر بیاموزی صفیر بلبلی　　تو چه دانی کاو چه دارد با گلی؟»

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۴۹)

دل‌بستگی مولوی به توضیح و عدم تکیه بر ادراک را در دیالکتیک بین عقل کلی و جزئی به خوبی می‌توان دید. او با در نظرگرفتن این مهم که نازایی تأویل در عقل جزئی به دلیل گزینش و اختیار روش واحدی برای ارتباط با موضوعات است، بر توضیح تأکید دارد. در حکایت:«آموختن پیشهٔ گورکنی قابیل...» پیروی قابیل از زاغ نمایانگر ادراک است که در آن فقط با تغییر فاعل، کنشی تداوم می‌یابد. کنش اخیر چون فاقد هرگونه کوشش از سوی خواننده است، فقیرترین نوع ادراک به شمار می‌آید و از نظر مولانا چون از اندیشه تهی است ره به گورستان می‌برد.

«کندن گوری که کمتر پیشه بود　　کی ز فکر و حیله و اندیشه بود...

جان که دنبالهٔ زاغان پرد　　زاغ او را سوی گورستان برد»

(همان: ۶۰۸)

در حالی که گشودگی نهفته در توضیح، نور جان خاصگانی است که فارغ از بستار معنایی، قدم در مسجد اقصای دل نهاده و با پرواز در قاف معنا هر لحظه نوگیاهی از توضیح خود می‌آفرینند.

«عقل ما زاغ است نور خاصگان　　عقل زاغ استاد گور مردگان...

گر روی رو در پی عنقای دل　　سوی قاف و مسجد اقصای دل

نو گیاهی هر دم از سودای تو　　می‌دمد از مسجد اقصای تو...»

(همان)

لازم به توضیح است که از زمان پارمنیدس(۴۴۰-۵۱۵ق.م) عقل انسان تنها داور شناخت بشر معرفی شده است.(هاسپرس، ۱۳۸۷: ۱۳۳) کار بدیعانهٔ مولوی در مثنوی و ساختارشکنی او آن است که بین عقل جزئی که فقط مُدرِک است با عقل کلی که آن را بنا به آموزهٔ «ایمان، همان تمییز و ادراک است»(مولوی، فیه‌مافیه ۱۰۱) «عقل ایمانی» می‌نامد، هم‌نوایی ایجاد کرده است:

«عقل ایمانی چو شحنهٔ عادل است　　پاسبان و حاکم شهر دل است»

(همان: ۶۳۷)

این عقل که از محاکات ویژهٔ مولوی است سبب می‌شود عارف با تأویل به خودفهمی برسد و خویشتن خویش را با ذکاوت و بالندگی کشف کند. دلیل رویکرد انتقادی مولوی با سنّت فکری-فلسفی که هنوز چرخش هرمنوتیک را تجربه نکرده بود نیز همین است. «تنها رویکرد کافی بشر به زندگانی، دانش ایمانی است نه استدلال عینی بسیارگزافه گویانهٔ فیلسوفی که قصری شکوهمند از اندیشهٔ منطقی در نظام فلسفی خود برپا می‌دارد.» (هابن، ۱۳۸۴: ۴۹) تأکید هرمنوتیک ریکور بر تأویل خواننده و نه ادراک مقصود مؤلف، پارادایمی است که سبب تولد دیسکورس می‌شود و ریکور، بدیعانه آن را در سخن نوشتار می‌جوید.

او با طرح مسئله دیسکورس، به هرمنوتیک و کارکرد آن چشم‌انداز گسترده‌ای می‌بخشد و می‌گوید هرمنوتیک جایی آشکار می‌شود که حرکتی از بدفهمی(معنای اخته) به سوی فهم بهتر (زایایی معنا) وجود داشته باشد. بنابراین دیسکورس هرمنوتیکی ریکور فراتر از رویکرد تجربی ساختارگرایانه به متن می‌نگرد.

پی‌آیند این رویکرد آن خواهد بود که گفتمان از نیّت مؤلف و فهم اولیه مخاطب فاصلهٔ معناداری بیابد و سهم بیشتری در معناداری رمزگان و چندمعنایی مشق‌های زبانی به خود اختصاص دهد.

قرائن گفتاری بودن زبان مثنوی

پیش از آن‌که با کاربست دیسکورس هرمنوتیکی ریکور نوشتاری بودن سخن مولوی را در مثنوی مطرح کنیم، به ذکر چهار قرینه می‌پردازیم که تکیه بر آنها ممکن است سبب شود زبان مثنوی گفتاری تصوّر گردد:

۱. گویندگی مولوی و تحریر مریدان: در شرح‌هایی که دربارهٔ مثنوی نوشته شده می‌خوانیم که مولوی ارتجالاً ابیات را می‌سرود و اکابر مریدان او آنها را یادداشت می‌کردند[۱]. پیداست که این امر با توجّه به ابیاتی که در مثنوی آمده و نیز شیوهٔ خطابه‌ای که بین عرفای ایرانی رایج بوده غیر قابل انکار است:

«ای ضیاءالحق حسام‌الدین بگیر — یک دو کاغذ برفزا در وصف پیر...
برنویس احـوال پیـــر راه‌دان — پیر را بگزین و عین راه دان»

(همان، مولوی: ۱۳۲)

امّا نکته اینجاست که با پذیرش این موضوع، رسانه را که ابزار زبان است مقدم بر سخن گرفته‌ایم. ریکور می‌گوید: «آشکارترین شکل تبدیل گفتار به نوشتار به رابطه میان پیام و مجرا یا رسانهٔ آن مربوط می‌شود، ولی با دقت بیشتر متوجه می‌شویم که این نخستین تغییر می‌تواند از همه سو گسترش یابد و به نحو تعیین کننده‌ای بر تمامی عوامل و نقش‌ها تأثیر گذارد. وظیفه ما این خواهد بود که از این دگرگونی محوری شروع کنیم و به اثرات جانبی‌اش بپردازیم.» (ریکور، ۱۳۸۳: ۲۴۱) او زبان را تا هنگامی که رسانه‌ای برای انتقال نشانه‌ها و رمزگان پیام است، گفتاری می داند. چنین زبانی خالی از معنا نیست؛ اما اگر زبان از زمان برخوردار شود و به‌صورت روایتی (recital)[۲] وقوع یابد، تبدیل به سخن نوشتار می‌گردد. بنابراین این سخن زمانمند و روایت‌مدار است که آمادگی لازم برای دیسکورس و چند معنایی را دارد، نه زبان گفتار که برای ایجاد ارتباط و تعامل با دیگران به کار گرفته می‌شود. (Ricoeur ۱۹۸۴: ۱۳۳)

۲. جرّ جرار کلام

منظور از آن تداعی و جریان سیّال ذهن در سرودن و تقریر مثنوی است به طوری که هر قول و نقلی اندیشهٔ دیگری را ارتجالاً به دنبال خود کشیده مثنوی را تبدیل به یک فراداستان کرده است. ذکر این اصطلاح از سوی خود مولوی ممکن است موجب شود که زبان او گفتاری تصوّر شود. (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۸-۱۹)

۱- نمونه: جامی، نفحات ۴۶۸-۴۶۹،شیمل، شکوه شمس ۵۷، زرّین کوب، پلّه پلّه تا ملاقات خدا ۲۲۰-۲۲۳، گولپینارلی، مولانا جلال الدین۲۱۲

۲- برای آگاهی از ابهامی که واژهٔ مزبور در عرصهٔ زبان گفتاری و نوشتاری از نظر ریکور و ژرار ژنت ایجاد می کند نگاه کنید احمدی، ساختار و تأویل متن ۶۲۸.

۳. تقطیع موضوع

هرچند مولوی می‌گوید: «قصه‌ها آغاز کردیم از شتاب ماند بی‌مخلص درون این کتاب» (مولوی، ۱۳۹۰: ۴۳۰) ولی این مسئله به معنی گفتاری بودن سخن او نیست. اغلب مفسّران مثنوی را «حاوی تعداد زیادی حکایت سرگردان و بغایت گوناگون»(براون، ۱۳۸۵: ۸۸۱) می‌دانند و کسانی چون نیکلسون معتقدند که چون مولوی در مثنوی نظام منسجمی ندارد، فضای هنرمندانه او هم استدلال نمی‌پذیرد و خواننده در درک ابیات جز روی‌آوردن به قرائن و اشارات نمی‌تواند کاری انجام دهد. (مولوی، ۳۹۰: ۴-۵) در حالی که یکی از مختصات مهم سخن نوشتار حضور درون‌مایه در آن با درجه‌ها و جلوه‌های مختلف است. این درون‌مایه که در فرازهٔ مثنوی از زبان «نی» مطرح شده در تمام بدنهٔ آن به انحای گوناگون فهمیده می‌شود. (زرّین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۷-۱۸)

کاوش مثنوی با دیسکورس ریکور نشان می‌دهد که مولوی با روی‌آوری به سخن نوشتار خط ممتد فهم را که نشانه هایش را در زبان گفتاری می‌توان یافت می‌شکند و با حرکت در جهات مختلف، گشودگی متن برای فهم خواننده ممکن می‌سازد. این واسازی، به ظاهر از عدم انسجام خبر می‌دهد، اما زمانی که از منظر ریکور بدان می‌نگریم نه تنها آن را تلاشی تصادفی در معناسازی نمی‌بینیم، بلکه آن را کنشی متورم در استواری به آموزهٔ فهم و وفاداری به تأویل می‌یابیم که سعی دارد از تنگ کردن اندیشه و نظرگاه بگریزد.

۴. عناصر زبان عامیانه در مثنوی

یکی از خصیصه‌های خارق‌العادهٔ مثنوی و سخن نوشتاری آن، این است که مولوی بدون اینکه معنا و محتوای اندیشگانی سخن را از رشد استعلایی و تصاعدی باز دارد آن را با الفاظ و کلمات معمولی و عامیانه در می‌آمیزد. هرچند مولوی گاهی نوشتار خود را با زبان عامیانه می‌آمیزد، ولی این رویکرد نشانه خیانت او به اسلوب ادبی و تهدید سخن نیست؛ چرا که هدف نائی مولانا در مثنوی آن است که سخن نوشتار در خدمت اندیشه باشد، نه آنکه اندیشه در خدمت سخن نوشتار. او سخنوری است که برای گشودگی معنا و صدور آن، ساختار فهم را درون زبان دشوارهٔ ادبی برهم می‌زند و آن را از سفارش‌شدگی تهی می‌سازد. او مسافر مسیر فهم است و مثنوی‌اش بیانگر آزمون‌های دشوار مؤلفی که فهم و تجربهٔ اندیشیدن وارد شعر کرد. تلقی مولانا آن است که محدود کردن سخن در چارچوب تنگ وزن، قافیه، صورت و آرایه‌های تزئینی، از آن تافتهٔ جدا بافته‌ای می‌سازد که رسیدن به فهم را دچار مشکل ساخته معنا را قربانی آراستگی آن می‌کند. در حالی که شاخصهٔ اصلی سخن، در دانش نائی مولانا تازگی معناست:

«هین! سخن تازه بگو تا دو جهان تازه شود وارهد از حدّ جهان، بیحد و اندازه شود»
(مولوی، غزل ۵۴۶)

امّا سخن چگونه تازه می‌شود؟ ریکور این‌گونه پاسخ می‌دهد: نیروهای یک‌دست یا ضعیف زبان همواره با بهره‌بردن از تمامی شکل‌های آن، زبان را از نو سر حال و بانشاط می‌سازد. (ریکور، ۱۳۹۲: ۷۴) پس برای گریز از تنگنای احتمالی در فهم است که مولوی کلمات عامیانه را درون سخن نوشتار استخدام می‌کند.

دلایل نوشتاری بودن سخن مثنوی معنوی بر اساس دیسکورس هرمنوتیک ریکور

۱. تأویل: مولوی تأویل‌گری[۱] است که شوق به کشف حقیقت و معنی به طرز باورنکردنی او را به تماشا و خوانش متن می‌نشاند. او به هنگام خواندن، آن قدر بالاتر از متن می‌ایستد و آن اندازه چیزهای متنوع از آن می‌بیند که جهان‌متن تولیدی او فراتر از متن اصلی می‌گردد؛ به گونه‌ای که هرگاه خواننده‌ای خواسته در مسیر فهم، سخن او را بخواند، ناگزیر از غرق‌شدن در بطن معنایی بوده که مولوی خلق کرده است. این غرق شدن قانون ثابت و پوزیتیویسمی برای نجات ندارد و هر خواننده‌ای فراخور خودفهمی خویش چیزهایی دریافته؛ اما همواره در عین نزدیکی به اصل معنا از آن دور نیز بوده است.

از دیدگاه هابرماس[۲] «پیدایش پوزیتیویسم به معنای مرگ نظریهٔ شناخت و قرارگرفتن فلسفهٔ علم به جای آن بود. پوزیتیویسم امکان کاوش دربارهٔ شرایط شکل‌گیری شناخت و نیز دربارهٔ معنای شناخت را از بین می‌برد. به این ترتیب، پوزیتیویسم با اتخاذ بینشی علم‌گرایانه دربارهٔ شناخت، از این‌که به شیوه‌ای شناخت‌شناسانه در خود تأمّل ورزرد خودداری می‌کند.» (هاو، ۱۳۸۷: ۱۱-۱۲)

مولوی در نوشتار مثنوی با این شگرد هرمسانه خطوطی را برای خواننده نشان می‌دهد، ولی او را درون منشوری از پرسش‌ها رها می‌سازد که پس از هفت قرن هنوز هم درون مثنوی زنده‌اند و خواننده را با شوری بی‌واسطه و بلافصل به روشن ساختن معنای گمشده‌ای فرا می‌خوانند.

۲. دیالکتیک: از نشانه‌های دوگانگی و منافست زبان گفتار و سخن نوشتار تقابل بین صورت و معناست. در تمایز افلاطونی بین امر عقلانی و حسی، معنا محتوایی است که برای آنکه خود را بیان کند و توضیح دهد به یک پایه و عنصر پشتیبان نیازمند است که می‌توان

۱- هرچند در انگارهٔ هرمنوتیکی ریکور، هرمنوتیک پشت صحنهٔ تأویل است و پرداختن به این موضوع تحقیق جداگانه ای را می طلبد، ولی با مسامحه ما هر دو اصطلاح را یکسان در نظر گرفته و مولوی را که در بسیاری از قسمت های مثنوی گام در حوزهٔ هرمنوتیک گذاشته تأویل کننده می خوانیم.

2- Jurgen Hobermas

آن را گفتـمان نامید. گرچه عـرفان حـوزه‌ای اسـت مرتبط با معناست، ولی توجه و اصرار مولوی بر آن موجب ظهور دیالکتیک لفظ و معنا در مثنوی شده است. در این دیالکتیک، معنی آن حقیقتی است که لابه‌لای لفظ پیچیده شده، لفـظی که متعلّق به دنیای صورت است و مولوی قاطعانه همراه با ژرف‌ترین معناها آن را نفی می‌کند، ولی با تجاهلی ظریف و ناساز برای نفی هم از همین رسانه (لفظ) استفاده می‌کند:

«نان چو معنی بود، خوردنش سود بود چون‌که صورت گشت، انگیزد
نان چو معنی بود، بود آن خار ســبز جحود چون‌که صورت شد کنون خشکست و گبز
(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۷۶)

مولوی معنا را مقوله‌ای می‌داند که سبب بروز فهم می‌گردد؛ هرچند که در قالب مصنوعات زبانی (استعاره، حکایت تمثیلی، رمز و ...) بیان شود:

«معنی آن باشد که بستاند تو را بی‌نیاز از نقش گرداند تو را»
(همان۲۰۹)

او دانش نائی و نوشتار خود را به گونه‌ای ساختاربندی کرده که معنا در اولویّت و در تقابل با لفظ قرارگیرد. در نگرۀ تقابلی اخیر که مایه‌هایی از هرمنوتیک را دارد، به قول سروش، عبارات نه آبستن معنا بلکه گرسنۀ معانی‌اند. (سروش، ۱۳۷۹: ۲۹) مولوی در این دیالکتیک خواسته یا ناخواسته به چالش بین گفتار و نوشتار که از دورۀ ماقبل افلاطون و ارسطو وارد بحث‌های صاحب‌نظران شده بود دامن می‌زند و نشان می‌دهد که تنها کسی قادر به زیستن در چنین دیالکتیکی است که جانش هم از شیر معنی و هم از جماد صورت به نحوی آمیخته باشد که بتواند با جماد، معنی لطیف و لغزان را تولید کند. نوسان این دو قطب در فراشد دیالکتیک هم متن را وارد بحث هرمنوتیکی می‌کند و هم آنکه با انضمامی‌شدگی، خواننده را به درون متن کشانده او را به برخورداری از این خوان دیالکتیک دعوت می‌کند؛ زیرا تفکیک مرز بین صورت و معنا نوعی انتزاع است و هر ذهنی با مجموعه‌ای از پیش‌انگاشت‌ها برای امر انتزاعی تعریفی ارائه می‌دهد. این امر سبب می‌شود که خوانش هر خواننده‌ای از دیالکتیک لفظ و معنای مثنوی با هرمنوتیک همراه گردد.

۳. ارجاع و مشیرانگی: ریکور در بحث از ارجاع با پیروی از سخن یاکوبسن آن را ویژگی سخن نوشتاری می‌داند. در این ویژگی، معنا به مثابه مفهومی درونی و به صورت غیرمستقیم ظهور می‌یابد؛ به این معنا که اندیشه به واسطه مفهوم به سوی معانی و امور مختلف معطوف می‌شود. (ریکور، ۱۳۸۳: ۲۵۱) او عزم کرده است تا متن ادبی را وفادارترین نوع سخن نوشتار در هرمنوتیک معرفی کند و با تمایز بین ارجاع مستقیم (بلافصل) و

غیرمستقیم (فاصله‌دار) تأکید می‌کند که زبان گفتاری این توانایی را دارد که از هر دو نوع ارجاع برخوردار باشد، ولی سخن تنها با ارجاع غیر مستقیم است که تبدیل به نوشتار شده حامل دیسکورس می‌شود. باید تأکید کرد که منظور او از ارجاع غیر مستقیم، هنجارگریزی مدّ نظر ساختارگرایان نیست، بلکه گریز از تنگنای خوانش‌های معمولی و پذیرفته شده در قالب برداشت‌های مقطعی از متون است؛ به ویژه متون کلاسیک خاموشی که دیگر به مؤلف آن دسترسی نداریم.

از دیدگاه ریکور، مکالمه و گفتگو نمودهایی از زبان گفتاری و سخن نوشتاری است که دگرگونی‌های گفتار و نوشتار را با مؤلفه‌هایی که درون متن می‌پذیرند به خوبی نشان می‌دهند:

نخست آنکه در گفتگو اندیشهٔ مؤلف تلویحاً از زبان دیگران بیان می‌شود، پس مفهوم آن به دلیل ارجاع‌های مختلف می تواند تأویل‌های گوناگون داشته باشد. دوّم آنکه در زبان گفتاری ملاک نهایی حوزهٔ ارجاع در امکان اشاره به چیزهایی است که یا عضوی از موقعیت مشترک گوینده و شنونده هستند و تنها با یک اشاره حوزهٔ ارجاع مشخص می‌گردند، یا آنکه این به صورت غیر مستقیم و با کمک ضمیر اشاره، قید زمان و مکان و ... تعیین می‌شوند. در حالی که در سخن نوشتاری به دلیل فقدان موقعیت مشترک بین مؤلف و خواننده که از نتایج عمده فاصله زمانی و مکانی بین آن دو است- خبری از ارجاع مستقیم و بلافصل نیست، هرچه هست ارجاع غیر مستقیم است.(همان، ۲۵۰-۲۵۲) به همین دلیل است که ریکور در دیسکورس هرمنوتیکی خود مدعی است که «نوشتار، ریشه داشتنِ ارجاع در موقعیت مکالمه را متلاشی می کند.»«همان» این بدان معنی است که گسترش حوزهٔ ارجاع و بی‌واسطه بودن آن در متن گفتگو، نتایج بسیاری به دنبال دارد که به نوشتاری و روایتی بودن سخن شهادت می‌دهد.

«باختین می‌گوید که اگر نیک گوش فرا دهیم، در هر روایت جز گفتگوهایی که به صورت نقل قول مستقیم می‌آید، دو نوع گفتگوی دیگر را نیز تشخیص می‌دهیم. یکی آنکه نویسنده می‌تواند لحن ویژه‌ای را در عمل روایت برقرار سازد و با شخصیت‌ها از در گفتگوی تلویحی درآید و با آنان هم‌نوایی کند یا به گفته‌هایشان رنگ و بوی کنایی ببخشد. دیگر آنکه می‌تواند با هجو و تقلید سبک دربارهٔ دیگر نویسندگان و کاربردهای سنتی زبان، آشکارا سخن بگوید.» (مارتین، ۱۳۹۱: ۱۱۵)

میرصادقی هم بر این باور است که در روایت، گفتگو به وسیلهٔ شخصیّت‌ها عمل داستانی را به نمایش می‌گذارد؛ به همین دلیل گفتگو جزء پیکره و ذات اصلی یک روایت است، هرچند که در نگاه واقعی این گفتگوها متّکی به راوی بوده از خود استقلالی ندارند.

(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۶۴)

این رویکرد، علاوه بر آنکه موجب التهاب و برآمدن مفاهیم، کارواژه‌ها و شیوه‌های تحلیل در روایت گردید، تأثیراتی عمیق در هرمنوتیک فلسفی فهم پس از گادامر گذاشت. به طوری که این التهاب در پنداشت ریکور متورم شد. اهمیّت ریکور برای ما در این بحث از آنجا نشأت می‌گیرد که او برخلاف کسانی مانند ژیل دلوز، بودریار، ژاک دریدا و ... که مباحث خود را در فلسفه متوالی ساخته بودند، نگاه خود را متمرکز در ادبیّات و زایش معنا در آن ساخت.

ریکور با پیش‌کشیدن مسئلهٔ بازنمایی در محاکات و آفرینندگی در آن بین نقل داستان با حکایت مرز باریکی می کشد. در پنداشت او هم‌بستگی تنگاتنگ بین میان محاکات (mimesis) و پیرنگ (muthos) سبب می‌شود نگاه اولیّه ما متوجّه این جدایی نشود، در حالی که حضور عاملی پنهان بنام «بازنمایی»(praxeos) در حکایت آن را سرشار از اندیشیدهٔ اندیشندگی می‌سازد. به همین دلیل ما در حکایت برخلاف نقل داستان، نه با کنش که با بازنمود کنش رودررو می‌شویم. (ریکور، ۱۳۹۸: ۱/ ۹۳-۹۵)

پژوهش‌ور این نوشتار با صحه‌گذاری به این نقد ریکور، بر این اندیشه که یکی از تفاوت‌های اساسی «قصّه» با داستان هم همین عامل بازنمود و اندیشیدهٔ اندیشندگی است تأکید دارد و معتقد است داستان‌های نقل شده در آثار سنایی و عطّار، نه حکایت بلکه قصّه و گونهٔ روایی است؛ درحالی که ما در مثنوی معنوی مولانا که ماهیّت و هویّت آن بر اساس تأکید بر «معنا» به مثابهٔ یک اندیشیدهٔ اندیشنده تعریف می‌شود با بازنمودی از کنش که به آن محاکات آفریننده هم می‌توان اطلاق کرد، رو به رو هستیم.

در ادامه بحث، ریکور مرز بین حکایت را با نقل داستان با تفاوت بین «نوع» و «گونهٔ روایی» مشخّص می‌سازد. او بر این مسئله تأکید می‌کند که اختلاف بین نوع و گونهٔ روایی در سطح «چیستی» آنها مشخّص نمی‌گردد، بلکه همهٔ تفاوت‌ها شامل «چگونگی» هاست. (همان: ۹۶)

بنابراین، هم‌ارزی بین محاکات بازآفریننده که فربه از قدرت بازنمایی است با پیرنگ‌سازی و گونهٔ روایی نقل که از قدرت بازنمایی فقیر است، تنها در چیستی آنهاست نه در چگونگی‌شان. به سخن دیگر، حکایت زادهٔ خلف سخن نوشتاری و قصّه نمودی از سخن گفتاری است. در حکایت خواننده نه با اندیشهٔ صرف و تک‌معنا که با اندیشیدهٔ اندیشندگی رو به روست؛ در حالی که قصّه به دلیل گرفتاری در نازایی معنا، تنها قادر است اندیشه‌ای را که در آن کنش مطاع و حاکم بر بازنمایی کنش است، نقل کند.

فرجام پنداشت ریکور به این نتیجه می‌انجامد که «فرق است میان اینکه تقلیدکننده

یعنی آفرینندهٔ فعالیّت تقلیدی، در هر هنری و در مورد هر کیفیّتی از منش‌ها، در مقام «راوی»(apangelia, apangelionta) قرار گیرد، و اینکه شخصیّت های نمایش را در مقام «آفرینندگان بازنمود» قرار دهد «بدان معنا که خود عمل کنند و واقعاً در حالِ عمل باشند». این تمایز ناشی از رفتار شاعر در مورد شخصیّت‌ها(به همین دلیل این تمایز «نحوه»ی بازنمود می‌شود)؛ یا شاعر مستقیماً سخن می‌گوید، که در این صورت آنچه را شخصیت‌ها انجام می‌دهند نقل می‌کند؛ یا آنها را به سخن در می‌آورد و غیر مستقیم از طریق آنان سخن می‌گوید: در این‌حال آن‌ها «نمایش را انجام می‌دهند»(همان: ۹۶-۹۷)

«در مثنوی شش حکایت که گاهی بیش از آنکه نقل حکایت باشد، اشاره به مضمون حکایت است، وجود دارد که در حدیقهٔ سنایی هم آمده است. از این شش حکایت، دو حکایت در مثنوی‌های عطار نیز نقل شده است. مولوی گاهی به این حکایت‌های مشترک تنها اشاره‌ای می‌کند. وقتی این حکایت‌ها در حدّ اشاره است، مضمون حکایت تنها یادآور روایت مأخذ است. اما وقتی حکایت در مأخذ اصلی صورت کاملی دارد، مولوی بیشتر از طریق افزودن گفتگو یا از طریق تغییر بیش و کم در ساختار حکایت در آن تصرف می‌کند.»(پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۵۸) برای نشان دادن شگرد نوشتار مولوی، حکایت «شاگرد احول»[1] را از منظر دیسکورس تحلیل کرده‌ایم.

زبان، فرم، ژانر و مضمون آنها با یکدیگر هم‌خوانی دارد، امّا خوانش آنها از منظر هرمنوتیک ریکور گویای این است که در حکایت سنایی با یک مکالمه و دیالوگ روبه‌رو هستیم؛ چرا که رویدادی دو شخصیّت ردّ و بدل می‌شود و سنایی فقط آن را گزارش می‌کند. گزارش او به دلیل توصیفی بودن فاقد وقوع بوده به قول ریکور در زمان مستحدث نشده است؛ به گونه ای که خواننده مجالی برای تصرّف در معنای آن ندارد. فضا و زمان ارجاع هم محدود به یک موقعیّت است و تغییری در آن دیده نمی‌شود؛ بنابراین زبان آن گفتاری و هویّت آن تک‌معناست.

در حکایت عطار هم تغییر چندانی نسبت به حکایت سنایی دیده نمی‌شود جز آنکه کلمات زاید آن بیشتر هم شده است. بنابراین نیّت نقل عطار از سند سنائی چون فارغ از معنای نوین و شور شاعرانهٔ نهفته است، فقیر می‌نماید؛ اما زمانی که به روایت مولوی می‌رسیم، نه مولوی را به عنوان راوی مستقیم می‌بینیم و نه آنکه حضور او را درون شعر حس می‌کنیم، گویی او گفتـگوی شخصیـت‌ها را اسـتـراق سمع کرده و بدون دخل و تصرف

۱- این حکایت را می‌توان در سه اثر مزبور یافت: (حدیقه سنائی، تصحیح مدرس رضوی: ۸۴)، (اسرارنامه عطّار، تصحیح سیدصادق گوهرین: ۸۳-۸۴)، (مثنوی مولوی، تصحیح نیکلسون: ۱۸).

در اندیشه‌هایشان، آن را بیان کرده است و تصرف در اندیشه‌هایشان، آن را بیان کرده است و در پایان به تأویل پرداخته بدون آنکه نظر قطعی ارائه دهد. به بیان دیگر، مولوی در نقش یک مؤلف غایب است. همین امر سبب می‌شود که خوانش این حکایت متفاوت باشد و معانی مختلفی برای آن در نظر گرفته شود و روایت او یک نوشتار تلقی شود؛ چرا که طبیعت گفتگومندی موجب استقلال کلام از نیّت مؤلف و ادراک او شده خواننده را وارد عرصهٔ فهم دیگری می‌سازد. به همین دلیل است که ریکور همانند میشل فوکو، هابرماس، هایدگر و حتی باختین بر این پنداشت که دو سویگی رابطهٔ بین سوژه‌ها در گفتگو معنا را نه محصول اقتدار تام سوژه بلکه نتیجهٔ مشارکت با دیگری تلقی می‌کنند. صرف نظر از این‌که این بحث و گفتگو تا چه اندازه در حکایت مولانا قوی یا ضعیف است، مطالعهٔ این مسئله اهمیت دارد که بحث و گفتگو آن دسته از پیش‌فرض‌های پراگماتیکی را که در یک کنش ارتباطی خطی بین گوینده و شنونده انجام می‌گیرد را برهم می‌زند و سبب در محاق قرارگرفتن گویندهٔ سخن می‌گردد. بنابراین گفتگو در حکایت مولانا این امکان را فراهم کرده است که خواننده شخصیّت‌های داستانی را به عنوان سوژه‌های توانا در روایت به رسمیّت بشناسد.

این خصیصه موجد ظهورِ فهم تأمّل‌گرایانه در ارتباط به جای کنش ارتباطی مرکزگرا و تهی از تفاهم می‌گردد. تبعاً چنین فهم استعلایی و مرکزگریزی به قول یورگن هابرماس « فهم مرکز زدودهٔ جهان» (decentered understanding of the world)، فهمی است که تفکیک بین زیست‌جهان (زمان زندگی و تجربه) را با جهان سبب می‌شود.(هاو، ۱۳۸۷: ۶۴)

مولوی ضمن گشودن باب گفتگو با دو عارف پیش از خود، دانش دیگری را در متن بازتولید شدهٔ مثنوی احیا کرده که آن را می‌توان «دانش نائی» نامید. قصد مولوی از احیای این دانش، ایجاد تخطئه در روند ادراک حکایت منقول نیست، بلکه چشم‌انداز اصلی او از روایت، گسترده‌تر کردن فهم آن است. مولوی ضمن آنکه موضوع اصلی خود را درون این روایت‌ها می‌پروراند به کمک تأویل و فراخوانی خواننده در کشف معنا، اندیشه و فهم را هم بسط می‌دهد. بنابراین از ترکیب و سر هم‌بندی زمخت و ناشیانه آن دور شده، چشم‌انداز گذشته را با عنایت به فهم آینده ترسیم می‌سازد.

مولوی در ابیات آخر حکایت خواننده را به چالش می‌طلبد، وگرنه خواننده خود می‌داند که نه داستانی در میان است و نه رویدادی؛ بنابراین به گفته ریکور علاقه‌مندی خواننده متوجه قوانین نهانی آن نمی‌گردد، بلکه به دنبال طرحی است که در داستان بازگشوده می‌شود.» (ریکور، ۱۳۸۲: ۱۲۹)

همچنین آنچه که باعث تفاوت روایت مولوی از دو شاعر پیشین گشته آن است که در حکایت سنایی و عطار انتقال پیام به خواننده مهم است؛ در حالی که برای مولوی تأویل و خوانش آن شایانه‌تر از نقل حکایت است. معیار عدم مداخلهٔ مؤلّف در حکایت، به خواننده این امکان را می‌دهد تا مسئله‌ای را درون متن معلّق ببیند و با شرکت جستن در دیالکتیک آن به فهم معنا بپردازد. دو بیت پایانی مؤید این مدعاست که روایت او واجد استعداد دیسکورسی با هاله‌های معنایی گوناگون است که به تصریح ریکور، هر خواننده‌ای در تماس با آن تحت تأثیر قرار می‌گیرد.

اما نوع استعلایی ارجاع که ما برای نخستین‌بار در این مقاله از آن به «مشیرانگی» یاد کردیم، بیانگر حضور ادبیات در سخن نوشتاری است؛ به عبارت دیگر، هر گاه ارجاع غیر مستقیم سخن آمیخته به ادبیات باشد، دیسکورس آن باز، گسترده، پویا و عنصر ارجاعی آن مشیرانه خواهد بود. به این معنی که مشیرانگی و باز بودن دیسکورس سخن، قبل از آنکه مربوط به نوشتاری بودن آن باشد، راجع به ادبی بودن آن است. مشیرانگی از نگاه هرمنوتیک ریکور، گونه‌ای از طرح ارتباطی سخن است که یاکوبسن در مدل خود از گسترده بودن مفهوم شعر نسبت به خود شعر بر آن تأکید می‌کرد. مولوی در مثنوی از این وجه سخن به «شعر» یاد کرده می‌گوید:

« معنی اندر شعر جز با خبط نیست چون فلاسنگ است اندر ضبط نیست »

(مولوی، ۱۳۹۰: ۷۱)

ریکور با تکیه بر این نظر یاکوبسن، به طور ضمنی مشیرانگی را درون سخن ادبی جای می‌دهد و متن ادبی را سخنی می داند که مشیرانه باشد و به طریقی به جهان اشاره کند. (ریکور، ۱۳۸۳: ۲۵۳-۲۵۵) در مشیرانگی، ارجاع از بین نمی‌رود، بلکه با ابهام و بارداری، معصومیّت خود را در هویّت منفرد معنا از دست می‌دهد. خوانش اخیر ریکور از مدل یاکوبسن نشان می‌دهد که دیسکورس هرمنوتیکی درون متن ادبی تراز مشیرانگی قوی‌تری می‌یابد.

فرجامین سخنی که رهیافت اخیر به دنبال دارد آن است که در حکایت سنایی و مولوی، اولویّت با هماهنگی رویدادها در بستر طبیعی پیرنگ است در این هماهنگی رویداد نقل می‌شود تا به معنی بیانجامد. به عبارت دیگر، رویدادها علّت و معنی پایانی مدلول است، در حالی که حکایت مولانا، خواننده با این اندیشه روبه‌رو می‌شود که مؤلّف برای درک معنا رویدادها را نقل می‌کند؛ یعنی معنا علّت و رویداد معلول است. همین نگرش نائی مولانا معنا را وارد بحث هستی‌شناسانه و انتولوژیک می‌کند و خواننده را به عنوان دازاین دیگری در تفاوت با مولانا قرار داده و سبب توّلد چندمعنایی می‌شود. در مجموع تحلیل روایت

مولوی نشان می‌دهد که کاربست حکایت گذشته و منقول دیگران در مثنوی، مولوی را در موقعیّت ممتازی قرار داده است و او را در مقام کسی که گذشته را می‌شناسد و سعی در فراتر ساختن حیات ذهنی سخن دارد، قدرتمند جلوه می‌دهد.

۳- نتیجه گیری

دیسکورس هرمنوتیکی ریکور برخلاف گفتمان زبان‌شناسی، در بافت زمان مستحدث می‌شود؛ به بیان دیگر، زمانِ اکنون خواننده است که معنای متن را تعیین می‌کند نه روابط داخلی عناصر سازندهٔ آن. اگر متنی با یک نگاه مستقل از خواننده و زیر سایهٔ حاکمیّت اندیشه‌های مؤلف معنی‌دار شود، ریکور قاطعانه آن را مملو از زبان گفتاری می‌داند؛ چرا که در زبان اخیر، مسیر فهم بین ادراک کننده و ادراک شونده یک خطّ سیر ثابت و ممتد است که مجوز دستیازی خواننده برای باردارکردن فهم را از او می‌گیرد. ولی، سخن نوشتار به دلیل برخورداری از روح تأویل و هرمنوتیک همواره با آفرینش معنا روبه‌روست. مؤلف سخن نوشتار، عامدانه خواننده را وارد فهم متن کرده سعی دارد با کنار زدن لایه‌های ظاهری سخن و تغییر فرم ادراک او، فهم را دگرگون سازد. تأویل، دیالکتیک، ارجاع غیر مستقیم و وقوع(در زمان‌بودگی) از جمله تمهیداتی است که گفتار را به سخن نوشتار تبدیل کرده خواننده را در فهم نوین متن و تولید جهان‌متن جدید آماده می‌سازد.

با توجه به مطالب فوق، پی‌آیند پژوهش حاضر در مثنوی معنوی مولانا آن بود که مثنوی سخن نوشتاری تأویل شده‌ای است که حیات ذهنی مولوی در آن پیاده شده و مؤلف در آن از سخن نوشتار به مثابهٔ تمهیدی برای توسعه دادن به گسترهٔ فهم و اندیشه استفاده کرده است. شش دفتر آن در سویهٔ متن‌بودگی حاوی دیسکورس و در سویهٔ خوانش، تمامیّتی کنش‌دار و خواننده‌محور است. مؤلف در معناسازی آن تعیین‌کنندهٔ مطلق و جاودانه نیست و مشیرانگی آن خبر از ادبی بودن متن آن می‌دهد.

منابع

۱- احمدی، بابک. (۱۳۸۱). **ساختار و هرمنوتیک**، چاپ اوّل، تهران: انتشارات گام نو.

۲- ---------- . (۱۳۸۵). **ساختار و تأویل متن**، چاپ هشتم، تهران: نشر مرکز.

۳- بارت، رولان. (۱۳۷۳)، «از اثر تا متن»، **فصلنامهٔ ارغنون**، ترجمهٔ مراد فرهادپور، ۴، صص۵۷-۶۶.

۴- بارت، رولان. (۱۳۹۰). **درجهٔ صفر نوشتار**، ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، چاپ چهارم، تهران: هرمس.

۵- بالو، فرزاد. (۱۳۹۵)، «از قوس هرمنوتیکی ریکور تا نوبت‌های سه‌گانه تفسیری میبدی در کشف الأسرار»، **نقد و نظریهٔ ادبی**، سال اول، دورهٔ دوم، شماره پیاپی۲، صص۵-۳۰.

۶- براون، ادوارد. (۱۳۸۵). **تاریخ ادبی ایران**، ترجمه علی پاشا صالح، تهران: امیرکبیر.

۷- بلری، کاترین. (۱۳۷۹). **عمل نقد**، ترجمهٔ عبّاس مخبر، تهران: نشر قصّه.

۸- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۴). **در سایهٔ آفتاب شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی**، تهران: سخن.

۹- ریکور، پل. (۱۳۸۲). **زندگی در دنیای متن**، ترجمه بابک احمدی، چاپ سوّم، تهران: مرکز.

۱۰- ----. (۱۳۸۳). **هرمنوتیک مدرن**، ترجمهٔ بابک احمدی، مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر مرکز.

۱۱- ----- . (۱۳۹۸). **زمان و حکایت**، ترجمهٔ مهشید نونهالی، چاپ سوّم، تهران: نشر نی.

۱۲- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). **سرّ نی**، جلد اوّل، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات علمی.

۱۳- سروش، عبدالکریم. (۱۳۹۲). **قبض و بسط تئوریک شریعت**، چاپ دوّم، تهران: مؤسسهٔ صراط.

۱۴- عضدانلو، حمید. (۱۳۸۰). **گفتمان و جامعه**، چاپ اوّل، تهران: نشر نی.

۱۵- فتوحی، محمود. (۱۳۹۵). **بلاغت تصویر**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن.

۱۶- فروند، ژولین. (۱۳۸۳). **جامعه‌شناسی ماکس وبر**، ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: توتیا.

۱۷- لاکوست، ژان (۱۳۹۳). **فلسفه در قرن بیستم**، ترجمهٔ رضا داوری اردکانی، چاپ دهم، تهران: سمت.

۱۸- مارتین، والاس (۱۳۹۱). **نظریه‌های روایت**، ترجمه محمد شهبا، چاپ پنجم، تهران: هرمس.

۱۹- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵). **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوّم،تهران: نشر آگه.

۲۰- مختاری، محمد. (۱۳۷۸). **چشم مرکب (نواندیشی از نگاه شعر معاصر)**، تهران: توس.

۲۱- مرتضوی شاهرودی، سیدمحمود. (۱۳۹۷)، «بررسی و نقد مبانی هرمنوتیکی پل

ریکور»، **فصلنامهٔ علمی- پژوهشی کلام اسلامی**، سال ۲۷، شمارهٔ۱۰۵، صص۱۱۵-۱۵۰.

۲۲- مک دانل، دایان. (۱۳۸۰). **مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان**، ترجمه حسینعلی نوذری، تهران: بیگی.

۲۳- مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۹۰). **مثنوی معنوی**، تصحیح رینولد ا. نیکلسون، چاپ پنجم، تهران: هرمس.

۲۴- واعظی، اصغر. (۱۳۸۷)، «سنّت و آزادی در هرمنوتیک فلسفی گادامر»، **دوفصلنامهٔ فلسفی شناخت**، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۵۹/۱، صص۱۷۵-۱۸۵.

۲۵- هابن، ویلیام. (۱۳۸۴). **چهار سوار سرنوشت**، ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب، آبادان: نشر پرسش.

۲۶- هاسپرس، جان. (۱۳۸۷). **درآمدی بر تحلیل فلسفی**، ترجمهٔ موسی اکرمی، چ سوم، تهران: طرح نو.

۲۷- هاو، ال.ای. (۱۳۸۷). **یورگن هابرماس**، ترجمهٔ جمال محمدی، چاپ اوّل، تهران: گام نو.

28-Gadamer, H.G, (1986), **Truth and Method**, Tr: Joel Weinsheimer Hermenuetics and Modern Philosophy, edited by Brice R. Wachterhausey, State University of New York.

29-Ricoeur, P. (1976), **Interpretation Theory**: Discourse and the Surplus of Meaning. Fort Worth Texas Christian University Press.

30-————(2000), **The conflict of Interpretations**: Essays in Hermeneutics, The Athlon Press Reprinted.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۲، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، زمستان ۱۴۰۰
شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱ صص: ۱۸۳-۱۶۱

خاستگاه اندیشه‌ی شاعران بختیاری در «نوروز و نوگل» آرمان راکیان

الله کرم عباسیی (نویسنده‌ی مسئول)
دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران
دکتر محبوبه خراسانی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران

چکیده

یکی از راه‌های تبیین و تشریح جایگاه شاعران و نویسندگان، توجه به خاستگاه و آبشخور اندیشهٔ آنهاست. مسئله‌ای که اگر به‌درستی شناخته شود، درک درست از آثار مختلف را موجب می‌شود؛ بنابراین پژوهش در ادبیات ،باهدف ره یافتن به آبشخور تفکر صاحبان آثار برای شناختن فرهنگ غنی گذشته، داستان‌ها و حکایاتِ منسوخ‌شده، حماسه‌ها و باور و آیین‌های ملی و مذهبی راه‌گشاست. پژوهش حاضر نیز، با روش توصیفی تحلیلی، در پی پاسخ به این پرسش که خاستگاه اندیشهٔ شاعران بختیاری از کدامین سرچشمه‌هاست؟ به تتبع در آثار ذی‌قیمت، اما کمتر شناخته شدهٔ آن قوم با پیشینه، پرداخته است. حاصل پژوهش، نمایانگر این است که آثاری چون «نوروز و نوگل» اثر آرمان راکیان با توجه به آشنایی سرایندگان آنها با آثار پیشینیان، مثل‌ها و قصّه‌ها و نیز دیگر روایات اساطیری و ابعاد مختلف فرهنگ کهن، هویّت پیشین بخشی از این کهن سرزمین را بازنمایی و روایت کرده است.

واژگان کلیدی: اندیشـهٔ شاعـران بختیاری، آیین‌ها و باورها، آرمان راکیان، بزم‌نامهٔ نوروز و نوگل

Email: a_abasi29@yahoo.com
najafdan@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۰۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۰۵

۱- مقدمه

بختیاری نام یکی از اقوام بزرگ ایرانی است که پیشینه‌ای دیرین دارد. این قوم، با گذشته‌های دور پیوند ناگسستنی ایجاد کرده، به‌گونه‌ای که هر آنچه در میان بختیاری، از علم، ادب و فرهنگ است، رنگ و بویی از ایران پیشین دارد. چنان‌که اساطیر، افسانه‌ها، باورهای دینی، حکایات، آثار شاعران و نویسندگان پیشین ایرانی از بن‌مایه‌های اندیشگانی مردم بختیاری به شمار می‌روند.

قوم بختیاری تباری «لُر» دارد که در باب آن تبار گفته‌اند: «گروهی لر را نام شخص و تبار لرها را از او دانسته‌اند و ولایت ما نرود واقع در گردونه ما نرود لرستان را خاستگاه نخستین لرها دانسته‌اند. صحرای لور را در شمال دزفول که درگذشته شهر باستانی لور در آن قرار داشت، خاستگاه لرها و نامشان را نیز مأخوذ از نام این شهر می‌دانند» (اصطخری، ۱۳۴۷: ۱۹۵). سرزمینِ میان کوه‌های اصفهان و خوزستان را که به بلاد لُر معروف بود، نیز مسکن اولیه لُرها دانسته‌اند. همچنین، لر در زبان لری به معنای پوشیده از درخت معنا شده است و گفته‌اند چون مساکن لُرها مناطق پر درخت و سر سبزی بوده است، بومیان آن مناطق نیز، به لیر (لُر) معروف شدند (مستوفی، ۱۳۶۴: ۶۶۶). اسکندر امان‌الهی در کتاب خود آورده: «لُرها یکی از بزرگ‌ترین گروه‌های قومی ایران هستند که نزدیک به سه هزار سال پیش، همانند دیگر آریاییان از آسیای میانه به ایران آمدند. این قوم، در طول تاریخ پر فراز و نشیب کشورمان همیشه نقش مهمی را بازی کرد و در مقابل اسکندر مقدونی، تیمور لنگ، عثمانی‌ها و دیگر دشمنان این سرزمین مردانه جنگیده و در دفاع از این آب و خاک تا پای جان ایستادگی کرده‌اند» (۱۳۹۳: ۸). موقعیت جغرافیای آن قوم هم از زمان صفویه تاکنون این‌گونه بوده است: «در زمان صفویه سرزمین بختیاری از غرب به رودخانهٔ دز و منطقهٔ لُر کوچک از شمال و شمال شرقی به اصفهان و چهارمحال و از شرق و جنوب شرقی به کهگیلویه منتهی شده است. ..... در زمان حکومت قاجار، محدودهٔ سرزمین بختیاری گسترش یافت و مناطق چهارمحال، شوشتر، رامهرمز و ... به این سرزمین افزوده شد» (ر.ک. همان: ۱۰۲-۹۴).

بختیاری با این ویژگی‌های تاریخی و جغرافیایی، شعر و ترانه‌ها و قصّه‌های خویش را انعکاس زمینهٔ فرهنگی و اجتماعی تبار خود می‌داند. چنانچه گفته‌اند: «این ترانه‌ها و قصه‌ها، بازت دهندهٔ زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی جامعه لرهاست» (اریکافریدل، ۱۳۵۶: ۵۴-۴۷)، اما منشأ و خاستگاه اندیشهٔ آنان درگذشته‌های بسیار دور، یعنی گذشته‌ای به درازای تاریخ آنان، قابل بررسی است؛ بنابراین، شاعران و نویسندگان آنها، اغلب، باورها و آیین‌های خویش را حفظ کرده‌اند و نشر می‌دهند که خود گنجینه‌های گران‌بهای زندگی

بشرند. این اندیشه‌ها، زمانی اهمیت بیشتری می‌یابد که دریابیم شاعران و قلم‌به‌دستان معاصر بختیاری، آنها را نیز بن‌مایه‌های اندیشه و دیدگاه‌های خویش در خلق آثاری گران‌بها قرار داده‌اند. کسانی چون داراب افسر بختیاری، ملازلفعلی کرانی بختیاری، حسین پژمان بختیاری و دیگرانی که در شعر، راویان شکوه و عظمت و باورهای اسلاف خویش‌اند.

۱-۱- طرح مسئله

بی‌تردید، یکی از دغدغه‌های انسان در طول تاریخ، یافتن پاسخ برای سؤالاتی است که نه از ذهن، بلکه از عمق وجود او نشست گرفته است. به تعبیری دیگر، ماهیت آن سؤالات، به‌گونه‌ای با هستی انسان گره‌خورده است؛پرسش در باب اقوام بزرگ و آثار شاعران و نویسندگان توانا، از آن دسته است. آثاری که پیشینهٔ فرهنگی غنی بخشی از یک سرزمین را روایتگرند.

افسانه‌ها، اسطوره‌ها و روایات ملی و مذهبی که نخست سینه‌به‌سینه روایت می‌شدند و سپس در آثار بزرگان ادب آمده‌اند، در زندگی مردمانی که در جامعهٔ قومی و قبیله‌ای پرورش یافته‌اند، نقش بسزایی دارد. چرا که با گفتن و شنیدن این حکایت‌ها و روایت‌ها، سر بر بالین نهاده‌اند و با حمد و سپاس دادار خویش سر از بالین برداشته‌اند. در این پژوهش علمی نیز، با ارائهٔ شواهد و مثال‌هایی از آثار شاعران بختیاری، به‌ویژه «نوروز و نوگل» آرمان راکیان، به این پرسش که آبشخور اندیشه شاعران قوم بختیاری کدام‌اند؟ پاسخ داده می‌شود؛ بنابراین، هدف از این پژوهش؛ پاسخ به این پرسش و پرسش‌هایی از این دست است تا مفاهیم و محتوای آثار این قوم بیشتر شناخته شود.

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

برخی از آثار منتشرشده در باب قوم بختیاری و اثر تازه منتشرشدهٔ «نوروز و نوگل» عبارت‌اند از:

- حاتمی (۱۳۹۸)، «تصویر و تصویرپردازی در نوروز و نوگل». این پژوهش که در فصلنامهٔ تخصصی ادبیات غنایی دانشگاه آزاد واحد نجف‌آباد منتشر شده، به تصویر و تصویرپردازی در آن منظومه پرداخته است.

- تاج‌آبادی و همکاران (بی‌تا)، «جایگاه شاهنامه فردوسی و اسطوره‌های آن و آیین شاهنامه‌خوانی در هویت فرهنگی عشایر لُر». نگارندگان این پژوهش، بررسی وجوه مختلف تأثیرگذاری شاهنامه بر هویّت فرهنگی و اجتماعی لُرها را مورد توجه داشته‌اند.

- قصّه مثل‌های بختیاری، اثر قنبری عدیوی (۱۳۹۷). این اثر که انتشارات نیوشه

شهرکرد آن را به چاپ رسانده، به بخشی از فرهنگ عامهٔ بختیاری توجه داشته است.

«بافتار و ساختار ادبیات قوم بختیاری» اثر داوودی حموله که در سال ۱۳۹۵، انتشارات اریترین و کاکتوس آن را منتشر کرد. آن اثر، به نقد و بررسی شعر شاعران بختیاری پرداخته است.

با توجه به آثار انجام شده، خاستگاه اندیشهٔ شاعران قوم بختیاری، تاکنون در اثری مستقل مورد پژوهش قرار نگرفته است؛ بنابراین در این پژوهش، با تکیه بر بزم‌نامهٔ نوروز و نوگل اثر آرمان راکیان به این موضوع پرداخته می‌شود.

۲- بحث و بررسی

نوروز و نوگل منظومه‌ای غنایی تازه منتشر شده از آرمان راکیان است. «راکیان (ت ۱۳۵۴)، شاعر و پژوهشگر حوزه‌های گوناگون، به‌ویژه شعر رسمی فارسی و شعر گویش بختیاری که زادگاهش بخش میانکوه (سرخون) از توابع شهرستان اردل، استان چهارمحال و بختیاری است» (حاتمی، ۱۳۹۸: ۳). او دانش‌آموختهٔ سطوح عالی ادبیات فارسی، اثر منظومی تحت عنوان «آرنگ ویر» به زبان بختیاری دارد؛ اما نوروز و نوگل وی که در وزن و بحر هزج مسدس محذوف است، دارای غنای مثال‌زدنی است. این اثر، مقدمهٔ استاد میر جلال‌الدین کزازی را در پیشانی دارد که در باب سراینده و اثر وی آورده است: «راکی (راکیان) به زبان شیرین و پارسی نیز که رشتهٔ سپند و ستوار پیوند در میان همهٔ تیره‌های ایرانی است، گاه شعر می‌سراید. یکی از آزمون‌های ادبی او در این زبان دلاویز، در پیوسته‌ای است به نام نوروز و نوگل. این در پیوسته که به شیوهٔ بزم‌نامه‌های کهن سروده شده است، داستان دلباختگی نوروز و نوگل است به یکدیگر. هرچند این داستان بزمی، نوآیین و بی‌پیشینه است و یکسره برآمده از پندار سخنور، آکنده از ویژگی‌ها و هنجارها و باورها و رسم و راه‌های بومی است، خوانندهٔ باریک‌بین و خواستار، با خواندن آن، به گلگشتی دلپذیر در فرهنگ بختیاری می‌توان رفت» (راکیان، ۱۳۹۷: ۷-۸)؛ بنابراین در این پژوهش، آن داستان عاشقانه که پس از دشخواری‌های بسیار، به وصال نوروز و نوگل می‌انجامد، از آن باب که تجلی‌گاه آداب و آیین قوم بختیاری و عصاره‌ای از برنامه‌های پیشین است، مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

۲-۱- بازتاب اندیشه‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای در نوروز و نوگل

۲-۱-۱- اسطوره و حماسه

قوم بختیاری به دلیل برخورداری از اصالتی دیرین و سلحشوری‌های بسیار، به حماسه

تمایل بسیاری دارد و در اشعار محلی و بحث و مجادلات روزانه خویش، از شاهنامهٔ فردوسی به‌عنوان معروف‌ترین اثر حماسی ایرانی، بسیار بهره برده‌اند. در این میان، نویسندگان و شاعران آن قوم، در هر جایگاهی، از آن شاهکار ادبی که تبلوّر فرهنگ ایرانی است، وام گرفته‌اند. این عشق و تمایل به شاهنامه که در دوران مختلف در میان لُر تباران، به‌ویژه قوم بختیاری وجود داشته، در آثار مختلف منعکس شده است. لایارد[1] در سفرنامهٔ خود در سفر به ایران در میان سال‌های ۱۸۳۹- ۱۸۴۲ میلادی که میهمان عشایر قوم بختیاری شده بود، آورده است: «من بارها در قرارگاه محمدتقی‌خان، شاهد و ناظر شعرخوانی بودم و متوجه شدم که خواندن اشعار و سروده‌های رزمی چه تأثیر عمیقی بر روی مردم کوه‌نشین بختیاری به‌جای می‌گذارد. ... آنان تا پاسی از شب در اطراف محمدتقی‌خان بر روی فرشی در کنار شعله‌های آتش نشسته بود، جمع می‌شدند و آواز شفیع‌خان که با صدای بلند مشغول خواندن شاهنامه یا داستان خسرو و شیرین و سایر شعرای ایرانی؛ مانند حافظ و سعدی بود، گوش می‌دادند. ... محمدتقی‌خان نیز مانند دیگران، تحت تأثیر این‌گونه صحنه‌ها قرار می‌گرفت. من یک شب در اندرون شاهد بودم؛ هنگامی‌که یکی از داستان‌های مورد علاقه‌اش خوانده می‌شد، مانند یک طفل شروع به گریه نمود. وقتی من در نهایت تعجب به او گفتم شما در جنگ‌های بسیاری شرکت جستید و دشمنان فراوانی را به دست خود به قتل رساندید، چگونه از شنیدن چند بیت شعر این‌چنین منقلب می‌شوید؟ در پاسخ گفت: صاحب، نمی‌توانم جلوی اشک‌هایم را بگیرم، این اشعار قلب مرا می‌سوزاند!» (تاج‌آبادی و همکاران، بی‌تا: ۵)

در باب تأثیر اسطوره و حماسه در بنیان اندیشه اقوام ایرانی، باید گفت: «اسطوره و حماسه به‌عنوان نخستین و کهن‌ترین خاستگاه اندیشهٔ ایرانی، با ظهور کارکرد سیاسی و اجتماعی مشترکی؛ یعنی لزوم هماهنگی میان نظم زمینی و آسمانی، نقش برجسته‌ای در تکوین هویّت ایرانی داشته‌اند» (دیلم صالحی، ۱۳۸۵: ۳)؛ اما «تعیین این اندیشه که اسطوره در حماسهٔ ایران از کجا آغاز شده و به کجا می‌انجامد، کار دشواری است» (سرکارانی،۱۳۵۰: ۴)؛ بنابراین، بسیاری باور دارند که شناخت بخش تاریخی و اسطوره‌ای شاهنامه از همدیگر دشوار است.

کریستن‌سن[2] باور دارد: «تاریخ حماسی ایران به دو بخش جداگانه تقسیم شده است: در بخش نخست، یعنی دورهٔ پیشدادیان با اساطیری سروکار داریم که دگرگونی پذیرفته و صبغهٔ تاریخی به خود گرفته‌اند. بخش دوم، داستان کیانیان می‌باشدکه در واقع شرح

1 - Austen Henry Layard

2 - Emanuel Christensen

تاریخ ایران شرقی است که با تصور افسانه‌ای پرداخته شده است» (کریستن‌سن، ۱۳۵۰: ۱۴). اکنون نیزکه جنبهٔ تاریخی و اسطوره‌ای بودن شاهنامه نه به اعتبار آن می‌افزاید و نه می‌کاهد (ر.ک. سرکارانی: ۱۲)، در این پژوهش، به آن تقسیم‌بندی توجه نشده؛ بنابراین، با باور قوم بختیاری که همهٔ قهرمان شاهنامه را بنا به عظمت، اسطوره‌ای می‌پندارند، شاهنامه در بخش باورهای اسطوره‌ای شاعران بختیاری بررسی شده است. چرا که میان قوم بختیاری، نام اسطوره با نام فردوسی و شاهنامهٔ وی گره خورده است. بازتاب اندیشه‌های اسطوره‌ای که در حقیقت همان اندیشه فردوسی است، در شعر آن شاعران، گاه درآوردن نام قهرمان شاهنامه و مکان‌های شاهنامه‌ای و گاه همزادپنداری با داستان‌ها و حکایت‌های شاهنامه است. سرایندهٔ نوروز و نوگل نیز، با آوردن نام قهرمانان شاهنامه‌ای و بیان معانی و مفاهیم داستان‌های شاهنامه که بیان نبرد میان خیر و شر، پاکی و پلشتی است، به این موضوع توجه داشته است.

۲-۱-۱-۱- قهرمانان حماسی در نوروز و نوگل

اسطوره و حماسه، بخشی از معانی حیات و آگاهی‌های بشر را انتقال می‌دهند؛ از این رو، شناخت حماسه و اسطوره ضروری می‌نماید. سرایندهٔ نوروز و نوگل، در اغلب بخش‌های بزم‌نامهٔ نوروز و نوگل نام پهلوانان و شاهان شاهنامه‌ای را به‌عنوان پاره‌ای از هویّت و اندیشهٔ خویش آورده است. او در این میان، به رستم تمایل بیشتری داشته و از او و هفت‌خوانش چنین یاد می‌کند:

که ای رستم تو سرمشق جهانی — به رگ‌های من و میهن توانی
تو گوی از پیل و ببر و شیر بردی — حلالت باشد آن شیری که خوردی
هر آن‌کس هفت‌خوانت را بخواند — به زیر ننگ ضحاکان نماند

(راکیان، ۱۳۹۷: ۹۵)

راکیان با شاهنامه زندگی کرده؛ بنابراین ناخودآگاه تا نشانی از دلاورمردی می‌بیند، این‌گونه می‌سراید:

به دشتی پر زشیران شکار — دلاور مردمان هر دیاری
ز دار و یار و فرّ و یال و کوپال — همه مانند سام و رستم زال

(همان: ۹۱)

قوم بختیاری مفاخر خود را به رستم و دیگر قهرمانان حماسی مانند کرده‌اند تا نام و یاد شاهنامه و اسطوره‌های کهن همیشه در نظر آنان باشد. راکیان هم«آ علیداد خَدِر سُهر

(سرخ)»، معرف به رستم بختیاری، از دلاوران نامدار قوم خود را چون دیگر دلاوران قومش می‌ستایدتا پیوند بختیاری با حماسه را به تصویر بکشد:

فرستاد آریویی کار کشته — که ببر و اژدها بسیار کشته
تو گفتی آ علیداد خدر سُهر — به مردی زد میان آسمان مهر
به‌زین‌وزنه‌چون‌رستم‌نشسته — میان بر جنگ اژدرمار بسته

(همان: ۳۵)

این پیوند عمیق میان شعر و حوادث تاریخی آن قوم که خود را صاحب فرهنگ و تاریخی کهن می‌دانند، شاید از آنجایی شکل می‌گیرد که مکان‌های تاریخی آنان هم بی‌ربط با نام و مکان‌های شاهنامه نباشند تا به حرکت سیّال ذهن، «قلعهٔ رستم» شهر شوشتر را در شعر چنین یاد کنند:

از آنجا رفت سوی قلعه رستم — که بر رستم زند بر جان ماتم

(همان: ۱۲۲)

در مورد «قلعهٔ رستم»، قلعه‌ای در حوالی شوشتر، باور دارند: «در حوالی شوشتر قرار دارد و ویرانه‌ای از آن به‌جا مانده است. مردم عقیلی (حوالی شوشتر) آن را قلعه رستم می‌دانند و معتقدند رستم زال و رستم یکدست در این حوالی با یکدیگر جنگ کردند» (زنده‌دل و دستیاران، ۱۳۸۷: ۷۹). لایارد و استاک و دیگران نیز آورده‌اند: «در این نقطهٔ دشت عقیلی، بقایای دو قلعهٔ قدیمی از زمان ساسانیان در دو طرف رودخانه به چشم می‌خورد، خرابه‌های سمت راست به قلعه رستم معروف است و یکی از آثار باستانی مهم و فوق‌العاده به شمار می‌رود» (لایارد، استاک و دیگران، ۱۳۷۱: ۱۰۲).

نه‌تنها مردان که زنان بختیاری نیز در دلاوری مثال زدنی‌اند. حماسه‌سرایی راکیان همچون شاهنامهٔ فردوسی که زنانی چون گردآفرید را ستوده است. بدون شیرزنان قوم خود پایان نمی‌پذیرد. سرایندهٔ نوروز و نوگل نیز «بی‌بی مریم بختیاری»، از زنان مشهور و مبارز ایران‌زمین را ستوده است. کسی را که در باب وی گفته‌اند: «یک قطعه نشان مرصع تمثال امپراطوری آلمان یک قطعه گل سینه برلیانت و هدایای نقدی از دولت آلمان نشان شرف مکلل به الماس امپراتور عثمانی مدال جنگی امپراطور اتریش نشان سوم امپراتور عثمانی و لوح تقدیر فرمانده قشون حزب امپراتوری عثمانی، انور پاشا» (سلطانی‌زراسوند، ۱۳۹۴: ۳۶۰-۳۶۱)، به دلیل دلاوری در جنگ جهانی اول به او اهدا شده بود.

چنین گفتا به گوش بی پری‌ناز — نه از نعمت ثمر دیدم نه از ناز
تو بی‌بی مریم این دار و بَردی — چرا ترک دیار خویش کردی
تو سنگربان ایرانی بپاخیز — که هشدار آید از تیمور و چنگیز
(راکیان، ۱۳۹۷: ۱۸۳)

۲-۱-۱-۲- بازتاب داستان‌های اسطوره‌ای و حماسی در نوروز و نوگل

راکیان داستان عاشقانه‌ای از قوم خود را سروده و حکایت کرده است. عشقی که میان نوروز و نوگل است؛ اما او که داغ سیاوش را در دل دارد و آن داستان، قلب او را سوزانده، پاکی سیاوش را که آن را پاکی قوم خود می‌داند، می‌ستاید و خود را از پلشتی‌ها بری می‌داند.

سران را سربداری آرمان است — سر و جانم در این راه ارمغان است
به میدانی که دل بندد سیاوش — نه بهمن هولناک است و نه آتش
کشیده طعم عشق از دیده بر دل — مرا هر دم کشد منزل‌به‌منزل
(راکیان، ۱۳۹۷: ۱۸)

آن قوم، بارها با نام پهلوانان و قهرمانان حماسی شادی کرده‌اند و با ناکامی مردان شاهنامه از درد گریسته‌اند. سراینده هم چون بیچارگی نوروز و حاکمیت زن جادو را روایت می‌کند، داستان کوه هماوَن و لشکرکشی افراسیاب را یادآور می‌شود؛ یعنی جایی که ایرانیان امید به آمدن رستم دارند. راکیان در این بخش از داستان، از رستم استمداد می‌طلبد و مراد خویش را از رستم می‌خواهد:

مرادم را بده ای رستم زال — که ایران گشته در این دوره پامال
(همان: ۹۵)

سرایندهٔ نوروز و نوگل، رستم را می‌شناسد، اما نه از طریق شاهنامه؛ بلکه از قصه‌ها و افسانه‌هایی که در میان قوم او سینه‌به‌سینه نقل شده است. میرجلال‌الدین کزازی آورده است: «کودک لُر دیده به جهان می‌گشاید، در آن هنگام که در گهواره آرمیده است، ناخوداگاه و ناخواسته با جهان شاهنامه آشنایی می‌یابد. مادر لُر بیت‌هایی از شاهنامه را برای جنبانیدن کودک به لالایی برای او می‌خواند، کودک پیش از آن‌که با نام خویشان خود آشنا شود، با نام‌های شاهنامه‌ای آشنایی جُسته است» (کزازی، ۱۳۷۹: ۱۵).

شاعر رستم را در وجود مردان حماسه‌ساز قوم خود می‌بیند که تا می‌خواهد از آنها

بگوید، بی‌اختیار آنان را با رستم یکی می‌داند و اهداف آنان را مشترک:

لب کاهن ترک خورد و به نرمی — بگفت ای رستم هر سرد و گرمی
تویی تندیس گیو و رستم زال — مباد این پهلوانی بی تو پامال
هماوردت به نامردی تمام است — اگر غفلت کنی کار تو خام است

(راکیان، ۱۳۹۷: ۱۳۳)

شاهنامه و اسطوره در میان اقوام گوناگون ایرانی، به‌ویژه بختیاری، معرِّف هویّت برجستهٔ ایرانیان است؛ سراینده نوروز و نوگل هم مصداق این تعبیر است: «لُر نیازی ندارد برای شناخت شاهنامه به دبستان برود، دانش بیاموزد و یا شاهنامه‌شناس بشود. شاهنامه در اوست، با اوست، از اوست» (کزازی، ۱۳۷۹: ۱۵)؛ زیرا او بارها و بارها دیده و شنیده است که نامردمی‌ها در قوم او به نامردمی گرسیوز و خیانت او به سیاوش مانند است. داستانی که قوم بختیاری و سراینده را بارها و بارها گریانده است تا این‌گونه گرسیوز را مذموم و زشت تصویر کنند:

جوان گفتا به پروارندهٔ غم — مکن گرسیوزی در کار رستم
از این پوشیده‌کاری دست بردار — که روزی واشود مشت دغل‌کار

(راکیان، ۱۳۹۷: ۵۱)

آنان نیز، نامردمی شغاد نسبت به رستم را هم از یاد نبرده‌اند. راکیان که در حقیقت، ادبیات او ادبیات مقاومت است، با رندی، شغاد را در میان اشعار خویش آورده تا سر از زخم کهنهٔ قوم خویش در مرگ رستم باز کند:

هزاران سال دیدم گردش سال — دریغا خوارم و گم‌کرده آمال
ز عهد آدم و جمشید و ضحاک — به یاد آرم در این گود خطرناک
شغاد آمد شریک راه گردید — ز کار عاشقان آگاه گردید

(راکیان، ۱۳۹۷: ۸۲-۸۳)

حوادث حماسی و شاهنامه‌ای، برای شاعران بختیاری حکم ضرب‌المثل را دارند و از اصطلاحات پرکاربرد آنان‌اند. چنان‌که «نوش داروی بعد از مرگ سهراب» در جای کلام و سروده‌های آنان دیده می‌شود:

مرا با نوش دارو زنده گردان — که من سهرابم و سر خیل مردان

(همان: ۹۰)

دیگر آن‌که، راکیان، تنها به احساسات خویش نسبت به شاهنامه و اساطیر ایران زمین

بسنده نمی‌کند، بلکه به پیروی از فردوسی، خرد را می‌ستاید و از بی‌خردی خرافاتیان در رنج است؛ زیرا بی‌خردی مجالی برای دانش و دلاوری نمی‌گذارد:

در آن وادی که جای عرض اندام — نباشد بهر طوس و گیو و بهرام
نه دانش را خریداری نه بینش — تو گفتی اشتباه است آفرینش
خرد زندانی اهل خرافات — جهان یکسر شده دار مکافات

(همان: ۱۰۶)

۲-۲- افسانه‌ها و قصّه‌های عامیانه

با بررسی نظم و نثر فارسی از آغاز تاکنون، هویداست که فرهنگ‌عامه در آغاز شعر فارسی، آن‌چنان‌که می‌بایست به آن راه نیافت؛ یعنی شاعران و نویسندگان این اجازه را نداشتند که هر واژه و اصطلاحی را به شعر وارد کنند. «از ابتدا تا آغاز دهه دوم از سدهٔ ۱۴ ه. ش، «فرهنگ‌عامهٔ مردم» در متون فارسی، آن‌چنان به چشم نمی‌خورد. بسامد آن پایین است و در میان نویسندگان و شاعران ایرانی عصر، نوعی گرایش به آن دانش، نیز مورد نکوهش و بی‌اعتنایی قرار می گرفت و اگر کسی در این راه گام می‌نهاد، کار او به باد انتقاد گرفته می‌شد» (دالوند، ۱۳۸۰: ۷-۸)؛ اما رفته‌رفته فرهنگ عامه به ادبیات بیشتر وارد شد. کهن‌الگوهای شکل گرفته در ذهن مردم بختیاری نیز، در میزان دانش و علم آنها بی تأثیر نیست؛ بنابراین، شاعران توانای آن قوم، گاه‌گاه این موارد را در شعر خود نمود داده‌اند.

شعر راکیان نیز، پیام‌آور گذشته‌های دور است. گذشته‌ای که یاد آن، افسانه و قصّه‌های کهن را برای آرامش خاطر به مدد می‌جوید. آنچه راکیان به آن توجه داشته، مواردی است که انجوی شیرازی در باب آنها گفته است: «قصه‌های کوتاهی هستند با مضامینی لطیف، سرگرم‌کننده و آموزنده که همه یا قسمتی از آن معمولاً به‌صورت شعر یا بحر طویل‌گونه است» (انجوی شیرازی، ۱۳۷۱: ۱۳۰).

- آله زنگی (alah- zangi)

شاعر در هنگامهٔ سختی و رنج، با یأس و ناامیدی، به افسانه الهزنگی که مادران برای فرزندان خویش روایت می کردند، اشاره می‌کند. او از الهزنگی و تَپ‌تَپو می‌سراید تا نشان دهد که باورهای کهن در وجود آنها نهادینه است.

نه جام جم به‌جا ماند و نه رستم — تو ماندی و من و گرسیوز این دم
به شب‌ها تپ‌تپویم بر گلویت — سحرگاهان اله زنگی به کویت

(راکیان، ۱۳۹۷: ۵۲-۵۳)

اله‌زنگی در باور قوم بختیاری، موجودی اهریمنی و خطرناک است که هر کسی تصویری هیولایی از آن دارد. قصّهٔ افسانه‌ای اله‌زنگی، یکی از قصّه‌هایی است که شباهنگام وقت خواب، مادران لُرتبار برای فرزندان خویش روایت می‌کردند.

تپ‌تپو نیز، در باور قوم بختیاری موجودی وحشتناک است که در خواب به آدمیزاد حمله می‌کند و گویی قصد خفه کردن او را دارد. آدمی هرچه فریاد می‌زند، صدایش به کسی نمی‌رسد و هیچ یارای رها گشتن از چنگال آن را ندارد، مگر اینکه آن هیولا دست بردارد یا فرد دیگری او را از خواب بیدار کند. این موجود، شبیه بختک در فرهنگ فارسی است و البته سراینده نوروز و نوگل باور دارد که تپ‌تپو همان بوشنستا در باورهای باستانی است که در وندیداد هم آمده است (همان: ۵۳).

۲-۳-۱- مباحث تاریخی

پیشینهٔ قوم بختیاری، پیشینه‌ای دیرین وازلی است؛ یعنی از آغاز تاریخ، نام و آوازهٔ این قوم آمده است. اگرچه این قوم، به دلیل فرهنگ عشایر و مسئلهٔ کوچ مکتوباتی بر جای نگذاشته‌اند؛ اما شواهد تاریخی و فرهنگی آنان گواه این گفتار است. قومی که در مورد تبار آنها آمده است: «لُرها بنیان‌گذار اصلی امپراتوری عیلام در روزگار قدیم و قبل از مادها بوده‌اند» (لشنی، ۱۳۸۷: ۱۰۲)؛ بنابراین موارد تاریخی بسیاری در آثار نویسندگان و شاعران آن قومآمده است که بخشی از هویّت خویش را در آن حوادث می‌دانند.

- پادشاهی کورش و کمبوجیه

این قوم، کورش را پادشاه سرزمین خود می‌داند و استنادشان هم به نوشته‌هایی از پروفسور گریشمن ، دنیل توماس پاتس ، دهخدا، پروفسور والتر هینتس ، پروفسور ریچارد نلسون فرای ، م آ. داند امایف ، ویل‌دورانت و ده‌ها باستان شناس و تاریخ‌دان داخلی و خارجی است. شاعران بختیاری، در هر عصری از این موضوع سروده‌اند. آنان باور دارند: «انشان، انزان، آنشان، انزن، انشن نام دیاری است که باستان شناسان آن را جزء خاک بختیاری می‌دانند. کتیبهٔ کورش: من کورشم، شاه جهان ... پسر کمبوجیه، شاه بزرگ، شاه انشان، پسر کورش شاه بزرگ، شاه انشان از تخمهٔ چیش‌پیش، شاه بزرگ، خاندانی که همواره فرمانروایی داشت» (شهبازی، ۱۳۴۹: ۲۸). گریشمن آورده است: «(سردار آشوری) به نخستین کوه‌های فرعی سلسله جبال بختیاری که مشخص سرحد غربی دولت پارسوماش بود، رسید. پادشاه این ملک که منشی آشوری نام او را کورش ضبط می‌کند، کوروش اول پسر چیش‌پیش بود» (گریشمن، ۱۳۷۹: ۱۲۸).

راکیان نیز، کورش بختیار را پادشاه سرزمین بختیاری می‌داند و با افتخار از منشور او می‌گوید:

نیامد به ز کورش بخت‌یاری　　به خاک بختیاری، شهریاری
ز منشورش منش می‌بارد و داد　　به نیکویی نشان رهبری داد
(راکیان، ۱۳۹۷ :۹۴)

نوروز و نوگل، تجلّی‌گاه حوادث تاریخی و افسانه‌ای قوم بختیاری و ایران است. نه تنها ازکورش که از کمبوجیه سخن گفته است و رنج وی برای گسترهٔ حکومت و عشق به دختر فرعون را نقل می‌کند:

به کمبوجیه کرد آن گُرداشاره　　که تاجش شانه می‌زد بر ستاره
ز داغ دختر زیبای فرعون　　کشید آزار نیل و درد هامون
(همان:۹۴)

- فتح قندهار در دورهٔ افشار

شاعران بختیاری، گذشته و تاریخ خویش را افتخار می‌دانند و دیار باستانی خود را سرای نیکی و پاکی. راکیان هم دیار خود را دیار باستانی و سرای نیکی می‌خواند.

دیار باستانی باشد آن خاک　　سرای مردمی خوش‌خوی و دل‌پاک
(همان: ۹۶)

همچنین، فرزندان آن دیار را دلاور و پاک‌باخته در عشق معرفی می‌کند:

تمام زاده‌های شیر چون شیر　　به راه عاشقی کردن جهانگیر
(همان: ۹۷)

او به این موارد می‌پردازد تا تأثیر آنان را بر تاریخ روایت کند و از فتح قندهار در دوره نادر افشار بگوید. چنان‌که در اثر دیگر خویش، «آرنگ ویر» آورده است:

مو درس‌آموز برد پیر غارم　　طلایه‌دار جهر قندهارم
(راکیان، ۱۳۹۱: ۳۹)

Mo dars amouz - e- bard – e – pir – e- gharom. Telayedar – e - jahr – e – Qandharom

راکیان به واقعهٔ پیروزمندانه و تاریخی، یعنی مشروطه و فتح قندهار اشاره دارد؛ خود را درس‌آموز کتبهٔ مشروطه دانسته و به پیشگامی بختیاری در فتح قندهار را یادآور می‌شود.

- مشروطه در ایران

از دیگر حوادث تاریخی که ذهن شاعران و قلم به دستان قوم بختیاری را به خود

معطوف کرده، انقلاب مشروطه است. اتفاقی که در باب آن و نقش مردم بختیاری در آن آورده‌اند: «حضور بختیاری‌ها در جنبش مشروطه نقطهٔ عطفی در تاریخ ملی- قومی است. در این برهه میهن‌پرستی و وطن‌دوستی، بختیاری را وارد دنیای جدیدی کرد. قوم بختیاری به رهبری «سردار اسعد» و «ضرغام السلطنه» و دیگر مبارزان و سران بختیاری در اصفهان، مردم را سر ذوق آوردند که در نهایت پیروزی نهضت مشروطه (۱۲۸۵ ش برابر ۱۳۲۴ ق) منجر به فتح تهران شد» (داوودی حموله، ۱۳۹۵: ۲۰۸).

بنابراین، راکیان سردار اسعد بختیاری و علیمردان خان و دیگر سوران تأثیرگذار آن قوم را می‌ستاید و می‌گوید:

بسان آفریدون با فرّ و هوش — به مانند علیمردان زره‌پوش
چو اسعد یادگار کورش و جم — ثریازاده‌ای بر تخت عالم

(راکیان، ۱۳۹۷: ۱۲۹)

بختیاری‌ها، شاهنامه را الگوی دلاوری خود دانسته‌اند. به‌گونه‌ای که پیروزی‌های نهضت مشروطه را با شاهنامه خوانی خاطره‌انگیزتر کرده و گفته‌اند: «وقتی اصفهان را فتح می‌کردند و سمت تهران می‌آمدند، سوران شاهنامه می خواندند» (تاج‌آبادی و دیگران، بی‌تا: ۲۷).

۲-۴- مباحث فرهنگی

۲-۴-۱- فرهنگ دینی

در ادوار قدیم، داستان‌ها و قصه‌هایی از زبان دانایان قصه‌گوی و مادران برای کودکان روایت می‌شدکه اغلب مفهوم آنها نبرد میان خیر و شر و مسائلی از این دست بود؛ داستان‌هایی گوناگون، با نتیجه‌ای مشابه و مشترک. همان اندیشهٔ نیز که در میان مردم بختیاری نشان از خصلت نیک آنها داشت، موجب بود همواره خواستار پیروزی خیر باشند؛ اما باید پرسید: ریشه این اندیشه که در گفتار و نوشتار آنان ردپایی از آن دیده می‌شود، چه بوده است؟ پاسخ این‌که: «سرزمین کهن و دیر سال ایران، تاریخ خونین و شگفتی دارد. آسمانش شاهد شکوه‌ها و شکوه‌های مردمی است که همواره بر راستی و نیکی استوار بوده‌اند» (جمالی، ۱۳۷۳:۶). بنابراین قوم بختیاری هم بخشی از شکوه خویش را در این گمان‌ها می‌داند.

این اندیشه، پایهٔ فرهنگ اصیل ایرانی است و به تعبیر دیگر، فرهنگ اصیل ایرانی، اندیشه‌ای این‌چنین را انعکاس می‌دهد. بدون شک، دین اسلام نیز بر غنای آن فرهنگ افزوده است و یا رنگ و لعابی دیگر به آن داده است. شاعران بختیاری نیز در بیان اندیشه‌های

خویش، هرگاه سخن از فرهنگ است، از کتاب آسمانی قرآن و دین اسلام حکایت‌ها دارند. راکیان هم در نوروز و نوگل پیامبر اسلام (ص) را می‌ستاید و او را محوری می‌داند که تمام اقوام برای سعادت و نیک‌بختی، حول آن محور می‌چرخند:

همه بر خوان پیغمبر نشسته　　از ایران و ز توران دسته‌دسته

(راکیان، ۱۳۹۷: ۹۶)

در پی این باور هم که ذوالقرنین قرآن، آن عبد صالح در کلام امیرالمؤمنین این‌گونه آمده است: «عبداً صالحاً احبَّ الله فاَحبّه و ناصحَ الله فنصحه فبعثه اللهُ الی قومهِ فضربوهُ ضربتینِ فی رأسَهً فسمّی اذا القرنین و فیکم الیوم مَثَلُه» (طبری، ۱۳۹۲: ۸)؛ یعنی بندهٔ صالح بود که خدای را دوست داشت و خدایش نیز دوست داشت. برای خداوند اندرز داد و خدا نیز به او اندرز داد. خداوند او را به قومش فرستاد و آنان دو ضربت بر فرقش زدند و به ذوالقرنین مشهور شد و امروز همانند او در میان شماست. شاعر قوم بختیاری برای مستند کردن گفتار خویش در باب ذوالقرنین از قرآن می گوید؛ زیرا فرهنگ قرآن را نیک آموخته است و نیک می‌داند:

خداوند شکوه و میر انشان　　امیر داد و ذوالقرنین قرآن

(راکیان، ۱۳۹۷: ۹۳)

«استوارترین نظریهٔ مستندی که تا این روزگار در بارهٔ ذوالقرنین یاد شده در قرآن مطرح شده، این است که همان کورش بزرگ هخامنشی (۵۳۹-۵۶۰ ق. م) است. این نظر را نخست مرحوم سِر احمدخان هندی ابداع کرد و پس از او، مولانا ابوالکلام آزاد به شرح و اثبات آن همت گماشت» (نیری، بی‌تا: ۱۱۴).

دیگر این‌که، فرهنگ دینی، در اندیشه سرایندهٔ نوروز و نوگل چنان محکم و استوار است که با تأسی از کلام حق زراندوزان را فقیر و فقرا را صاحب دولت بداند.

زراندوزان این وادی فقیرند　　فقیران اندر این دولت امیرند

(راکیان، ۱۳۹۷: ۹۲)

این اندیشه نهادینه شده در ذهن راکیان، او را بر آن می‌دارد تا در بزم‌نامهٔ عاشقانهٔ خویش از یاد مرگ غافل نباشد و از زبان نوروز آیهٔ استرجاع «انا لِلّه و اِنا الیهِ راجعُونَ» را ندا دهد:

پس از آنگه رو به گودال سیه کرد　　هزار آزردگی در گوش چه کرد

که ای خاک ار توطفلی پرورانی　　دگر بارش به خورد خود خورانی

(راکیان، ۱۳۹۷: ۸۹)

۲-۴-۲- آشنایی با آثار شاعران پیشین

نوروز و نوگل، شاعران و آثار بسیاری را معرفی می‌کند و از آنان نام می‌برد تا این نتیجه حاصل شود که سرایندهٔ آن، بخشی از اندیشهٔ خود را در این اثر، با غور و تعمق در آثار پیشینیان گرفته است.

سلامان، اردوان، شیروی آتش　　کنار فایز خوش‌خوان دلکش
به دور کوه‌کن در شب‌نشینی　　تمام عاشقان روم و چینی
(همان: ۹۸)

داستان‌های آمده در نوروز و نوگل، تبیین این حکایت‌اند. چنان‌که نوروز در عاشقی، به قیس بنی عامر و چگونگی عشق باختن وی مانند شده است.

ز قیس عامری مجنون دهر است　　که با خویش و غریبه جمله قهر است
(همان: ۹۸)

راکیان چنان‌که آمد، فردوسی را خوب شناخته است و بخشی از اندیشهٔ خود را مدیون شاهنامه است؛ اما اندیشهٔ خیام نیز در شاعری وی بی‌تأثیر نیست.

بگو تا هر چه پیش آید خوش آید　　دو روز بندگی را غم نشاید
(همان: ۸۷)

«بیشتر محققان و خیام شناسان بر این باورند که حکیم نیشابوری صاحب مشرب و اندیشه‌ای است که گرچه خود او نقطهٔ آغازین آن نیست و تفکر وی در اشعار پیشینیان و شاعران بزرگی چون فردوسی و رودکی و از میان شعرای عرب ابوالعلای معرّی می‌توان جست‌وجو کرد؛ اما به‌یقین این خیام بوده است که آن تفکرات را به شکل یک مشرب فکری خاص و یک مکتب منحصربه‌فرد، بنیان نهاده و پس از او شاعرانی بسیار در این مکتب رشد کرده‌اند» (سرامی، ۱۳۹۴: ۲۵۶).

چون روزی و عمر، بیش و کم نتوان کرد　　دل را به کم و بیش دژم نتوان کرد
کار من و تو، چنان‌که رأی من و توست　　از موم به دست خویش هم نتوان کرد
(خیام، ۱۳۶۳: ۷۹)

در تحلیل اندیشه و فلسفهٔ خیام، آمده است: «زندگی آدم در برابر هستی عالم تنها نقطه‌ای ناچیز و به حساب نیامدنی است؛ و لذا انقلابات و زیر و بم‌های بخت و سرنوشت به حقیقت دارای اهمیت نیست. وقتی من درگذشتم، جهان چه محدّث چه قدیم» (کریستن‌سن، ۱۳۷۴: ۸۱).

سرایندهٔ خوش‌ذوق نوروز و نوگل که این اندیشه را چون فایز و باباطاهر غزل‌خوانی می‌کند، غنیمت‌شمردن فرصت عمر را هم فریاد می‌زند.

بگو باز آید آن یار پری دار — پری روی پری مویم پری وار
بگو تا شوید آسیب از دل من — شود خانه تکان منزل من
به دستان کاسه گردانی نماید — در شادی بر احوالم گشاید
(راکیان، ۱۳۹۷: ۵۷)

جایی دیگر آورده است:

بیا تا قدر این دم را بدانیم — بگوییم و بخندیم و بخوانیم
(همان: ۷۶)

این همان اندیشه ای است که می گوید: «اَلفُرصهُ تَمرٌّ مرَّالسَّحابِ» (علی ابن ابیطالب، ۱۳۳۸: ۱۰۹۶) و سراینده این باور را پذیرفته است:

پدر در پاسخ فرزانه فرزند — چنین گفتا به پور اژدهامند
مکن تندی که قانون زمان است — گهی بر کام این و گاهی آن است
(راکیان، ۱۳۹۷: ۱۲۳)

۲-۴-۳- ضرب المثل ها و اصطلاحات رایج در میان قوم بختیاری

فرهنگ عامیانه، بخشی یا به تعبیری بهتر، پایه و شالودهٔ فرهنگ تودهٔ مردم است که تخیّل، احساس، آرزو و اندیشه‌های گوناگون از نسلی به نسلی دیگر منتقل کرده و دگرگونی معیارهای زیباشناسی و اخلاقی هر دوره از زندگی یک قوم را آشکار می‌کند. از طرف دیگر، هرگاه خرافات و اعتقادات و افکار ملّت‌های گوناگون را با هم مقایسه کنیم، عیان است که تقریباً همه آنها از یک اصل و سرچشمه جاری شده و به‌جلوه‌های گوناگون بروز کرده است. فرهنگ عامه‌ای که «به مجموع آداب و رسوم، عقاید، عادت‌ها، افسانه‌ها، حکایات، امثال و ترانه‌ها و اشعار عامیانه اطلاق می‌شود» (دادفر، ۱۳۸۰: ۱۵۳).

از آنجا که ضرب‌المثل هم در میان عامهٔ مردم رواج دارد و افراد تحصیل‌کرده و آکادمیک نیز، در سخنانشان از آن بهره می‌برند، می‌توان گفت که مثل‌ها و ضرب‌المثل‌ها از نقاط اتصال فرهنگ عوام و خواص نیز محسوب هستند. همچنین، در حوزه ادب رسمی و مکتوب، هرگاه نویسنده‌ای از فرهنگ عامه در آثارش بهره‌ای ببرد، ناگزیر از مثل‌ها و ضرب‌المثل‌ها در قالب ارسال‌المثل سود می‌جوید. از گذشته تاکنون، ادب فارسی و مثل، ارتباط تنگاتنگی

با هم داشته و همواره پیوندشان برقرار بوده است. شاعران و نویسندگان حوزه ادب فارسی، اغلب برای لطافت و عذوبت و رسایی آثار خویش، از چاشنی مَثَل بهره‌مند شده‌اند.

می‌توان استنباط کرد؛ تعامل و تبادل بین ادبیات و مثل در زبان فارسی، بر غنای این لفظ درّی افزوده و موجب درک و فهم بهتر نظم و نثر فارسی شده است. استفاده از برخی ابیات در حوزه شعر فارسی که یک ضرب‌المثل را در خود جای‌داده است، درک و فهم آن را ملموس‌تر می‌کند. پژوهشگران ادب فارسی نیز مثل را در زبان فارسی، مثبت و کارساز ارزیابی کرده‌اند. جلال‌الدین همایی معتقد است که«بزرگ‌ترین سرمایهٔ فارسی همین امثال است که تمام حکمت‌ها و دانش‌های بشری را متضمن است. مَثَل، فشردهٔ افکار هر قومی است» (همایی، ۱۳۷۴: ۱۴۳).

اشعار شعرای بختیاری و راکیان هم سرشار از این مَثَل‌ها هستند. برخی از این‌مَثَل‌ها و اصطلاحاتی که کوتاه؛ اما حاوی معانی و مضامین بسیاری هستند و از خاستگاه‌های فرهنگی اندیشهٔ شعرای بختیاری‌اند، در نوروز و نوگل نمود ویژه‌ای دارند.

۱- «ار نخوردم نان گندم، بدیدم دست مردم»

به قولی«ار ندیدم نان گندم　　بدیدم نان گندم دست مردم»

(راکیان، ۱۳۹۷: ۱۸)

توضیح: این تمثیل، جایی به کار می‌رود که کسی بخواهد دانستن خود را نسبت به موضوعی اظهار کند و طرف مقابل، او را نادان به آن بداند.

۲- «به عقل جن هم نمی‌خورد»

به‌جایی که به عقل جن نمی‌خورد　　کسی ره بر چنین جایی نمی‌برد

(همان: ۴۷)

توضیح: در فرهنگ قوم بختیاری و لرتباران، نهایت دور از دسترس بودن، آن‌جایی است که می‌گویند: حتی به عقل جن هم خطور نمی‌کند.

۳- «اِخُم تَش اُفته مِن دیری و دوسی»

چه وَم دیدی که شو رو زُم گروسی　　چی افتو دیر شوگارم اسوسی

مو سُهدم بی تش و تنگ هیاری　　اِخَم تَش اُفته مِن دیری و دوسی

(راکیان، ۱۳۹۱: ۶۲)

če vam didi kešav-rouzom gorousi. či aftow dir-e- šaw garm-e-susi.
Mo sohdom bi taš-o- tang-e hhayari.exom taš oft-e-men diri-yo-dusi.

معنی: چه بدی از من به تو رسید که از من فرار می‌کنی و چون آفتابی هستی که شب تار من را روشن نمی‌کنی؟

من از آتش تند و سوزان عشق و تنهایی می‌سوزم و تو کاری نمی‌کنی؛ بنابراین از خدا می‌خواهم که آتش به جان این باور «دوری و دوستی» بیفتد که موجب این هجران شده است.

توضیح: «دوری و دوستی»، از اصطلاحات پرکاربرد آن سامان است که هنگام دل در گروی هم داشتن و در عین حال، از هم دور بودن، به کار می‌رود؛ اما راکیان که از بی‌وفایی معشوق به تنگ آمده است، باور دارد که «دوری و دوستی» در باب عشق روا نیست.

۴- «انگشت در لانه زنبور کردن»

شراره گفتش ای گرد گران پی　　مکن تعجیل تا وقت گل نی
تو پنجه کرده‌ای در چشم زنبور　　سزاواری در این بازی شوی کور
(همان:۵۱)

توضیح: انگشت در لانهٔ زنبور کردن، کنایه از نهایت گستاخی است که انسان را به رنجی سخت گرفتار می‌کند.

۵- «بد نکن بد نبینی= بد مکن و مترس»

مشو مغرور از این بالا نشینی　　مکن بد تا بد از بالا نبینی
(همان:۵۲)

توضیح: این بیت، یادآور ابیاتی محلی از لُرتباران است که به سزای اعمال اشاره دارد. آنها نیز می‌گویند:

نگارا بد نکن تا بد نبینی　　درخت بد ننشان تا بد نچینی

البته با بیت زیر نیز هم قرابت دارد:

چو پیروز گشتی بترس از گزند　　که یکسان نماند سپهر بلند

سرایندهٔ نوروز و نوگل، پهلوان شاعران دیار خویش است؛ بنابراین، آن تک‌سوار میدان فصاحت و بلاغت، آنچه را که در فرهنگ قوم خویش دیده، برشمرده و در شعرش آورده است. این نیز، از باور آن دیار است که «چاه کَن به چاه می افتد» و بد کننده را مجازاتی از طرف قدرتی مافوق قدرت بشری در برمی‌گیرد.

۶- «پَل بُریده»

تو افتویی ندونی درد شونه　　سواری کی کشی بندار رونه
تو که هاشق نبیدی پل بریده　　چو وندی به لاشم تهم تونه
(راکیان، ۱۳۹۱ :۵۲)

TO aftoi nadoni dard-e-šounah. savari kai kaši bendar-e-rounah.
TO ke hašeq nabidi pal boridah.čo vandi be lašom tahm –e-tounah.

معنی: تو آفتاب هستی، درد و رنج تاریکی شب را نمی‌دانی و چون سواری هستی که رنج راه را نمی‌دانی؛ ای گیسو بریده، تو که عاشق نبودی چرا تب عشق را به تن من انداختی؟!

توضیح: استواری شعر شاعر قوم بختیاری را باید در تازه بودن مضامین کلام او دانست. در این شعر هم وقتی سخن از شکست در عاشقی می‌گوید، رسم سوگواری زنان قوم خود را یادآور می‌شود که در وقت مصیبت، موی سر خویش را می‌بریدند. در این شاهد و مثال، شاعر معشوقهٔ فریب‌کار را گیسو بریده و بیچاره می‌خواند تا بی‌بهره بودن او از بخت و اقبال را عین مصیبت بداند.

۷- «حنا بستن به دست و پای داماد»

بسان تازه دامادان سرمست　　حنایی می‌کند پای و سر و دست
(راکیان، ۱۳۹۷: ۱۳۴)

توضیح: در فرهنگ قوم بختیاری، تازه‌دامادان به دست و پای خویش حنا می‌بستند. راکیان در این بیت هم به آن فرهنگ و آیین سنتی اشاره کرده است.

۸- «شوم بودن آواز خروس در بی‌وقت» و همچنین«شوم بودن خواندن جغد»

منم نوروز بی نوروز بی گل　　به بامم بوم خواند جای بلبل

(همان: ۹۲)

جسارت کرد پیش پور دستان　　چنین کای نا سفیر نامسلمان

خروس خودسر از بیهوده خوانی　　زند آتش به جان زندگانی

(همان: ۱۴۰)

توضیح: «خواندن جغد، شوم است و آواز خروس در بیگاه، نیز پیام‌آور مصیبت». در میان این قوم، باوری است که وقتی جغدی بخواند، مصیبتی نزدیک است؛ بنابراین، باید نذر کرد و صدقه داد تا رفع بلا شود و اگر خروسی بی‌هنگام آواز سر دهد، هم باید صدقه داد و هم آن خروس را سر بُرید و قربانی کرد تا به مصیبتی گرفتار نیایند.

۹- «به پای خویش بازنگشتن»

زمین آفت‌پذیر چنگ‌شان است　　زمان آزردهٔ نیرنگشان است

نمی‌بینم کسی کز جنگ ایشان　　به پای خویش برگردد ز میدان

(همان: ۱۳۴)

توضیح: در زبان قوم بختیاری، «وه پا خوت نی ورگردی» (ve pa xot ni-vargardi)؛ یعنی با پای خود برنگشتن و نهایت ناتوانی است.

۱۰- «بَرَک نادی کَلُ و غاشُم بُریدی»

مِنِ پَرزِ خیالم سرکشیدی　　بَرَک نادی کَل و غاشُم بُریدی

پَتی کِردی کِرامه چی تَریده　　ز ویر و وردل و دل هر چه دیدی

(راکیان، ۱۳۹۱: ۶۳)

men-e- parz-e- xayalom sar kašidi.berak naoi kal-o-Qašom boridi.

Pti kerdi karamah či tarideh.ze vir-o-vardel-o-del, har če didi.

معنی: در حصار خیالم سرکشیدی و با مأمور کردن واسطه، آغل وجود مرا دزدیدی و هر چه را از اندیشه و دارایی و دل من دیدی و در نظرت آمد، غارت کردی.

توضیح: شاعران قوم عشایرنشین بختیاری نمی‌توانند سخنی بگویند و شعری بسرایند که از آیین گله‌داری خود نگویند. آرمان راکیان هم دل از دست دادن عاشق را چون خالی کردن آغل دامداران، سخت و رنج‌آور می‌داند تا نهایت بی‌چاره بودن عاشق دل از دست رفته را با یاد کردن از نهایت شکستگی چوپان دزد زده، نشان دهد.

۳- نتیجه‌گیری

حاصل بحث و بررسی در باب خاستگاه و آبشخور اندیشهٔ شاعران بختیاری این است که فرهنگ غنی آن قوم، معرِّف چگونگی زندگی و باورهای آنان است. از این رو، شاعران بختیاری در اشعار خود بر آن‌اند تا به‌واسطهٔ داشته‌های فرهنگی، بر غنای شعر خویش بیفزایند. آرمان راکیان هم قوم خود را صاحب فرهنگی غنی می‌داند و در حقیقت برای پاس‌داشت آیین و باور آن قوم، نوروز و نوگل را سروده است؛ منظومه‌ای که اندیشهٔ حاکم بر آن، اسطوره، افسانه و تاریخ کهن سرزمین باستانی آنهاست. این‌گونهاز این پژوهش بر می‌آید که شاعر اسطوره و حماسه را می‌شناسد؛ چون قوم خود را قوم اسطوره و حماسه می‌داند و فضای حماسه و اسطوره با ذهن و زبان آنان انس دیرینه‌ای دارد. او فرهنگ دینی و افسانه‌های کهن را هم می‌داند؛ چون با شنیدن افسانه، سر بر بالین نهاده و با سپاس دادار جهان‌آفرین سر از بالین برداشته است. او نیز، در آثار شاعران پیشگام ادب فارسی غور و تعمق کرده است؛ بنابراین می‌توان گفت که مهم‌ترین خاستگاه اندیشهٔ وی و دیگر شاعران بختیاری، اسطوره و افسانه و فرهنگ عامه و دینی است که همهٔ این موارد، نوروز و نوگل را اثری نو و در عین حال، تجلّی‌گاه تاریخ و فرهنگ کهن یکی از اقوام ایرانی معرفی می‌کنند.

منابع

۱- **قرآن کریم.**

۲- اصطخری، ابواسحاق ابراهیم. (۱۳۴۷). **مسالک و ممالک**، به کوشش ایرج افشار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۳- امان اللهی، سکندر. (۱۳۹۳). **قوم لُر**، تهران: نشر آگه.

۴- اریکا، فریدل. (۱۳۵۶). «آهنگ های فوالکور در بویراحمد و جنوب غربی ایران»،

مترجم: علی بلوک باشی. **فرهنگ شناسی و فرهنگ عامه مردم**. زمستان ۱۳۵۶. شماره ۳.

۵- تاج آبادی، رضا؛ رحیمی، محمد؛ شعبانی، سمیه. (۱۳۸۵). **جایگاه شاهنامه فردوسی و اسطوره های آن و آیین شاهنامه خوانی در هویت فرهنگی عشایر لُر**. تهران: انتشارات فتحی.

۶- جمالی، مجید. (۱۳۷۳). **حماسهٔ لرستان**، تهران: انتشارات سریر قلم.

۷- خیام، عمر. (۱۳۶۳). **رباعیات**، شرح علامه قزوینی، با تقریظ استاد اقبال آشتیانی و مقدمه و حواشی نورالدین چهاردهی، تهران: انتشارات فتحی.

۸- داوودی حموله، ثریا. (۱۳۹۵). **بافتار و ساختار ادبیات قوم بختیاری**. تهران: انتشارات ایترین و کاکتوس.

۹- دالوند، حمیدرضا. (۱۳۸۰). «تاریخ پژوهش های فرهنگ مردم»، **فصلنامهٔ فرهنگ مردم**. ش ۱۲. سال چهارم.

۱۰- راکیان، آرمان. (۱۳۹۷). **نوروز و نوگل**، چاپ اول، اصفهان: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد.

۱۱- _____ . (۱۳۹۱). **آرنگ ویر**، چاپ اول، شهرکرد: انتشارات نیوشه.

۱۲- زنده‌دل و دستیاران، حسن. (۱۳۸۷). **راهنمای قلعه‌های ایران**، تهران. ایران‌گردان.

۱۳- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۵۰). «بنیاد اسطوره‌ای حماسهٔ ایران»، **نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی**

۱۴- سلطانی زراسوند، پریچهر. (۱۳۹۴). **سردار بی‌بی مریم بختیاری**، تهران: ایل دخت بختیاری.

۱۵- شهبازی، ع شاپور. (۱۳۴۹). **کورش بزرگ**، شیراز، دانشگاه پهلوی.

۱۶- صفی نژاد، جواد. (۱۳۶۸). **عشایر مرکزی ایران**. تهران: امیرکبیر.

۱۷- طبری، ابی جعفر محمد بنجریر. (۱۳۹۲). **جامع البیان فی تفسیر القرآن**، لبنان: دارالمعرفه.

۱۸- علی ابن ابیطالب. (۱۳۳۸). **نهج البلاغه**، ترجمه و شرح سید علی نقی فیض الاسلام.

۱۹- کریستن سن، آ. (۱۳۷۴). **بررسی انتقادی رباعیات خیام**، تهران: انتشارات توس.

۲۰-_____. (۱۳۵۰). **کارنامهٔ شاهان در روایات ایران باستان**، ترجمهٔ

محمدباقر امیرخانی و بهمن سرکاراتی، تبریز.
۲۱-_____.(۱۳۸۷). **کاوهٔ آهنگر و درفش کاویانی**، ترجمهٔ منیژه احدزادگان آهنی، تهران: طهوری.
۲۲- کزازی، میرجلالدین. (۱۳۷۹). «شاهنامه، نامه فرهنگ ایران»، **مجموعه مقالات همایش فردوسی و شاهنامه**. الیگودرز. اداره کل فرهنگ و ارشاد لرستان.
۲۳- گیرشمن، رومن. (۱۳۷۹). **ایران از آغاز تا اسلام**، ترجمهٔ محمد معین، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۴- لایارد، سراوستن هنری. (۱۳۷۶). **سفرنامهٔ لایارد**، ترجمهٔ مهراب امیری، تهران: آنزان.
۲۵- لایارد، سراوستن هنری؛ استاک و دیگران. (۱۳۷۱). **سیری در قلمرو بختیاری و عشایر بومی خوزستان**، ترجمه مهراب امیری، تهران: آنزان.
۲۶- مستوفی، حمدالله. (۱۳۶۴). **تاریخ گزیده**، به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران، امیرکبیر.
۲۷- نیری، محمدیوسف. (۱۳۷۰). «ذوالقرنین در میان نور و ظلمت»، **پژوهش نامه علوم انسانی**. صص ۱۱۳-۱۲۶.
۲۸- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۴۲). **مقدمه ای بر دیوان طرب**، تهران: سخن.

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.12, No.4 (Ser.28), Winter 2022
ISSN: 2251-8457

The Origin of Bakhtiari Poets Thoughts in "Norooz and Nogol" by Arman Rakain

Allahkaram Abassi

Ph.D of Persian language and literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran

Mahboubeh Khorasani, Ph.D

Associate professor, Department of Persian language and literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran

Abstract

Bakhtiyari poet's insight derivation with emphasis on Arman Rakian's Norooz and Nogol festival letterone way of specifying poets and writer's position is notifying their insights. Derivation if this subject is known clearly it will be caused exact perception of different literature. Owners cognitive derivation to know the late wealthy culture stories, old tales, epics religious national beliefs and creeds that are cues present. Research with an analytic descriptive way is searching this question answer from which Bakhtiyari poets insight derivation source were taken by pursuant in precious but less known tribes literature remnants with the past history of Iranian land.The research outcome shows that literature. Remnant such as Arman Rakiyan Norooz and Nogol is in attendance with antecedent remnants e.g. fables tales and other narrative fictions with different ancient culture aspects identification that narrates and represents some parts of the archaic land.

Keywords: Bakhtiari poets Thought, rituals and beliefs, Arman Rakian,Nowruz and Noghl festival

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.12, No.4 (Ser.28), Winter 2022
ISSN: 2251-8457

The analysis of discourse indices of writing In Masnavi-ye-Ma'naviRelying on Paul Ricoeur's Hermeneutics

Zahra Saberinia
Ph.D student in Persian language and literature, Payame Noor University, Tehran, Iran
Narges Mohammady Badr, Ph.D
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran
Fateme Koupa, Ph.D
Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran
Farhad Droudgrian, Ph.D
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

Abstract

This research aims opening the gates of Molavi's mysterious world in Masnavi-ye-Ma'navi, relying on Paul Ricoeur's Hermeneutic and discourse indices of writing. The authors, despite of the traditional view in which believing in a language's state, whether speech or writing, determines only its mediation, believe that the proper moment of challenge between speech and written discourse is determined by hermeneutic discourse because hermeneutics is text-oriented. Therefore, examining the process of text formation and the quintet relationship between media, author, audience, codes and referring is necessary to judge about the state of Masnavi, including: speech or writing. Thus, examining the models of discourse in Masnavi as writing and comparing it with Hermeneutic theory of Paul Ricoeur show that Molana's narration, the writing of Hesamoddin and other nobles, speech attraction, subject segmentation, the presence of colloquial elements in the speech, its lecture characteristics and so on, are not the acceptable reasons for the speech state of Masnavi's language; because this tracheal encyclopedia is narrated based on speech (meaning) and time and its counsellor level points to Hermeneutic as the heavier pan of the scale.

Keywords: Paul Ricoeur; discourse; writing; Masnavi-ye-Ma'navi

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.12, No.4 (Ser.28), Winter 2022
ISSN: 2251-8457

Defamiliarization in the structure of the system of Wameq and Azra of the Safavi era With a formalism approach

Shahrbanoo Babaee

Ph.D student in Persian language and literature, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University, Ghaemshahr, Iran

Nahid Akbari, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University, Ghaemshahr, Iran

Reza Forsati Joybari, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University, Ghaemshahr, Iran

Abstract

Literary works can be examined with various approaches, of which formalism is one, and in which the issue of defamiliarization is raised. De-familiarization looks at a text or poem from a literary point of view and the characteristics and effective elements in the context of the word that make a literary work stand out and stand out from other works; look into it. Masnavi "Wameq and Azra" is an element of beautiful and famous lyrical poems from which many similarities have been made. One of these theories is the work of Khajeh Shoaib Joshaghani, the prominent poet of the Safavid era, a period in which poetry and storytelling, especially theorizing, flourished.

This research has been done in a descriptive-analytical method using the method of library studies and its purpose is to obtain the factors that make this system stand out. The results of studies show that unfamiliarity and creativity can be seen in different levels of Khajeh Shoaib's system and this eloquent poet of Shah Abbas Safavid court has made his poems beautiful and effective by using norm-breaking (normative) and norm-enhancing (norm-increasing).

Keywords: De-Familiarization, Formalism, Metanormatics, Wameq and Azra systems, Shoaib Joshaghani

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.12, No.4 (Ser.28), Winter 2022
ISSN: 2251-8457

Reflection of Peter Blue's theory of social behavior in the poems of Mehdi Akhavan Sale

Setareh Nezhadparvar

Ph.D student in Persian language and literature, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University, Ghaemshahr, Iran

Hosein Parsaie, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University, Ghaemshahr, Iran

Mehrali Yazdanpanah, Ph.D

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University, Ghaemshahr, Iran

Abstract

Sociology is one of the notable disciplines among interdisciplinary studies that is in good harmony with literature. One of the sociological theories is Peterblow's approach, according to which social exchanges shape most of people's behaviors, and each person goes through four steps in interacting with other people. Mehdi Akhavan Sales is one of the poets who, first of all, portrays social concepts and then the moral and educational values of the people of the society at the top of the themes of his poems. In this research, the pillars of Peter Blow's theory are reflected in poems with the educational, moral and social axes of the Third Brotherhood in order to answer questions about how social behavior is reflected in them.The results show that according to Blavi's reading, the Brotherhood, as an idealistic poet, tries to awaken the moral and human values of individuals through interpersonal exchanges through social exchanges with the people. And his opponents, and the other side, and to give the right to condemnation and legitimacy to these two groups, and to show the beneficial way through the harmful way, to strengthen their awareness of the moral and educational thoughts of their compatriots.

Keywords: Social Behavior, Peter Blue, Moral and Educational Poetry, Human Values, Mehdi Akhavan Sales

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.12, No.4 (Ser.28), Winter 2022
ISSN: 2251-8457

Cultural Analysis of The Way of the World and The Horrible Tehran: Reference to the Theories of Edward Said

Mohammad Hadi Jahandideh, Ph.D
Assistant Professor of English Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran
Mustafa Gorji, Ph.D
Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

Abstract

In his trilogy, Orientalism (1978), The World, the Text and the Critic (1983), and Culture and Imperialism (1993) Edward Said makes a concise analysis of the western cultural construction of the East. Referring to the term "Contrapuntal reading" which he has borrowed from western music, the American-Palestinian critic puts his emphasis on reading the literary texts by taking into account the intertwined histories and perspectives. In William Congreve's The Way of the World which was written during Restoration period, we are dealing with such negative stances taken by the westerners toward the Easterners. In The Horrible Tehran, Moshfegh Kazemi has depicted the social and political conditions of Tehran in such a way that endorses and recalls the theories propounded by Edward Said. This study aims at analyzing the selected literary works on the basis of Edward Said's postcolonial and cultural theories. The research methodology of this study tends to be descriptive-analytic by taking cultural approach. The importance of this research paper lays in the role that it plays in shaping cultural understanding among the people for developing a unified nation. To conclude, cultures have their own advantages and disadvantages. The very fact should not lead into the construction of high/low binary oppositions. The ideas of Congreve and Moshfegh Kazemi reach harmony like the modulations of a symphonic melody. They pour into the same sea like two branches of a river. Both the writers illustrate the dominant structure and culture of their societies tending to improve the shortcomings.

Keywords: Culture, Edward Said, The Way of the World, The Horrible Tehran

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.12, No.4 (Ser.28), Winter 2022
ISSN: 2251-8457

Emotional Analysis of Story of "Shohare azize man" Fariba Kalhor

Masoumeh Ebrahimi Hazhir
Ph.D Student in Persian Language and Literature, Hamadan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran
Morteza Razagh Pour, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Hamadan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran
Reza Sadeghi Shahpar, Ph.D
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Hamadan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran

Abstract

Getting to know the feeling and affection of story characters and excitement processes is one of the ways of gaining success in writing. In psychology this feeling is known as excitement. Behaviors that people have after these feelings are called excitement process in psychology; such as increasing heart beat, dry mouth, trembling and goose bumps. Researchers explained the mentally process of characters in "Shohare azize man" story with a descriptive-annalistic method and relied on the cognitivism in psychology. Fariba Kalhor has used all of the language capacities to transfer the meaning and to impregnate the affection in "MY Dear Husband" novel and reinforce the emotional moods of story characters with arrangements such as images and descriptions. Postmodernism viewpoint with a lyric and feministic approach, using Simile, Majas and Tashkhis as figures of speech for describing the familiar phenomenon are some of the obvious properties of this story. She uses poetic language and the qualifications in proportion with lyric poem to represent the subject "love". The logic of narrative pattern of this story is association. Kalhor impregnate sorrow feeling to the readers with an intellectual beginning. The fear feeling in this story makes the affection and scream, cry, ambiguity, confusion, body trembling and staring excitement process. Being friend with excitement processes such as attention absorption, spiting and secret keeping described in context and impatience affection, curse and bad smell of mouth are factors for transferring the fear feeling. Affection of the narrator characters is half depressed and half emotional and happy. The story contains fear, anger, sorrow, happiness, love and hate feelings.

Keywords: Emotional Analysis, Contemporaneous Story, My Dear Husband, Feeling, Excitement

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.12, No.4 (Ser.28), Winter 2022
ISSN: 2251-8457

The role of bodily fractures in the description of the face and corpse of the characters in the story written by Choobak called: "Tangsir"

Masomeh Mahmodi
Ph.D Student in Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran
Maryam Mohammadzadeh, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran
Ramin Sadeghinezhad, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran

Abstract

Choobak is a writer who has chosen the origin, title, and narration characters from among the oppressed, laymen, poor, and vulnerable classes of the people. They are exposed to different types of social harms due to the bad social conditions and difficulties in affording their lives. Meanwhile, the character selection of Choobak is along with a miniature regard of the details. Thus, he has tried to indirectly describe the characters through facial and bodily features and therefore, his typology completely accords with body fractures and the representation of social harms in face and body characteristics of the characters regarding the naturalistic outlook of Choobak. To investigate about such a claim, the present research has dealt with the character called: "Mohammad", the major character in the novel called: "Tangsir" written by Choobak. The results showed that Choobak has greatly utilized body problems in describing the face and body of "Mohammad" in developing this character. He has introduced "Mohammad" as a fat, furious, and a gigantic monster to inspire the readers to believe him using a weapon and murder someone using the gun.

Keywords: Social Harms, Tangsir, Choobak, Body Fractures, Naturalism

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.12, No.4 (Ser.28), Winter 2022
ISSN: 2251-8457

An Analytical Approach to Commendation of "General Human Concepts and Its Types" in Ferdowsi's Shahnameh

Farzad Dolatkhah
Ph.D Student in Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran
Ramin Sadeghinejad, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran
Rasool Ebadi , Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran

Abstract

The famous sage Tus in his dissertation praises many of the qualities, good behaviors and graceful qualities of humanity. In this great work, we come across a set of customs and rituals that Ferdowsi purposefully describes. Shahnameh, besides being an illustrator of nationalism and a scene of national and ethnic honors of Iranians; It is not devoid of universal and human values. General human, national, religious, cultural, social, etc. concepts are brought together and intertwined in this work. In the meantime, a considerable volume of Shahnameh is dedicated to the protection of general human concepts. Ferdowsi with a catchy expression, general human concepts such as; Patriotism has brought order, faithfulness to the covenant, honesty, love and friendship along with their types and examples. The present study, with a descriptive-analytical method, has re-examined the protection of general human concepts and its species in Ferdowsi Shahnameh. Its achievement indicates that the Shahnameh, as a reliable and valuable document from the past of the Iranian people, is the manifestation of the protection and incorporation of all kinds of basic and fundamental general human concepts. Ferdowsi, sometimes directly and in many cases with symbolic language, depicts heroes and people and praises these elements from behind their faces.

Keywords: Protection, Ferdowsi, Shahnameh, General Human Concepts

Abstracts of Article in English

Index

An Analytical Approach to Commendation of "General Human Concepts and Its Types" in Ferdowsi's Shahnameh 5
Farzad Dolatkhah, Ramin Sadeghinejad, Rasool Ebadi

Psychological analysis of color element in Fereshteh Sari's fiction works 6
Masoumeh Mahmoudi, Maryam Mohammadzadeh, Ramin Sadeghinezhad

The role of bodily fractures in the description of the face and corpse of the characters in the story written by Choobak called: "Tangsir" 7
Masoumeh Ebrahimi Hazhir, Morteza Razagh Pour, Reza Sadeghi Shahpar

Cultural Analysis of The Way of the World and The Horrible Tehran: Reference to the Theories of Edward Said 8
Mohammad Hadi Jahandideh, Mustafa Gorji

Reflection of Peter Blue's theory of social behavior in the poems of Mehdi Akhavan Sales 9
Setareh Nezhadparvar, Hosein Parsaie, Mehrali Yazdanpanah

Defamiliarization in the structure of the system of Wameq and Azra of the Safavi era With a formalism approach 10
Shahrbanoo Babaee, Nahid Akbari, Reza Forsati Joybari

The analysis of discourse indices of writing In Masnavi-ye-Ma'naviRelying on Paul Ricoeur's Hermeneutics 11
Zahra Saberinia, Narges Mohammady Badr, Fateme Koupa, Farhad Droudgrian

The Origin of Bakhtiari Poets Thoughts in "Norooz and Nogol" by Arman Rakain 12
Allahkaram Abassi, Mahboubeh Khorasani

Scientific Quarterly **of Persian Language and Literature**
Islamic Azad University, Fasa Branch
Concessionaire: Islamic Azad University, Fasa Branch
Managing Director: Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad
Editor- in- Chief: Dr. Mohammad Ali Atashsoda
Exccutive Director: Dr. Mehdi Madandoust

Editorial Board
Dr. Kavoos Hasanli (Professor)
Dr. Seyyed Jafar Hamidi (Professor)
Dr. Mohammad Fesharaki (Professor)
Dr. Mohammad Ali Atashsoda (Associate Professor)
Dr. Jalil Nazari (Associate Professor)
Dr. Mohammad Reza Akrami (Associate Professor)
Dr. Saeed Ghashghaee (Associate Professor)

Persian Proofreader: Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad
English Proofreader and translator: Dr. Amin Karimnia
Technical expert: Mohsen Rezaei
Page Layouter: Dr. Mehdi Madandoust
Cover Designer: Laleh Akrami
Print: Printing & Publishing Organization of Islamic Azad University

According to the letter numbered 87/472197 dated 18.12.90 issued by Islamic Azad University Research and Technology center and letter issued by the commission on Academic Journals of Islamic Azad University dated 10.11.90, the journal of Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Fasa Branch was granted the status of "Academic Research". This journal has also been granted the privilege of being included among journals ranked as Scientific Information Database (SID).

The journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.
Submitted papers will not be returned to the authors.
The authors are responsible for the published material.

Address: Scientific Quarterly of Persian Language and Literature, Persian Language Department, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa
Tel: 07153335225-7
Fax: 07153334300
Email Address: iau.fasa@yahoo.com
Website: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
ISSN: 2251-8457

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 12, No. 4 (Ser. 28), Winter 2022

In the Name of God

Journal of
Persian Language and Literature
ISSN: 2251-8487

Islamic Azad University
Fasa Branch

• **An Analytical Approach to Commendation of "General Human Concepts and Its Types" in Ferdowsi's Shahnameh**
Farzad Dolatkhah, Ramin Sadeghinejad, Rasool Ebadi

• **Psychological analysis of color element in Fereshteh Sari's fiction works**
Masoumeh Mahmoudi, Maryam Mohammadzadeh, Ramin Sadeghinezhad

• **The role of bodily fractures in the description of the face and corpse of the characters in the story written by Choobak called: "Tangsir"**
Masoumeh Ebrahimi Hazhir, Morteza Razagh Pour, Reza Sadeghi Shahpar

• **Cultural Analysis of The Way of the World and The Horrible Tehran: Reference to the Theories of Edward Said**
Mohammad Hadi Jahandideh, Mustafa Gorji

• **Reflection of Peter Blue's theory of social behavior in the poems of Mehdi Akhavan Sales**
Setareh Nezhadparvar, Hosein Parsaie, Mehrali Yazdanpanah

• **Defamiliarization in the structure of the system of Wameq and Azra of the Safavi era With a formalism approach**
Shahrbanoo Babaee, Nahid Akbari, Reza Forsati Joybari

• **The analysis of discourse indices of writing In Masnavi-ye-Ma'naviRelying on Paul Ricoeur's Hermeneutics**
Zahra Saberinia, Narges Mohammady Badr, Fateme Koupa, Farhad Droudgrian

• **The Origin of Bakhtiari Poets Thoughts in "Norooz and Nogol" by Arman Rakain**
Allahkaram Abassi, Mahboubeh Khorasani

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 12
No.4 (Ser.28)
Winter 2022