دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۵۷۵
سال۹، شمارهٔ۲ ، تابستان ۱۳۹۹

عنوان‌ها

نقش‌های مرده در بلاغت نحوی آثار ادبی فارسی آسیای صغیر بالکان بر مبنای نظریهٔ هالیدی و تکیه بر گلزار دمساز قریمی، روضه العقول ملطیوی و بلبلستان موستاری/ منظر سلطانی و رویا بهادرانی ۱

چرخش فرهنگی عنصر یونانی در ادبیات ایرانی بررسی بیش متنی حضور دیوژن در ادبیات ایران با رویکرد ادبیات تطبیقی / منصور پیرانی ۲۱

تصویرشناسی دیگران در اشعار میرزادهٔ عشقی
حسین حسن رضایی ۴۳

نقد رمان‌های «نفرین‌شدگان» و «مهمانی تلخ» با رویکرد منطق مکالمهٔ باختین
شیرزاد طایفی و هانیه حاجی‌تبار ۶۱

کاربست مؤلفه‌های نظریهٔ جهان متن در روایت بیهقی
زینب طلایی و حبیب‌الله عباسی ۸۵

وحدت هنری در شاهنامهٔ فردوسی بر اساس فلسفهٔ هنر بندتو کروچه
تیمور مالمیر، رامین محرمی و چیمن فتحی ۱۰۵

تبیین مفهوم آزادی در عرفان و مقایسهٔ آن با تعاریف رایج در فلسفهٔ غرب
فاطمه محسنی گردکوهی و سپیده موسوی‌گورابی ۱۲۵

تحلیل روانشناختی «نیاز به تفریح» در داستان‌های برگزیده کودکان؛ براساس نظریه انتخاب ویلیام گلاسر
ناصر نیکوبخت، جواد دهقانیان و سمیه رضایی ۱۴۹

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۹، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۹

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیرمسئول: غلامحسین کریمی‌دوستان
سردبیر: علی‌محمد مؤذنی

هیئت تحریریه

جان‌الله کریمی مطهر
استاد دانشگاه تهران

کورش صفوی
استاد دانشگاه علامه طباطبایی

تیمور مالمیر
استاد دانشگاه کردستان

محمدرضا ترکی
دانشیار دانشگاه تهران

شیرزاد طایفی
دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی

اختر مهدی
استاد دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی

کاووس حسن‌لی
استاد دانشگاه شیراز

حبیب‌الله عباسی
استاد دانشگاه خوارزمی

روح‌الله هادی
دانشیار دانشگاه تهران

باقر صدری‌نیا
استاد دانشگاه تبریز

مدیر داخلی: محرّم باستانی
ویراستار: .دکتر سعید قاسمی پرشگوه
ویراستار انگلیسی: سعید کشاورز افشار
کارشناس اجرایی:.....

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دفتر مجلات دانشکده
نشانی رایانامه: jlcr@ut.ac.ir
وبگاه: http://jlcr.ut.ac.ir
تلفن: ۰۲۱ـ۶۶۹۷۸۸۸۵ **فکس:** ۰۲۱ـ۶۶۹۷۸۸۸۵

قیمت: ۱۰۰/۰۰۰ ریال

مجلهٔ **پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت** براساس ابلاغیهٔ شمارهٔ ۵۸۹۸۸۴/ ۳/۱۸ مورّخ ۱۳۹۲/۱۲/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، درجهٔ **علمی ـ پژوهشی** دارد.

این مجله در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:
پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی اینترنتی: www.sid.ir
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی: www.isc.gov.ir
پایگاه استنادی اولریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی:
www.Ulrich's International periodicals directory (Journal, magazine)

حقوق تمام مقالات برای دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

دوفصلنامهٔ *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*
شرایط پذیرش مقاله (راهنمای نویسندگان)

دوفصلنامهٔ *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت* دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریه‌ای علمی ـ پژوهشی در حوزهٔ مطالعات ادبی است که سالیانه دو شماره از آن منتشر می‌شود.

ویژگی‌های کلّی مقاله

ـ مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده (نویسندگان) باشد و در نشریهٔ دیگری منتشر نشده باشد و تا اتمام داوری هم به مجلهٔ دیگری فرستاده نشود.

ـ چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیئت تحریریه است.

ـ پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیئت داوران، به اطلاع نویسنده خواهد رسید.

ـ مسئولیت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده است؛ البته ویراستار مجله در ویرایش مقالات آزاد است.

ـ حجم مقاله با احتساب چکیدهٔ فارسی نباید بیش از بیست صفحه باشد.

ـ نام کامل نویسنده، مرتبهٔ علمی، دانشگاه محل تدریس یا تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، رایانامه، شمارهٔ تلفن نویسنده در صفحهٔ جداگانه‌ای ضمیمه شود.

ـ ارسال مقاله فقط از سامانهٔ نشریات الکترونیکی دانشگاه تهران به آدرس journals.ut.ac.ir امکان‌پذیر است. درضمن، مقاله‌های ارسال‌شده، بازگردانده نخواهد شد.

ـ مقاله باید شامل این اجزای اصلی باشد: عنوان، مشخصات نویسنده، چکیده، واژه‌های کلیدی، مقدمه، پیکرهٔ اصلی، نتیجه، منابع، چکیدهٔ انگلیسی.

شیوهٔ تنظیم متن

ـ مقاله باید به قلم YK Mitra و اندازهٔ ۱۴ با فاصلهٔ سطر ۱/۱ در محیط واژه‌پرداز ۲۰۱۰ نوشته شده باشد؛ فاصله نیز باید از بالا و پایین صفحه هر کدام ۵ سانتی‌متر و از راست و چپ هر کدام ۴٫۵ سانتی‌متر باشد.

ـ چکیده، واژه‌های کلیدی، منابع و ارجاعات داخل پرانتز با اندازهٔ ۱۲ نوشته شود.

ـ شعرها و هر مطلبی که باید درون پرانتز بیاید با اندازهٔ ۱۳ و پاورقی‌های ضروری با اندازهٔ ۱۰ نوشته شود.

ـ ابتدای هر بند، با نیم سانتی‌متر تورفتگی شروع شود؛ سطر نخستِ زیرِ هر عنوان، نیاز به تورفتگی ندارد.

ـ در منابع پایانی، نیازی به تورفتگی نیست و اگر منبعی بیش از یک سطر بود، سطرهای دوم به بعد، نیم سانتی‌متر تورفتگی داشته باشد.

ـ نقل‌قول‌های مستقیمِ بیش از سه سطر، جدا از متن اصلی و با یک سانتی‌متر تورفتگی از هر دو طرف با همان قلم ولی با اندازهٔ ۱۳ نوشته شود.

شیوهٔ ارجاع به منابع

* ارجاع داخل متن

ـ نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهور قدما، تاریخ نشر اثر: صفحه یا صفحات. نیازی به نوشتن «ص» برای شمارهٔ صفحات نیست. ضمن اینکه اعداد از راست به چپ نوشته شوند؛ مثل (ناصرخسرو، ۱۳۸۷: ۲۵).

ـ متن ارجاعی باید داخل گیومه قرار گیرد و نشانی آن به ترتیب گفته‌شده، داخل پرانتز قرار گیرد. جلدهای مختلف یک اثر، با خط مورّب مشخص شود؛ مثل: (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۴۲۶/۲).

ـ اگر در متن به چند اثر از یک نویسنده ارجاع داد شود، هر کدام از آن آثار بر مبنای تفاوت تاریخ نشر تفکیک می‌شود و در منابع پایانی، با نام اثر، مشخص خواهد شد.

ـ درصورتی‌که به دو اثر چاپ‌شده از یک مؤلف در یک سال ارجاع داده شود، لازم است ابتدا در منابع پایانی، با نوشتن «الف» و «ب» در کنار سال چاپ، آنها را از هم متمایز کرد و سپس در منابع داخلی، بعد از نام خانوادگی مؤلف، سال چاپ به همراه «الف» یا «ب» نوشته شود؛ برای مثال: (نظامی، ۱۳۸۹ الف: ۲۶).

ـ اسم نویسندگان هنگام ارجاع به منابع غیرفارسی در داخل متن، به خط فارسی نوشته شود.

* ارجاع پایانی

ارجاع به کتاب

ـ نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهور قدما، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، نام کتاب، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، نوبت چاپ، محل نشر، نام ناشر.

ـ اسم کتاب یا رسالهٔ دکتری، کج (ایرانیک) شده باشد، نه سیاه (بولد).

ـ درصورتی‌که نام مؤلف معلوم نباشد، نام اثر جایگزین آن می‌شود.

ارجاع به مقاله

ـ نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، عنوان اصلی مقاله (داخل گیومه)، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، عنوان اصلی دانشنامه یا فصلنامه و مجله، سال یا دورهٔ انتشار، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مقاله.

ـ در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد فقط در گیومه می‌آید و مطلقا کج (ایرانیک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود، اما نام مجله یا فصلنامه یا... کج می‌شود.

ارجاع به نسخهٔ خطی و اسناد

ـ نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف، نام کتاب یا رسالهٔ خطی یا نسخهٔ عکسی، شمارهٔ نسخه، محل نگهداری.

ـ در ارجاع به اسناد تاریخی، عنوان سند و شمارهٔ طبقه‌بندی یا دسترسی و نام آرشیو، و برای میکروفیلم‌ها افزون بر مشخصات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محل نگهداری، ضروری است.

ارجاع به وبگاه

ـ نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف، تاریخ درج مطلب در وبگاه، عنوان مقاله یا اثر، نشانی الکترونیکی وبگاه. شایان ذکر است ارجاع به چنین مطالبی در حدّ ضرورت، و زمانی است که منابع مکتوب از آن موضوع در دست نباشد.

سایر نکات

ـ اسامی لاتین و نام‌هایی که تلفظ آنها دشوار است، در مقابل همان نام و داخل پرانتز آوانگاری شود.

ـ هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در پاورقی می‌آید؛ البته تا حد امکان باید از نوشتن پاورقی خودداری کرد.

ـ ابتدا منابع فارسی و عربی می‌آید و سپس منابع انگلیسی و فرانسوی و... جداگانه ذکر می‌شود.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
نقش‌های مرده در بلاغت نحوی آثار ادبی فارسی آسیای صغیر بالکان بر مبنای نظریة هالیدی و تکیه بر گلزار دمساز قریمی، روضة العقول ملطیوی و بلبلستان موستاری... رویا بهادرانی و منظر سلطانی	۱
چرخش فرهنگی عنصر یونانی در ادبیات ایرانی بررسی بیش‌متنی حضور دیوژن در ادبیات ایران با رویکرد ادبیات تطبیقی منصور پیرانی	۲۱
تصویرشناسی دیگران در اشعار میرزادهٔ عشقی..... حسین حسن رضایی	۴۳
نقد رمان‌های «نفرین‌شدگان» و «مهمانی تلخ» با رویکرد منطق مکالمهٔ باختین.... شیرزاد طایفی و هانیه حاجی‌تبار	۶۱
کاربست مؤلفه‌های نظریهٔ جهان متن در روایت بیهقی..... زینب طلایی و حبیب‌الله عباسی	۸۵
وحدت هنری در شاهنامهٔ فردوسی بر اساس فلسفهٔ هنر بندتو کروچه..... تیمور مالمیر، رامین محرمی و چیمن فتحی	۱۰۵
تبیین مفهوم آزادی در عرفان و مقایسهٔ آن با تعاریف رایج در فلسفهٔ غرب..... فاطمه محسنی گردکوهی و سپیده موسوی‌گورابی	۱۲۵
تحلیل روان‌شناختی «نیاز به تفریح» در داستان‌های برگزیدهٔ کودکان بر اساس نظریهٔ انتخاب ویلیام گلاسر ناصر نیکوبخت، جواد دهقانیان و سمیه رضایی	۱۴۹

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شماره۲، تابستان ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.293133.1370
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Dead Functions in the Syntactic Rhetoric of the Persian Literature of Asia Minor and the Balkans Based on the Theories of Halliday: Qerimi's *Golzar-e-Damsaz*, Malatyevee's *Rozat al-Oqul*, and Moostari's *Bolbolestan*

Roya Bahadorani[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Khomeini Shahr, Isfahan, Iran
Manzar Soltani
Associate Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran
Received: December, 6, 2019 & Accepted: April, 5, 2020

According to Halliday, grammar consists of three main structures: transitivity, tenor, and mode. These structures are the verifying factors of the ideational, interpersonal and textual metafunctions. Since individualized events and thoughts can be represented in language, the role of language can be investigated in these three levels. According to formalists, literariness is the departure from the natural norm of spoken language. In Halliday's view, meaning is the function in the context; therefore, meaning changes with the change of functions. Persian literature has been popular in Asia Minor (Anatolia), the Balkans, and India. It is taught as a literary language in their schools. Therefore, the graduates of these schools have written many works in this language. The syntax used by these writers can be evaluated through Halliday's "functional grammar." The purpose of the present study is to examine Qerimi's Golzar-e-Damsaz, Malatyevee's Rozat al-Oqul, and Moostari's Bolbolestan to evaluate their ability to highlight syntactic roles and to attribute dead roles to syntactic components in these works.

Keywords: Halliday, Syntactic functions, Qerimi, Malatyevee, Moostari, Functional grammar.

1 . Email of the corresponding author: rbahadorani@yahoo.com

نقش‌های مرده در بلاغت نحوی آثار ادبی فارسی آسیای صغیر بالکان بر مبنای نظریهٔ هالیدی و تکیه بر *گلزار دمساز* قریمی، *روضةالعقول* ملطیوی و *بلبلستان* موستاری

رؤیا بهادرانی[۱]
استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحدخمینی شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، خمینی‌شهر، اصفهان، ایران.
منظر سلطانی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۹/۱۵ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۹/۱/۱۷
(از ص ۱ تا ص ۲۰)

چکیده

از نظر هالیدی، سه ساختار اصلی دستور زبان، عبارت از گذرایی، وجهی و مبتدایی است که عوامل محقق شدن فرانقش‌های «بازنمودی»، «بینافردی» و «متنی» هستند. از آنجا که وقایع و اندیشه‌های فردی، توانایی انعکاس را در زبان دارند، نقش زبان در این سه سطح، درخور بررسی است. به بیان فرمالیست‌ها، «ادبیّت» حاصل گریز از هنجار طبیعی زبان گفتاری است و با جابه‌جا کردن ارکان نحوی، اجزا فرانقش می‌شوند. معنا از دیدگاه هالیدی، نقش در بافت است و با جابه‌جایی نقش‌ها، تغییر می‌یابد. زبان فارسی به واسطهٔ ادبیات غنی خود، محبوبیت خاصی در سرزمین‌های غیر فارسی‌زبان، چون آسیای صغیر، بالکان و هند داشته است، به طوری که به عنوان زبان ادبی در مدارس آن‌ها، آموزش و آثار فراوانی نیز به این زبان نوشته شد. بدیهی است ادبیّت در نحو زبانی این نویسندگان نیز می‌تواند از جنبهٔ دستور نقش‌گرایی هالیدی ارزیابی شود. این مقاله به بررسی میزان موفقیت نویسندگان آسیای صغیر و مهارت آن‌ها در برجسته کردن نقش‌های نحوی یا عدم تبحر آن‌ها و بخشیدن نقش‌های مرده به اجزای نحوی در *گلزار دمساز* قریمی، *روضةالعقول* ملطیوی و *بلبلستان* موستاری پرداخته‌است و به دلیل آنکه قریمی اثرش را مستقل نوشته‌است و آن را نسخه‌بدل یا ترجمهٔ اثر دیگری قرار نداده، بیشتر مورد توجه بوده‌است.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ هالیدی، نقش‌های نحوی، قریمی، ملطیوی، موستاری، دستور زبان نقش‌گرا.

۱. مقدمه

حملات مغولان به ایران در سال ۶۱۶ هجری قمری/ ۱۲۲۰ میلادی، سبب گردید که بسیاری از عارفان، شاعران و دیوانیان ایرانی به آناتولی مهاجرت کنند و با استقرار در این سرزمین، زمینه‌های رشد و شکوفایی علمی را در شهرهای مختلف، از جمله «قونیه» فراهم سازند (ر.ک؛ انوشه، ۱۳۸۳: مقدمه). سلاطین سلجوقی آناتولی از علما و دانشمندان به‌گرمی

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: rbahadorani@yahoo.com

استقبال می‌کردند و نیز از آنان دعوت به عمل می‌آوردند که به آناتولی سفر کنند و به حمایت این قبیل دانشمندان همت گماشتند. کسانی چون نجم‌الدّین رازی، اوحدالدّین کرمانی، بهاء ولد، ابن بی‌بی و سیف فرغانی از این قبیل افراد هستند (ر.ک؛ همان). زبان فارسی به عنوان زبان ادب و فرهنگ در آسیای صغیر و بالکان، حتی تا مولداوی ریشه کرد و مدارسی به زبان فارسی تأسیس و در کنار زبان عربی تدریس می‌شد. نسل‌های بعدی زبان فارسی را فقط در مدرسه می‌آموختند. ادب فارسی نیز پویایی خود را از دست داد و بلاغت آن در آثار خلق‌شده در این حوزه، به بلاغت خنثی تغییر یافت. شاید بارزترین نمونهٔ آن را می‌توان در نثر شورانگیز بهاء ولد و مولانا در مقایسه با سلطان ولد یافت. در مدارس، زبان فارسی به زبان دوم و آموزشی مبدل شد. آموزندگان این زبان از آنجا که با این زبان نزیسته‌اند و با روح آن آشنا نیستند، در آثار خود توانایی نداشتند ابداع و تغییرات فارسی‌زبانان ایرانی را به کار ببرند.

دو عامل مهم رواج زبان فارسی در دیار آناتولی، طریقت صوفیانه و فن انشا بود. در دولت سلاجقهٔ روم و پس از حمله مغول، بسیاری از صوفیان بزرگ در جستجوی مکان امن، به آناتولی و قلمرو سلجوقیان روم گریختند که مشهورترین آن‌ها مولوی است و یا حتی می‌توان از فرقه‌های حروفیه و بکتاشیه نیز نام برد. شیوخ صوفی مورد حمایت حاکمان بودند و با تشکیل مدارس، خانقاه‌ها و بقاع و نیز در مجالس وعظ، همواره متون عرفانی را به طالبان علم و نوآموزان طریقت سلوک می‌آموختند. بسیاری از نسخه‌های آثار ادب و عرفان فارسی در این دیار بدین زبان بازنویسی و تکثیر شد. یکی از این آثار، کتاب قریمی، *گلزار دمساز* (۸۷۹ ه.ق.) است. قریمی دلیل شرح *گلشن راز* را چنین بیان می‌کند: «در دست نامحرمان غریب افتاده و بریدِ بیگانگان اسیر مانده» (قریمی،۸۷۹ ه.ق.گ: ۳). این سخن نشان می‌دهد که رسالات عرفانی فارسی جایگاه خاصی در سرزمین ترکان داشته‌است. زبان ادبی تصوّف، چندلایگی معنایی این زبان و بیان استعاری آن، سرمشقی برای فارسی‌نگاران بوده‌است. از نمونه‌های دیگر این آثار، می‌توان به *روضة‌العقول* موستاری و *بلبلستان* از محمّد فوزی اشاره کرد (ر.ک؛ فوزی موستاری، ۱۳۹۱: ۲۶۴).

بدیهی است که تصوف عرفانی یکی از مهم‌ترین جلوه‌های فرهنگ ایرانی است و آثار ادبی و کتابخانه‌های آن‌ها یکی از غنی‌ترین گنجینه‌های فرهنگ ایرانی است که به فرهنگ اسلامی ارمغان داده شده‌است. همچنین، اندیشهٔ تصوف به واسطهٔ قدرت جاذبه و پذیرایی فرهنگ‌های متفاوت و تفکر تکثرگرایی خود بسیار محبوب بود و به‌راحتی در هر

سرزمینی از آفریقا تا دوردست آسیای شرقی خانه کرد و همین عامل، باعث شد زبان فارسی از این مجرا به دیگر سرزمین‌ها و حوزه‌ها تسری یابد. آثار ادبی در حوزهٔ تصوف در اقلیم‌های دیگر محبوبیت بسیاری یافت و زبان فارسی نیز از این طریق، توان اشاعه می‌یافت.

فن انشا نیز یکی دیگر از راه‌های اشاعهٔ زبان فارسی بود. منشیان فارسی‌زبان هم در دربار امپراطوران عثمانی و هم پادشاهان ازبک حضور داشتند و همواره نامه‌نگاری‌های سیاسی میان دربارهای ایران، عثمانی و ازبکان در جریان بود. پرورش منشیان فارسی‌نویس نیز بر عهدهٔ مدارس بود و از این رو، در مدارس عثمانی یکی از رشته‌های علمی، فن انشا و تربیت دانشجویانی بود که بتوانند نامه‌های پیچیده و ادبی مترسلان دربار ایرانی را بخوانند و پاسخ‌های مناسب و درخور زبان بلیغ درباری برای آن‌ها بنویسند. مهم‌ترین اثری که در این حوزه به دست ما رسیده، *روضة‌العقول* ملطیوی است که ترجمه‌ای از رسالهٔ طبری *مرزبان‌نامه* است. از مقدمهٔ رسالهٔ ملطیوی پیداست که او در کتابخانهٔ مدرسه و دربار با تمامی آثار ادبی مهم در فن انشا و آثار مترسلان آشنا بود و از «دقایق انشا آگاهی داشته و می‌خواسته در کتاب خود نیز اقتدا به قدما و اقتدا به علمای سالک نماید» (ملطیوی، ۱۳۸۳: ۲۰).

از دیباچهٔ زیبا و پیچیدهٔ قریمی بر *گلزار دمساز* نیز به‌خوبی می‌توان دریافت که وی نیز در مدرسه، علاوه بر عرفان و تصوف، تفسیر قرآن، علم نجوم و غیره، فن انشا را نیز آموخته‌است و بسیاری از ابزارهای بلاغی منشیان و مترسلان را در مقدمهٔ خویش به‌کار بسته‌است. بدیهی است که بلاغت‌های نحوی، یکی از مهم‌ترین ارکان فن انشا است و بررسی چگونگی دستکاری زبان دیار آناتولی در نحو جملات فارسی، معیاری برای سنجش دانش زبانی و نیز استعداد آنان در انشای زبان فارسی است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موضوع تحقیق مقالهٔ حاضر، تاکنون کار شایستهٔ ملاحظه‌ای انجام نشده‌است و بیشتر آثار خلق‌شده دربارهٔ تأیید و تعامل ادب فارسی در حوزهٔ ادبیات عثمانی، به‌ویژه در بالکان است.

تحسین یازیجی (۱۳۷۱) در کتاب *پارسی‌نویسان آسیای صغیر*، به فهرستی از آثار منتشر شده در آسیای صغیر اشاره کرده‌است. عبدالکریم گلشنی (۱۳۵۴) در کتاب *فرهنگ ایران در قلمرو ترکان و اشعار فارسی نعیم فراشری شاعر و نویسندهٔ قرن ۱۹ آلبانی*، به

معرفی سلاطین ادیب و امیرزادگان شعردوست و نیز شاعران و آثار و نویسندگان در قلمرو عثمانی پس از نفوذ ترکان سلجوقی پرداخته‌است. محمدامین ریاحی (۱۳۶۹) نیز در کتاب *زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی* به وضع فرهنگی آسیای صغیر در دورهٔ اسلامی از نظر نفوذ زبان و ادب فارسی اشاره کرده‌است.

اسماعیل حقی و اوزون چارش لی (۱۳۶۹) در کتاب «تاریخ عثمانی» ترجمه ایرج نوبخت نیز به نفوذ زبان وادب فارسی در این منطقه پرداخته‌اند. احمد آتش (بی‌تا) در کتاب «آثار فارسی از قرن ششم تا هشتم» به معرفی این آثار پرداخته است. هامر پور گشتال (۱۳۶۷) در «تاریخ امپراطوری عثمانی» ترجمه میرزا زکی زاده علی‌آبادی درباره نفوذ زبان فارسی در دوره پادشاهی عثمانی تحقیق نموده است. حسن انوشه (۱۳۸۳) در مقدمه «دانش‌نامه ادب فارسی» درباره وضع ترکان در دوره هخامنشیان و آشنایی دو تمدن بزرگ ایرانی و یونانی و پیدایش دو پادشاهی مستقل در آسیای صغیر و اوضاع زبان فارسی در این منطقه تا عهد قاجار پرداخته است

علی ارطغرل (۱۳۸۵) در مقاله «منبع شناسی توصیفی تاریخ سلجوقیان آناتولی» به علل مهاجرت علمای ایرانی بعد از حملات مغول به آناتولی می‌پردازد و کتاب‌های نوشته‌شدهٔ این دوره را معرفی می‌کند. اسدالله واحد، میرجلیل اکرمی و مهناز سمندری (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تأثیر زبان و ادبیات فارسی در ادبیات دیوان عثمانی» به علل تأثیرگذاری زبان فارسی در سایر فرهنگ‌ها، از جمله زبان و ادبیات ترکی پرداخته‌اند و با نگاهی به ادبیات دیوانی ترک در دوره‌های سلجوقی و عثمانی، تأثیر سروده‌های شاعران فارسی بر شاعران این دوره را بررسی نموده‌اند.

۳. مفاهیم اصلی پژوهش

۳ـ۱. بلاغت

بلاغت به معنای کوشش در تأثیر بر مخاطب است و این تأثیرگذاری به طرق مختلف انجام می‌گیرد که یکی از آن‌ها، دست بردن در ساختار طبیعی نحو جمله در دستور زبان طبیعی یا پذیرفته‌شده است. این گریز از هنجار طبیعی که فرمالیست‌ها از آن به «هنجارگریزی» تعبیر می‌کنند، مایهٔ ادبیّت یک متن می‌شود، به شرط آنکه موجب آشفتگی معنا نگردد. از این رو، این گریز از هنجار نیز برای خود، محدوده و قوانینی دارد که البته ادبیان بزرگ بنا به استعداد ذاتی خود از آن به‌خوبی آگاه هستند و در واقع، ویژگی‌های کلامی و گریزهای آگاهانه است که مایه و بنیان «سبک فردی» را تشکیل می‌دهد. به

زبان وردانک، «تکرار برخی سازه‌های زبان و انحراف از قاعده‌های زبان خودکـار، عبـارت است از سبک یک متن» (وردانـک، ۱۳۸۹: ۲۱). دستکاری در نحو جمله مـی‌توانـد بـه دلیـل بلاغت و کشف حیطه‌های جدید در ارجاع به معنا باشد که اصولاً زبـان شـعر از آن بهـرهٔ بسیاری می‌برد و یا می‌تواند به قصد استفاده از قدرت باشد که نظریهٔ تحلیل گفتمـان بـه این جنبه از دستکاری، یعنی ارتباط ایدئولوژی و گفتمان و نیز استفاده از زبان برای تبیـین ایدئولوژیک و سیطره بر مخاطب اشاره دارد. از دیدگاه ون دایک، «متن‌ها تنها گزاره‌هـای بی‌طرف نیستند، بلکه نوعی از شناخت و دیدگاه را به خواننده انتقال می‌دهند که مطلـوب نویسنده و گروه اجتماعی است که نویسنده از آنجا برمی‌خیزد» (ون دایـک، ۱۳۹۴: ۷). آنچه در اینجا بدان پرداخته می‌شود، نظریهٔ زبانی هالیدی است. از نگـاه وی، «زبـان، شـبکه‌ای از نظام‌های واژه‌ای- دستوری است که ما در آن‌ها دست به انتخاب مـی‌زنـیم و معنـا تولیـد می‌کنیم» (سیّد قاسم، ۱۳۹۶: ۵۸).

می‌توان جمله‌ای را پرسشی، خبری یا التزامی نوشت که در هر یـک از ایـن حـالات، مفهوم جمله و حسی که به خواننده منتقل می‌شود، متفاوت است. به زعم هلیـدی، دسـت بردن در ارکان طبیعی جمله، یکی از راه‌های بلاغت و تغییر در حس انتقالی جملـه اسـت. اگر این تغییر، بجا و منطبق با فضـای فکـری یـک زبـان و در راسـتای هنجـار بنیـادین دستوری باشد، تأثیری که بر مخاطب می‌گذارد، بسیار بیشتر از جمله‌های طبیعی اسـت. از نظر هالیدی، از دو راه می‌توان به بلاغت رسید: «یکی استفاده از ابزارهای معانی، همچون استعاره، تشبیه... و دیگری از راه ادات بیان؛ یعنی دستکاری در نحو جملات» (همان: ۷۶).

۳ـ۲. نحو

نحو جمله، عبارت از چینش واژه‌هاست که در زبان فارسی از راست به چپ است. بـدیهی است که در یک جملهٔ ساده، هر واژه نقش دستوری خاصی دارد که در ارتبـاط بـا معنـای کلی یا پیام جمله است. هنگامی که جای واژه‌ها را به لحاظ نقش دسـتوری آن‌هـا تغییـر می‌دهیم؛ مثلاً فعل، اسم، متمم و یا... ، و آن‌ها را در جایگاهی متفاوت از نحو جمله‌هـای طبیعی قرار می‌دهیم، نقش آن‌ها برجسته یـا کمرنـگ مـی‌شـود. ایـن معنـا از دو طریـق «پیش‌آیی» و «پس‌آیی» انجام می‌گیرد. در جملهٔ طبیعی، اصولاً نهاد یـا فاعـل در ابتـدای جمله قرار می‌گیرد. حال اگر به جای این نقش، فعل در ابتدای جمله قرار گیرد، نقش فعلی جمله برجسته‌تر خواهد بود. از این قرار، می‌توان گفت که هرچه از ابتدای جمله بـه پایـان جمله نزدیک شویم، همچون نموداری تدریجی، از اهمیت و برجستگی نقش‌هـای واژه‌هـا

کاسته می‌شود. همچنین، آزادی در صرف افعال و دستکاری در ارکان جملهٔ امری است که به غنای ادبی و بلاغت بسیار کمک می‌کند؛ چنان‌که خانلری اشاره کرده‌است که در دورهٔ اول تاریخ ادب ایران، پیش از دورهٔ ادب درسی، «دستگاه صرف فعل» بسیار وسیع‌تر از دوره‌های بعدی بوده‌است و این دورهٔ رشد و تکوین ادب فارسی است (ر.ک؛ خانلری، ۱۳۷۲: ۲۵).

موضوع بحث این مقاله در این زمینه است که «ادب درسی» که ادبیات فارسی و متون ادبی در سرزمین آناتولی نیز از آن جمله است، فاقد بلاغت پویاست و اصولاً دستکاری‌های نحوی در متون این نویسندگان چنان خارج از قاعدهٔ دستوری است که بیشتر موجب اغتشاش معنایی و مخدوش شدن مفهوم می‌گردد، تا سبب زیبایی آن شود.

زینب نوروزی به مسئلهٔ «نادستورمندی» زبان در دوره‌های مختلف تاریخ ادب فارسی توجه کرده، به این نتیجه رسیده‌است: «یافته‌ها نشان می‌دهد که حدود پنج درصد جمله‌ها در *منشآت* خاقانی نادستورمند هستند، در حالی که در بخش‌هایی از *تاریخ بیهقی* و متن *شاهنامهٔ* ابومنصوری به شانزده درصد می‌رسد» (نوروزی، ۱۳۹۵: ۷۹).

سخن خانلری است که بیان کرده «در دوره‌های نخستین نثر فارسی، آزادی بیشتری در نقش‌های دستوری ارکان جمله به‌کار می‌رفته‌است» (خانلری، ۱۳۷۲: ۲۵). از سوی دیگر، تغییر نقش‌های نحوی، موجب تغییر در ریتم یا آهنگ جمله می‌شود، قرارگیری فعل در ابتدای جمله و برجسته‌سازی فعلی، باعث سرعت بخشیدن به آهنگ گفتاری جمله می‌شود. در واقع، اگر نقش فعل در پایان جمله، در نحو هنجار، نقش اتمام و پایان‌بندی و سامان دیگر نقش‌هاست، به طوری که مخاطب می‌باید از ابتدای جمله تا پایان آن و رسیدن به فعل، برای درک معنا انتظار بکشد، قرار گرفتن فعل در آغاز، این پایان را به ابتدای جمله منتقل می‌کند و جمله حالتی کنش‌مند به خود می‌گیرد.

احمد ابومحبوب در کتاب *کالبدشناسی نثر*، به تأثیر جمله‌های فعلی و اسمی در آهنگ نثر پرداخته‌است. وی تأکید می‌کند که «آهنگ نثر نیز تابعی است از جایگاه واژه‌ها و نقش‌های دستوری آن‌هاست و همان گونه که در تحلیل وزن شعر، هجا یک رکن محسوب می‌گردد، در تحلیل آهنگ نثر نیز واژه‌ها یک رکن به حساب می‌آیند» (ابومحبوب، ۱۳۷۴: ۱۱۲). بدین ترتیب، دستکاری در ارکان جمله، فرایندی زیباشناختی است و می‌تواند با تغییر آهنگ جمله در نقش‌های دستوری، کاربردی شاخص داشته باشد، چنان‌که فرشیدورد اشاره می‌کند:

«در نثر قدیم، منشیان و ادبا گروه‌ها و متمم‌های قیدی طولانی و مفعول‌های مطلق را در فارسی قدیم، معمولاً بعد از فعل می‌آوردند، تا به آهنگ جمله شتاب دهند و با گریز از نهج معمول، نقش‌های بدیع به ارکان مختلف ببخشند» (فرشیدورد، ۱۳۷۵: ۲۶۱).

نقش دیگری که می‌توان در جمله‌بندی و ساختار نحوی ادبی جست‌وجو کرد، نقش توازن و سجع است که باعث می‌شود گروه‌های مختلف ارکان جمله یکدیگر را القا کرده و در سطح جمله به شکلی هم بند شناور گردند. اگر این پیوند سجعی و توازن آوایی به مهارت انجام گیرد، سطوح معنای یک جمله را در کنار دستکاری در ارکان نحوی و گریز از هنجار معیار، بسیار غنا می‌بخشد و پر لایه می‌کند. بی‌شک یکی از استادان نثر فارسی در این زمینه سعدی است؛ برای مثال، در جملهٔ «در عنفوان جوانی چنان‌که افتد و دانی» (سعدی شیرازی، ۱۳۶۸: ۱۳۸)، دو رکن متقارن کاملاً بر نقش‌های این ارکان در ترکیبی ساده تأثیر گذاشته‌است و برای نمونه این جمله با جملهٔ مشابه «در آغاز شباب، همان گونه که خودتان می‌دانید»، تأثیر حسی کاملاً متفاوتی را به مخاطب القا می‌کند، به‌ویژه در چنین جمله‌ای، محل مبتدا و خبر دستکاری شده‌است. در واقع، *بهارستان* جامی در همین بخش است که به‌شدت از سعدی عقب می‌ماند. جمله‌های بلند و چینش آوایی او بسیار ساده‌تر از سعدی و فاقد تأثیر نحو گفتار وی است. در اینجا، سجع و آهنگ به کمک دستکاری در ارکان نحوی آماده است. در *بهارستان* جامی، زبان ساده‌تر می‌شود و همان گونه که مظفری و گودرزی می‌گویند: «هرچند جایی از نثر آهنگین سعدی تقلید کرده‌است، اما به اندازهٔ سعدی، نثر کتابش آهنگین نیست و یا حتی بعضی حکایت‌هایش به نثر ساده است» (مظفری و گودرزی، ۱۳۸۱: ۷۳).

به گفتهٔ خطیبی، در نثرهای ادبی، اصل بر اطناب است:

«نویسنده برای بیان معنی، کوتاه‌ترین راه را انتخاب نمی‌کند، بلکه خواننده را از راهی طویل پیش می‌برد و روش کلام، اطناب است؛ یعنی آوردن الفاظ، لغات، ترکیبات و تغییرات بسیار برای بیان مفاهیم و معانی اندک» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۸).

ارکان جمله به‌شدت تحت تأثیر استعداد و توانایی نویسنده هستند، وگرنه این راه طولانی، خواننده را نه به مفهوم و زیبایی، بلکه به بیراههٔ بی‌معنایی می‌برند. به‌علاوه، حفظ نقش‌های نحوی در جمله‌های بلند نثر فنی بسیار اهمیت دارد. ارکان جمله به‌شدت تحت تأثیر استعداد و توانایی نویسنده هستند، وگرنه این راه طولانی خواننده را نه به مفهوم و زیبایی، که برعکس، به بیراه معنایی و آشفتگی می‌برد؛ چراکه گاه به واسطهٔ خام‌دستی نگارنده، ممکن است هر یک از ارکان نقش واقعی خود را از دست بدهند و

خواننده جدا از آنکه مقصود نویسنده را درنمی‌یابد، جایگاه نهادی ارکان را نیز گم می‌کند. چنین مشکلی را در بسیاری از آثاری که در حوزهٔ آسیای صغیر و بالکان به نگارش درآمده‌اند، به وفورمی بینیم.

۳ـ۳. نظریهٔ هالیدی

از آنجا که زبان فارسی، زبانی پیوندی است و جمله از پیوند ارکان، واژه‌ها و پیشوندها و پسوندها به صورت زنجیره‌ای حاصل می‌شود. در چنین بنیانی، افزودن و کاستن حلقه‌های تازه هم نقش‌های نحوی تازه می‌آفریند و هم بر دیگر اجزای جمله تأثیر مستقیم می‌گذارد و گاه یک حلقهٔ نامناسب یا نامتناسب می‌تواند کلّ زنجیرهٔ جمله را مهمل و بی‌اثر کند. شناخت حلقه‌ها و کارکرد نحوی آن، یکی از مهم‌ترین ارکان ادبیّت یک متن است. در واقع، «آرایش واژگان، بنیان بلاغت ساختارهای نحوی است» (سید قاسم، ۱۳۹۶: ۹۷). در چنین زبانی، جابه‌جایی ارکان جمله مایهٔ «نشان‌دار» شدن آن‌ها می‌شود. مسئلهٔ مهم نظریهٔ زبانی هالیدی، همین نظام نشان‌داری ارکان جمله است. اینکه برجستگی و تولید معنا در متون ادبی، حاصل نشان‌دار کردن نقش‌های ارکان مختلف جمله با دستکاری در ساختارهای نحوی است. همین ساختار زنجیره‌ای باعث شده که جمله در زبان فارسی انعطاف‌پذیری خاصی داشته باشد و ادبیان، به‌ویژه در قرون اولیهٔ زایش فارسی دری، بتوانند بیشترین بهره را از جابه‌جایی ارکان نحوی ببرند.

بنا بر تحقیق سیّد قاسم در *تاریخ نثر فارسی*، «*تاریخ بیهقی* که آرایش واژگانی را در منعطف‌ترین شکل به‌کار می‌برد و به همهٔ ارکان جمله آزادی بیشتری می‌دهد» (همان: ۱۰۵)، هرچه نثر فارسی طی ادوار مختلف پخته‌تر و پیچیده‌تر می‌شود، ساختارهای نحوی، شکل‌های بسته‌تر و منسجم‌تری به خود می‌گیرند و جایگاه ارکان، ثبات بیشتری می‌یابند. از عصر سلجوقی به بعد که بلاغت بیشتر تابع دروس مدارس متعدد گشت، اصول آن نیز بیشتر مبدّل به کلیشه‌های ادبی شدند که در مدارس آموزش داده می‌شد و بدین ترتیب، بداعت خود را از دست می‌دادند. چنین مسئله‌ای بی‌شک در کشورهایی که فارسی، زبان دوم آن‌ها بود، نمودِ بیشتری داشت؛ چراکه آن‌ها با مادهٔ زبان به عنوان امری روزمره، زیسته‌شده و تجربی سروکار نداشتند و زبان فارسی را همان گونه می‌آموختند که امروز دانشجویان زبان خارجی، زبان ادبی را می‌آموزند و هنگام آفرینش اثری به زبان دوم، همواره کلیشه‌های ادبی را در نظر دارند و جرأت و جسارت کمتری در بازی نقش‌های نحوی و گریز از هنجار دارند و اصولاً نیز حاصل کار آن‌ها، چندان برجسته نیست. از این

رو، اساساً کمتر نویسنده‌ای را می‌توان یافت که به لحاظ ادبی و با به‌کار گرفتن بلاغت نحوی در زبان دوم، اثری شایان توجه آفریده باشد، هرچند «در مدارس سرزمین آناتولی و آسیای صغیر و حوزهٔ بالکان که قریمی و موستاری از آن برخاستند، تدریس کتاب‌های بلاغت فارسی در مدارس به عنوان یک رشتهٔ علمی رواج داشت» (سارلی، ۱۳۸۹: ۱۵) و فنون بلاغی را از طریق کتب بلاغت، همچون *ترجمان‌البلاغه*، *حدائق السحر*، *المعجم* و مانند آن می‌آموختند. پیدایش نسخه‌های منحصربه‌فرد آداب بلاغت در آناتولی، تأییدی بر این ادعاست (ر.ک؛ رادویانی، ۱۳۶۲: ۱۰). تأثیر آموزشی این کتاب‌ها آن بود که ادبیان دیار آناتولی بیشتر کلیشه‌گرا شده‌اند و نوعی نقش‌های مرده در بلاغت نحوی آن‌ها جریان یافته‌است، به طوری که آن‌ها کلیشه‌های زنجیره‌ای نحوی را از کتاب‌های ادبی گرفته‌اند و در محور جانشینی، واژه‌ها را بدون در نظر گرفتن بافت حسی و هالهٔ معنایی هر واژه و نیز تأثیر و تأثر هر واژه بر واژه‌های دیگر، در یک ردیف و زنجیرهٔ رکنی قرار می‌دادند و با جایگزین‌هایی که از قاموس‌های لغت می‌گرفتند، تعویض می‌کردند. در واقع، چنین فرایندی، نوعی بلاغت سرهم‌بندی‌شده را رقم می‌زد که شاید بارزترین نمونهٔ آن را بتوان در *بلبلستان* موستاری مشاهده کرد.

۴. آثار مورد پژوهش

۴ـ۱. *بلبلستان* اثر موستاری

شیخ محمد فوزی موستاری در بوسنی و هرزگوین کنونی و در قرن یازدهم به دنیا آمده‌است. زبان و بلاغت فارسی را در مدارس عثمانی آموخت. از وی رساله‌ای به نام *بلبلستان*، به جا مانده که تقلیدی از *گلستان* سعدی و در واقع، نسخه‌بدلی از *بهارستان* جامی است. مصحح *بلبلستان* به‌تصریح اشاره کرده‌است که «کاربردهای ویژهٔ زبان مؤلف *بلبلستان*، به واسطهٔ آموزش زبان فارسی در استانبول است» (فوزی موستاری، ۱۳۹۱: ۲۶۳).

موستاری در مقدمه، به کتاب‌هایی اشاره کرده‌است که به عنوان متون ادبی درسی در مدارس تعلیم می‌دادند و چنین می‌گوید:

> «روزی به کتاب *بهارستان* ورقی چند به تحسین و آفرین همی خواندمی. در آن هنگام به دل آمد که *بوستان* و *گلستان* را شیخ سعدی و *بهارستان* را ملاّ جامی و *نگارستان* را کمال پاشازاده و *سنبلستان* را شیخ شجاع ساخته‌اند...» (همان: ۲۶۷).

از این رو، شیخ تصمیم می‌گیرد که جلد ششم این مجموعه را بنویسد. شیوهٔ کار موستاری چنین است که کتاب *بهارستان* را پیش روی خود نهاده‌است و نسخهٔ برگردانی از آن را ارائه کرده که حتّی خوشه‌های نحوی جامی را با جابه‌جایی آن با واژه‌های مشابه و

گاه کاملاً بیگانه، تکرار کرده‌است؛ بـه عنـوان نمونـه، در دیباچـهٔ جـامی چنـین عبـارتی آمده‌است: «و هزاران سرود تحیّت و درود از گلوی عندلیبیان بوستان‌سرای فضل وجود که مطربان بزم شهود و مغنیان عشرت‌خانهٔ وجد و وجودند» (جامی، ۱۳۷۹: ۱۷). موسـتاری ایـن جملهٔ جامی را چنین آورده‌است: «و هزاران سرود سرمایه بهجـت و درود سـبب رحمـت از زبان بلبلان نواسنجان بلاغت و ترنّم‌شناسـان باغچـهٔ صـداقت کـه رهنمونـان سلسـبیل گلشن‌سرای هدایت و نغمه‌سازان امیدخانهٔ لطف و شفاعتند» (فوزی موستاری، ۱۳۹۱: ۳۶۷).

کاملاً مشخص است که موستاری خوشه‌های جامی را گرفته‌است و با توجه به دانـش قاموسی خود، واژه‌های آن را بدون توجه به حسّ عـاطفی و بـار ذهنـی کلمـات در زبـان فارسی، جایگزین کرده‌است. در اینجا، «هزاران سرود تحیّت و درود» مبدّل به «هزاران سود سرمایه بهجت و درود سبب رحمت» گردیده که اضافه کردن حلقه‌هایی به خوشه، تنها بار آن را سنگین‌تر نموده‌است. در ادامه، «از گلوی عندلیبیان بوستان‌سرای فضل وجود» مبدل به «از زبان بلبلان نواسنجان بلاغت و ترنّم‌شناسان باغچهٔ صداقت» شـده‌اسـت و بـدیهی است که ترکیب «بلبلان نواسنج» درسـت اسـت و نـه «نواسـنجان» کـه چنـین واژه‌ای در فارسی ناآشناست، اما ترکیب «تـرنّم‌شناسـی» در کنـار «باغچـه» و «صـداقت» زنجیـره‌ای پریشان است. «صداقت» چه ارتباطی با «ترنّم» دارد؟ در حـالی کـه «بوسـتان»، «فضـل» و «وجود» در حوزهٔ معنایی بار میوه و کشت و فضل الهی قرار می‌گیرد... نکته در ایـن اسـت که موستاری به‌خوبی از نحو جمله‌های فارسی و ذات پیوندی به این زبان آگاه است، اما از آنجا که با این زبان نزیسته‌است، نمی‌تواند حلقه‌های درست به زنجیره‌هـا متصـل کنـد و خوشه‌هایی قابل درک و زیبا بیافریند. همچنین، ترکیب «بلبلستان»، یعنی ترکیـب اسـم و پسوند مکان که ترکیبی عجیب است! کهنه‌گرایی «آرکائیسم» موستاری که یکی از طـرق بلاغی و زیبای ادبی است، در اثر موستاری به ابزاری بی‌خاصیت بدل شده‌اسـت؛ مـثلاً در دیباچه، «روزی به کتاب *بهارستان* که متبرکهٔ استاد سخن‌سازان و گزیـدهٔ اربـاب عرفـان، مولا جامی است، ورقی چند به تحسین همی‌خواندمی...»، ترکیبـی آرکائیـک اسـت. فعـل «همی‌خواندم» در متون ادبی قرون سوم و چهارم بسیار استعمال شده‌اسـت، امـا در اینجـا معنایی که از آن اراده می‌شود، چیزی جدا از معنای قدیم این واژه است. درست است کـه «همی» پیشوندی برای استمرار و امتداد در فعل است (ر.ک؛ دهخدا، بی‌تا: ذیل «همی»)، اما این استمرار چیزی فراتر از «همی» را می‌رساند و نوعی حس تداوم آثار حسـی یـک فعـل (تـا تکرار آن) را می‌رساند و به نوعی، دوام ذهنی است. نکتهٔ دیگر، دربارهٔ حرف ربط است. در

ابتدای جمله با عبارتِ «روزی به *بهارستان*» مواجه می‌شویم و در پایان به «ورقی به تحسین و آفرین همی‌خواندمی» که زنجیرهٔ اصلی چنین است: «روزی به *بهارستان* ورقی چند به تحسین و آفرین همی‌خواندمی». این زنجیره، در نحو و دستور فارسی به‌کلی بی‌معناست و جملهٔ اصلی می‌توانست چنین باشد: «روزی ورقی چند از *بهارستان* جامی را به تحسین و آفرین همی خواندم» (فوزی موستاری، ۱۳۹۱: ۲۶۸).

اما گذشته از این‌ها، آیا کهنه‌کاری موستاری در این جمله و آوردن صورت کهن فعلی «همی‌خواندمی»، لازم است یا ارزش بلاغی دارد؟! همین خام‌دستی موستاری و ناآشنایی او با زبان فارسی است که باعث می‌شود متن او مشحون از خوشه‌های سُست‌پیوند و نازیبایی باشد که حتّی تلاش وی برای رسیدن به نوعی سجع و واج‌آرایی را تخریب می‌کند: «شکفتن غنچه‌های سربستهٔ کرامت و نکهت بویایی عالی‌شأن‌شان را به مشام بلبلان ترنّم‌شناسان امت، برای رسانیدن باغبان خامه نهال‌پرور، باب نخستین باغچهٔ ولایت را باز کرد» (همان).

مثال‌های دیگری برای این خام‌دستی اوست که جدا از پریشانی ارتباط واژه‌ها، حتّی معنی هم در کوره‌راه‌های پیچ‌واپیچ زنجیره‌ها و خوشه‌های واژگانی گم می‌شود و مخاطب را سرگردان می‌کند. بدین ترتیب، هر حلقه، نه پله‌ای برای ارتقای معنا، بلکه دست‌اندازی در راه رسیدن به مفهوم صحیح جمله‌های طولانی است. طول بیش از حد جملات باعث شده که گاه حتّی نهاد جمله از دست می‌رود و مخاطب بارها باید در لابه‌لای کلمات به دنبال نهاد بگردد.

وزن هجایی یکی دیگر از موارد مورد علاقهٔ موستاری است. اصولاً در بسیاری از متون نوشته‌شده در قلمرو ترکان آناتولی، شاید به سبب ناتوانی دانش‌آموزان در درک نظام عروضی شعر فارسی، اصولاً اشعار به لحاظ وزنی نقص دارند و از وزن عروضی به وزن هجایی میل می‌کنند و در بسیاری مواقع نیز به سجع جملات نثر، به سمت وزن هجایی جملات پیش می‌رود. البته موستاری شاید از وزن هجایی و متون کهن که بر مبنای چنین وزنی سامان‌یافته بودند، خبر داشت؛ چراکه در بعضی جاها، کاملاً به چنین چینشی نزدیک می‌شود. چنین فرایندی را در اثر قریمی و موستاری می‌بینیم؛ مثل: «گوینده بنده فوزی در همه دم به وی باد/ عون عطای دیّان» که وزنی هجایی دارد. چنین وزنی در کنار کهنه‌گرایی (آرکائیسم) می‌رساند که موستاری به متون کهن فارسی دسترسی و آشنایی داشت.

۴ـ۲. مقایسهٔ بین حکایتی از *روضةالعقول* ملطیوی و *مرزبان‌نامهٔ* وراوینی

حکایت دزد و کیک:

«حجام گفت: چنان شنیدم که دزدی از عجز افلاس با خود رأی زد که به خزانهٔ پادشاه نقبی بَرَد و آن جرأت سبب ایسار او گردد و از آن محصول سدّ رمق سازد. از خوف ارتماز، تشعیث آن راز او را مسلم نمی‌شد. بعد از مدتی صبر، چون عنقای مغرب از وکرِ خاطر او بپرید. از غایت قلق، در جامهٔ خویش کیکی یافت. اندیشید که کیک زبان قال ندارد. او را محرم اسرار گردانم و به مناجات او از این وساوس نجات یابم که او را آلت هتکِ حیا و سفکِ دمای من نیست، بلکه غایتِ عداوت او آن باشد که از خون من غذا سازد و ایذای من در حرکات خویش داند...» (ملطیوی، ۱۳۸۳: ۲۰۶).

******

«داستان گفت: شنیدم که وقتی دزدی عزم کرد که کمند بر کنگرهٔ کوشک خسرو اندازد و به‌چالاکی در خزانهٔ او خزد. مدتی غوغای این سودا دَر و بامِ دماغ دزد فروگرفته بود و وعای ضمیرش ازین اندیشه ممتلی شده، طاقتش در اخفای آن برسید: والمصدور إذا لم ینفث جوی. در جهان محرمی لایق و همدمی موافق ندید که راز با او در میان نهد. آخر کیکی در میان جامهٔ خویش بیافت و گفت: این جانور ضعیف زبان ندارد که باز گوید و اگر نیز تواند، چون می‌داند که من او را به خون خویش می‌پرورم، کی پسندد که راز من آشکارا کند. بیچاره را جان در قالب چون کیک در شلوار و سنگ در موزه به تقاضای انتزاع زحمت می‌نمود، تا آن راز با او بگفت...» (وراوینی، ۱۳۵۸: ۱۰۸).

روضةالعقول	*مرزبان‌نامه*
عجز افلاس	–
با خود رأی زدن	عزم کردن
نقب زدن	کمندی بر کنگره انداختن
وکر خاطر	وعای ضمیر
زبان قال	جانور ضعیف (زبان‌بسته)
ذهنیتی از دشمنی و عداوت	تصویری از مهربانی و مدیون بودن
جانور	با هر که جانی دارد

در مقایسهٔ بین این دو حکایت می‌توان گفت که رویکرد و مواجههٔ نویسندهٔ *روضةالعقول* در چینش عبارت‌ها، آوردن جملات کوتاه و انتخاب کلمات دشوار و غامض، سعی در خارج کردن خواننده از فضای داستان دارد که شاید به نوعی اظهار چیره‌دستی و مهارت وی است، در حالی که در *مرزبان‌نامه*، نویسنده به‌سادگی کلماتی را برمی‌گزیند که خواننده

می‌تواند به‌راحتی به قصد و نیّت نویسنده پی ببرد. آنچه وراوینی در بلاغت می‌داند، به جریان داستانی کمک می‌کند، اما در ذهن ملطیوی، متن در واقع، نمایشی از واژه‌های تزیینی است که هیچ کمکی به جریان روایت و نیز سادگی و خوش‌نوایی آن نمی‌کند، بلکه برعکس، مایهٔ تخریب آن‌هاست.

ملطیوی فقط می‌خواهد دایرهٔ لغات خود را به نمایش بگذارد و به همین دلیل، برای او، نحو جمله‌های فارسی که نحوی پیوندی است، می‌تواند در هرکجا، بی‌دلیل و بادلیل بریده شود و حلقهٔ تازه‌ای بدان اضافه گردد، در حالی‌که وراوینی به «جریان روایت» در نحو توجه دارد و اینکه مدام به مبنای ذهنی خواننده در درک متن ارجاع داده‌است. به طوری که می‌توان گفت که هنر سازهٔ اصلی وراوینی در نحو، آرایش واژگانی است که در یک نظم و هارمونی و آرام حرکت می‌کند، در حالی که ملطیوی حرکتی به سوی خشکی و مردگی دارد؛ گویی نویسندهٔ *روضة‌العقول* در دام کلمات خود چنان گرفتار شده‌است که نمی‌تواند گامی از آن فراتر نهد.

۴ـ۳. *گلزار دمساز* اثر قریمی

شهاب‌الدّین احمد قریمی در منطقهٔ کریمه (قریم = کریمه) متولد شد. *گلزار دمساز* که شرحی بر گلشن راز شبستری است، از آنجا اهمیت می‌یابد که دقیقاً هم‌زمان با شرح معروف لاهیجی ـ مفاتیح‌الإعجاز ـ به نگارش درآمده‌است و هرچه رسالهٔ لاهیجی با استقبال بی‌نظیر خوانندگان مواجه شد، به طوری که حتّی از اصل منظومهٔ شبستری نیز شهرت بیشتری یافت، *گلزار دمساز* اقبالی نیافت و در کتابخانهٔ سرکاری(سلطنتی) به فراموشی سپرده شد.

آنچه در میان سه رسالهٔ حاضر (یعنی *روضة‌العقول*، *گلزار دمساز* و *بلبلستان*)، *گلزار دمساز* را برجسته‌تر نموده، آن است که قریمی نه اثری را به فارسی ترجمه کرده‌است و نه از روی رسالهٔ دیگری، مانند موستاری کتاب خود را نوشته، بلکه از ابتدای کار، رساله‌ای جداگانه و مستقل را بنا نهاد. از متن کتاب قریمی کاملاً پیداست که فارسی و عربی را به‌خوبی آموخته‌است و سخت‌ترین و پیچیده‌ترین متون کلامی، عرفانی و ادبی را به این دو زبان خوانده، آن‌ها را به‌خوبی درک کرده‌است. قریمی نیز مانند ملطیوی و موستاری، ادب فارسی را در مدرسه و شاید در مدارس صوفیه آموخته بود؛ چراکه تمام متونی که در *گلزار دمساز* به آن‌ها اشاره شده، متون عرفانی است. رسالهٔ قریمی نیز به اسلوب کتب قدیم با دیباچه‌ای ادبی آغاز می‌شود که نشان از آشنایی ادبا، ادب منشیانه دارد. متن

قریمی آمیخته‌ای از نظم و نثر است و زبان او در اثرش یکدست نیست، به طوری که از متن منشیانهٔ ادبی تا زبان بسیار نزدیک به گفتار عامیانه، در نوسان است. اما در هر دو وجه نیز چینش نحوی قریمی و ساختار دستوری وی دچار همان معضلی است که دیگر رسالات نوشته‌شده در سرزمین آناتولی و فارسی‌نگاران غیر فارسی‌زبان با آن روبه‌رو هستند. در دیباچهٔ منشیانهٔ قریمی نیز مانند دیگر رسالات ادبی، ابزار بلاغی نحوی به‌کار رفته‌است، اما این ابزارها در آفرینش فرانقش‌ها و برجسته‌سازی‌ها چندان کارا نیستند. یکی از دلایل آن این است که قریمی کلیشه‌ها را با ابداعات، بدون توجه به ارزش نهادی آن‌ها به‌کار می‌برد؛ چنانچه می‌گوید:

> «گاهی از کارخانهٔ مقارعهٔ کاف و نون و در میدان جولان افکار نواظر پرواز می‌کرد و از سَرِ شوق ترانه آغاز می‌نمود که عمرِ نفیس و نازنین در ما لایعنی که مرادات نفسانی و شبهات جسمانی است، انداخته و در بوتهٔ هوسات دنیوی گداخته شد و آفتاب عمر به افول و ماهتاب زندگی به قفول روی نمود» (قریمی، همان، گ: ۳).

این بخش، از پیوند پنج جملهٔ جداگانه درست شده‌است. جملهٔ اول را می‌توان چنین نوشت: «گاهی از آشیانه، سیمرغ دل پرواز می‌کرد» که ساختار نحوی آن عبارت است از: «قید + متمم + نهاد + فعل». حال اگر به روش هنجار جمله توجه کنیم، یعنی: «نهاد + متمم + قید + فعل»، جمله چنین است: «سیمرغ از آشیانه گاهی پرواز می‌کرد». این جابه‌جایی قریمی در ارکان نحوی باید مایهٔ بلاغت و ایجاد معانی تازه باشد. قید به ابتدای جمله منتقل‌شده، اما نقشی ویژه به قید داده نشده‌است. همچنین، متمم پیش از نهاد جمله قرار گرفته‌است تا نقش برجسته‌تری نسبت به نهاد بگیرد، اما در اینجا نیز به واسطهٔ طولانی بودن متمم اول و دوم (از کارخانهٔ مقارعهٔ کاف و نون و در آشیانهٔ نون والقلم و مایسطرون)، متمم اول (کارخانه) چندان مناسبتی با سیمرغ ندارد و فرانقش متمم به نقش مرده بدل می‌شود. اما مشکل در فهم سخن قریمی است: سیمرغ دل از آشیانهٔ خلقت ازلی به کجا پرواز می‌کند؟! این کدام سیمرغ است؟! آیا این بدان معناست که دل قریمی در آشیانهٔ ازلی آفرینش جای داشته‌است؟! «هنگامه جولان» و «افکار نواظر» به‌کلی مخدوش است. ترکیب میان «جولان افکار نواظر» نیز دچار پریشیدگی است. بدیهی است که قریمی سعی کرده‌است میان این دو خوشهٔ ترکیبی نوعی تقارن و سجع برقرار کند، اما هر دو معنا را کاملاً مخدوش نموده‌است. در ترکیب «افکار نواظر»، «نواظر» به کدام معنی به‌کار رفته‌است؟ آیا به معنی «ناظرین» است؛ چنان‌که در *فرهنگ دهخدا*، «نواظر» جمع «ناظره» به معنی «چشم» است(ر.ک.دهخدا:ذیل ناظر).

جرجانی در *تعریفات* خویش، آن را «اصطلاحاً نگریستن به بصیرت از جانبین امر در نسبت بین دو خیر به خاطر صواب معنی می‌کند» (جرجانی، ۱۴۲۸ه.ق :۳۳۳) که به نظر می‌آید قریمی نیز همین معنا را در کار ترکیب اضافی «افکارِ نواظر» در ذهن داشته‌است. اما معنای کلّ خوشهٔ «میدان جولان» و «افکار نواظر»، چندان روشن به نظر نمی‌آید. همچنین، در اینجا با دو وجه مصدری و اسمی واژهٔ «جولان» بازی شده‌است. نکتهٔ دیگر آنکه قریمی می‌توانست به‌سادگی حرف «که» و فعل «است» را در ترکیب «مالایعنی» که مرادات نفسانی و شبهات جسمانی است، حذف کند و چنین بنویسد: «ما لایعنی مرادات نفسانی و شبهات جسمانی».

نکتهٔ دیگر، فعل «انداخته» می‌باشد که در این ترکیب، متشتّت است؛ چراکه در نگاه اول به نظر می‌آید مرغ دل قریمی هشدار می‌دهد که عمر خودش را به مرادات نفسانی گذرانده، در حالی که فعل بعدی و حذف به قرینه (شد) در دو فعل «انداخته و گداخته» به ما می‌فهماند که عمر به پایان رسیده‌است، در حالی که فارسی‌زبانان به‌سادگی از فعل «افتاده» بهره می‌گیرند، به‌طوری‌که مایهٔ تشتّت معنا نگردد.

مسئلهٔ مهم‌تر که به زیست با زبان و زندگی در فضای یک زبان مربوط می‌شود، در خوشهٔ ترکیبی «در بوتهٔ هوسات دنیوی دنی گداخته شده» است. اولاً که «دنیای دنی» ترکیب آشنایی است و شاید ترکیب درست، «هوساتِ دنی دنیوی» است. اما نکتهٔ مهم‌تر آن است که در ذهنیت سنتی زبان فارسی، «در بوته گداخته شدن» به معنای «پختگی» و نیز «شکل گرفتن» و «سرد و گرم روزگار را چشیدن» است و بار معنایی مثبت دارد، در حالی که در اینجا به معنی «تلف شدن» و «سوختن» و «از میان رفتن» به‌کار رفته‌است. فعل «گداخته شدن» هم‌معنا با «سوختن نیست» و قریمی نیز به واسطهٔ آنکه زبان اصلی او فارسی نبوده، از این معنا غافل شده‌است.

از رسالهٔ قریمی کاملاً پیداست که وی به‌خوبی با بیشتر آثار ادبی و عرفانی فارسی آشنایی دارد و هیچ مشکلی دربارهٔ دانش قاموسی و دانش‌نامه‌ای او وجود ندارد، ولی نکته در این است که قریمی کلمات را تنها بر مبنای مفهوم قاموسی آن‌ها به‌کار برده‌است و دستکاری وی در ارکان نحوی جمله، نه‌تنها سبب به وجود آمدن فرانقش‌ها و برجسته‌سازی، بلکه باعث خنثی شدن نقش‌های نحوی و آشفتگی معنا می‌شود. قریمی در جای دیگری می‌نویسد:

«یعنی تو ای عاقل مغرور، خبر نداری که جانبازان عالم و دلیران جهان و راهروان زمین و زمان در این کارخانهٔ طلب و بارخانهٔ لعب چه‌ها کشیده‌اند؟! و چه خونابه‌ها چشیده‌اند؟! تو هنوز در بالش غفلت خفته‌ای سرپوشیده، و پای از بالش خود بیرون ننهادی! تو کجا و این سودای طلب راه حق سبحانه کجا؟!» (قریمی،همان، گ: ۲۳).

جملهٔ ندایی «تو ای عاقل مغرور»، با پیام مهمی آغاز می‌شود و بار معنای زیادی را حمل می‌کند: «ای تو عاقل مغرور، خبر داری؟». این جمله مخاطب را به دنبال کلام خود می‌کشد که نشان دهد جانبازان، دلیران جهان و راهروان زمین و زمان چه‌ها کشیده‌اند و تو چگونه در خواب غفلت فرورفته‌ای. آوردن «عاقل» و «غافل» پارادوکسی است که مخاطب را دچار پریشانی می‌کند. «عاقل» و «غافل» در حقیقت، اشاره به فردی خاص است که از دیدگاه قریمی عاقل نیست و وی می‌خواهد غرور حاصل از غفلت را به رخ او بکشد. «خفتن در بالش» به جای «سر بر بالین نهادن» که معنای کنایه‌ای دارد و به نوعی منطق بلاغی جمله را از بین می‌برد. همچنین، «پای بیرون نهادن از بستر یا بالین» باید باشد و آوردن «پای از بالش بیرون نهادن» ترکیبی نامأنوس است.

مسئلهٔ دیگر، جدا کردن صفت وصفی پس از فعل است که می‌تواند نقشی بسیار زیبا به ترکیب وصفی دهد و حسی متفاوت از جمله‌ای با نحو هنجار، به خواننده منتقل کند. اما در اینجا، صفتِ «سرپوشیده» بدون توجه از محور همنشینی جدا شده‌است. جمله با نحو هنجاری خود می‌تواند چنین باشد: «تو هنوز سرپوشیده در بالش غفلت خفته‌ای». اگر در جملهٔ بعدی قرینه‌ای برای «سرپوشیده» وجود داشته باشد، این دستکاری نحوی می‌توانست بسیار زیبا باشد، اما حقیقت این است که قرینه‌ای برای «سرپوشیده» در جملهٔ «پای از بالش خود بیرون ننهاده‌ای» وجود ندارد که پس‌آیی توصیف را توجیه کند.

نکتهٔ دیگر دو ترکیب «کارخانهٔ طلب» و «بارخانهٔ لعب» است. بی‌شک هر دو ترکیب، توصیف جهان دنی و دنیای دون است، اما این دو ترکیب، همخوانی چندانی با «جانبازان عالم» ندارد. شاید اگر قریمی از «جانبازان عالم معنی یا عرفان» و مانند آن استفاده می‌کرد، می‌توانست تا حدی تضاد شدید میان «عالم معنا و بارخانهٔ لعب» را نشان دهد و تصویر خونابه چشیدن را مقدمه‌چینی کند، اما آیا «راهروان زمین و زمان» که قطعاً حاصل ابتکار قریمی و به معنای کسانی است که سیر آفاق و انفس می‌کنند، در جایگاه خوبی در جمله قرار گرفته است؟!

نکتهٔ دیگر، ترکیب «سرپوشیده در بالش غفلت خفتن» است. چنین ترکیبی چه معنایی دارد؟! در فارسی، «سر بر بالش غفلت نهادن» ترکیبی متعارف است، اما «در بالش خفتن»،

نوعی اغتشاش معنایی است. در واقع، خوانش درست جملهٔ قریمی چنین است: «تو هنوز در بالش غفلت خفته‌ای و سرپوشیده پای از بالش خود بیرون ننهاده‌ای».

جملهٔ دیگری که قریمی بیان می‌کند، این است: «یعنی سؤال اولم آن است که بیمارم و بیماری من در دل خویشم و آن بیماری دل، آن است که فکر خویشم در راه حق ـ سبحانه ـ مانده‌است» (همان: ۴۷). جملهٔ بهنجار چنین است: «یعنی سؤال اولم آن است که بیمارم و بیماری من در دل خویشم است و آن بیماری دل، آن است که فکر خویشم در راه حق ـ سبحانه‌ـ مانده‌است».

مسند قرار گرفتن «آن» و مسند واقعی که به شکل بدل پس از حرف ربط «که» آمده، در این جمله شایسته توجه است. در واقع، «آن» اضافه است و می‌توانست چنین بیاورد: «بیماری دل، آن است که فکر خویشم». همین امر سبب شد که ترکیب نحوی جمله را به هم بریزد؛ زیرا قصد او، برجسته‌سازی بیماری خود بوده‌است. «بیمارم»، با حصر بیماری آهنگ خاصی به جمله داده‌است که تکیهٔ اصلی جمله را از آنِ خود می‌کند: «من بیمار هستم». مؤلف، اسم را در جایگاه مسند و صفت را در جایگاه نهاد قرار داده‌است. استناد از ضمیر منفصل به جای ضمیر متصل «م» (فکرم در راه حق...) است و همین امر باعث به‌هم‌ریختگی و پریشانی در فهم جمله می‌شود.

۵. نتیجه

نظریهٔ بنیانی دستور نقش‌گرایی هالیدی به این نکته توجه دارد که چگونه خالقان آثار ادبی با دستکاری در نقش‌های نحوی و دستوری طبیعی زبان، جایگاه فرانقشی به ارکان جمله می‌بخشند؛ یعنی اینکه چگونه با پیش‌آیی و پس‌آیی ارکان نحوی، نقش بعدی هر جزء دستوری تغییر می‌کند و بر کلّ معنا تأثیر می‌گذارد. هالیدی به این نکته توجه کرده‌است که چگونه جملات امری با پیش‌آیی «فعل» بر معنا، لحن و حس پیام انتقال‌یافته به گیرندهٔ پیام تأثیر می‌گذارند و چگونه خوشه‌های نحوی و همنشینی واژگان و نقش‌های نحوی، معنای تازه‌ای می‌آفرینند.

بی‌شک این فرانقش‌ها که به واسطهٔ دستکاری در نقش هنجار حاصل می‌آیند، امری اجتماعی هستند و برآمده از محیطی که صاحب اثر در آن زیست می‌کند. نحو هنجار و اصولاً نحو زبان، پدیده‌ای ارتباطی و اجتماعی است. بنابراین، خلاقیت‌های بلاغی امری است که هم در ذات اجتماعی زبان اتفاق می‌افتد و هم باید به وسیلهٔ جامعه زبانی، به عنوان مخاطبان گیرندگان پیام، پذیرفته و مقبول باشد. آنجا که زبان ادبی به مواد درسی

مبدّل می‌شود و به الگوهای قابل تدریس و قابل تکرار بدل می‌گردد، پویایی خویش را تا حد زیادی از دست می‌دهد؛ چنان‌که بنا بر مطالعات تاریخ‌نگاران ادبیات، گشایش و ازدیاد مدارس، از عصر سلجوقی به بعد از یک سو، مایهٔ گسترش زبان ادبی و مخاطبان آثار ادبی گردید، اما از سوی دیگر، ابزارهای بلاغی را به الگوهای کلیشه‌ای مبدل کرد؛ چنان‌که در اشعار و آثار منثور دوره‌های گسترش زبان مدرسه‌ای، بسیاری از تشبیهات، استعارات و چینش‌های نحوی در کتاب‌های متعددی که در باب بلاغت نوشته شده، می‌توان تکرار و نسخه‌بدل‌های تقلیدی از آثار نویسندگان بزرگ را مشاهده نمود. دیگر اینکه دستور زبان و نقش‌های دستوری بسیار بسته‌تر و محدودتر گشتند و به‌ندرت با نادستورمندی در آثار ادبی مواجه می‌شویم.

همین دو مسئله، یعنی دوری از محیط زبانی، و زبان ادبی مدرسه‌ای، باعث می‌شود که در آسیای صغیر، آثار نویسندگان ترک‌زبانی که به نوشتن به زبان فارسی و در واقع، به زبانی جز زبان مادری اقدام می‌کردند، فاقد پویایی ادبی گردد و از خلق نقش‌های دستوری ابداعی و بلاغت نحوی ناتوان باشند. آثار ملطیوی، قریمی و موستاری شاهدی بر این مدعا هستند.

منابع

آتش، احمد (بی‌تا)، *آثار فارسی در آناتولی از قرن ششم تا هشتم*، ترجمهٔ صائمه ایتال صاوی، تهران، چاپ ارتش شاهنشاهی.

ارطغرل، علی (۱۳۸۵)، «منبع‌شناسی توصیفی تاریخ سلجوقیان آناتولی»، *مجلهٔ کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، ترجمهٔ نصراللّه صالحی، ش ۱۰۱، ۱۰۲ و ۱۰۳، صص ۴۰ـ۷۵.

الرادویانی، محمدبن عمر (۱۳۶۲)، *ترجمان البلاغه*، تصحیح احمد آتش، چ ۲، تهران، انتشارات اساطیر.

انوشه، حسن، (۱۳۸۳)، *دانش‌نامهٔ ادب فارسی*، ج ۶، چ ۱، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بولتون، مارجوری (۱۳۷۴)، *کالبدشناسی نثر*، ترجمه و تألیف احمد ابومحبوب، چ۱، تهران، نشر میترا.

پورگشتال، هامر (۱۳۶۷)، *تاریخ امپراطوری عثمانی*، ج ۵، ترجمهٔ میرزا زکی علی‌آبادی، به اهتمام جمشید کیان‌فر، تهران، زرین.

جامی، عبدالرحمن (۱۳۷۹)، *بهارستان و رسایل جامی*، تصحیح اعلاخان افضح‌زاده، محمدجان عمر اُف، ابوبکر ظهورالدّین، چ ۱، تهران، میراث مکتوب.

جرجانی، علی بن محمد الشریف، (۱۴۲۸ ه.ق)، التعریفات، تحقیق محمد عبدالرحمن المرعشی، چاپ دوم، بیروت انتشارات الاسلامیه.

حقی، اسماعیل و اوزون چارشی لی (۱۳۶۹)، *تاریخ عثمانی*، ج ۲، ترجمهٔ ایرج نوبخت، چ۱، تهران، انتشارات کیهان.

خطیبی، حسین (۱۳۶۶)، *فن نثر در ادب فارسی*، چ۱، تهران، انتشارات زوّار.
دهخدا، علی‌اکبر، (بی‌تا)، *لغت‌نامه*، تهران، چاپ دانشگاه آزاد.
ریاحی، محمدامین (۱۳۶۹)، *زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی*، تهران، بی‌نا.
سارلی، ناصرقلی (۱۳۸۹)، «دوره‌بندی تاریخ دانش بلاغت فارسی»، *نقد ادبی*، س ۱۰، صص ۷ـ۳۳.
سیّد قاسم، لیلا (۱۳۹۶)، *بلاغت ساختارهای نحوی در تاریخ بیهقی*، چ ۱، تهران، نشر هرمس.
غازی ملطیوی، محمد (۱۳۸۳)، *روضة‌العقول*، تصحیح و توضیح جلیل نظری، چ ۱، تهران، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۲)، *دستور تاریخی زبان فارسی*، به کوشش عفت مستشارنیا، چ۱، تهران، نشر طوسی.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۵)، *جمله و تحول آن در زبان فارسی*، چ ۱، تهران، انتشارات امیرکبیر.
فوزی موستاری، محمد (۱۱۶۳ ق.)، «بلبلستان» (به کوشش احمد بهنامی)، *پیام بهارستان*، بهار ۱۳۹۱، س ۴، ش ۷۵، ص ۲.
قریمی، شهاب‌الدّین احمد، ۸۷۹ ه.ق، *گلزار دمساز*، ش F۱۹ ، ایاصوفیای ترکیه.
گلشنی، عبدالکریم (۱۳۵۴)، *فرهنگ ایران در قلمرو ترکان، اشعار فارسی نعیم فراشوی، شاعر و نویسندهٔ قرن نوزدهم آلبانی*، شیراز، تجارت‌خانهٔ گلشنی.
مظفری، علیرضا و رقیه گودرزی (۱۳۸۱)، «بررسی و مقایسهٔ محتوایی و بلاغی *بهارستان* جامی با *گلستان* سعدی»، *فصلنامهٔ ادبیات فارسی*، س ۴، ش ۱۱، صص ۵۰ـ۷۵.
نوروزی، زینب (۱۳۵۹)، «دستوربندی جملهٔ ساده در نثر فنی»، *کهن‌نامهٔ ادب فارسی*، ش ۲، ص ۷.
واحد، اسدالله، میرجلیل اکرمی، و مهناز سمندری (۱۳۹۴)، «تأثیر زبان و ادبیات فارسی در دیوان عثمانی»، *زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز*، س ۶۸، ش ۲۳۱. صص ۱۳۷ـ۱۵۵.
وراوینی، سعدالدّین (۱۳۵۸)، *مرزبان‌نامه*، تصحیح و تحشیهٔ محمد قزوینی، چ ۱، تهران، انتشارات فروغی.
وردانک، پیتر (۱۳۸۹)، *مبانی سبک‌شناسی*، ترجمهٔ محمد غفاری، چ ۱، تهران، نشر نی.
ون دایک، نئون. ای. (۱۳۹۴)، *ایدئولوژی و گفتمان*، ترجمهٔ محسن نوبخت، چ ۱، بی‌جا، انتشارات سیاهرود.
یازیجی، تحسین (۱۳۷۱)، *پارسی‌گویان آسیای صغیر*، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شماره۲، تابستان ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.295775.1401
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

A Hypertextual Investigation of the Presence of Diogenes in Iranian Literature with a Comparative Approach

Mansour Pirani[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Behshti University, Tehran, Iran
Received: January, 14, 2020 & Accepted: March, 14, 2020

Abstract

Scientific and cultural interaction between Persians and Greeks was established around 500 BC and continued until the fourth and fifth centuries AH. During this period, cultural and intellectual elements of the two nations influenced each other's literature. A study of Diogenes' personality and attitudes shows that he was unknown in Persian (and Asian) culture and literature. Most of Diogenes' writings were attributed to other prominent philosophers such as Socrates, Hippocrates, and Plato. As of the twelfth and thirteenth centuries AH, as research areas and relations between the nations expanded, Diogenes became known for researchers. This paper, using an analytical-descriptive approach, examines the influence of this Greek philosopher on Persian culture and literature from the perspective of comparative literature. It highlights the changes that took place in the process of localizing this transition.

Keywords:Comparative literature, Persian literature, Cultural turn, Diogenes, Greek element.

1 . Email of the corresponding author: m_pirani@sbu.ac.ir

چرخش فرهنگی عنصر یونانی در ادبیات ایرانی

بررسی بیش‌متنی حضور دیوژن در ادبیات ایران با رویکرد ادبیات تطبیقی

منصور پیرانی[۱]

گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۲۴؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۲۴

(از ص ۲۱ تا ص ۴۱)

چکیده

تعامل و تفاهم علمی و فرهنگی میان ایرانیان و یونانیان از حدود سال پانصد قبل از میلاد فراهم شد و تا سده‌های چهار و پنج هجری (ده یازده میلادی) ادامه داشت. در این مدت، عناصر فرهنگی و اندیشگانی دو ملت، در ادبیات و فرهنگ یکدیگر نفوذ یافت؛ یونانی‌ها از دانش پزشکی ایرانیان بهره‌ها بردند و ایرانیان هم از فلسفهٔ یونان. مطالعه در شخصیت، اقوال و احوال «دیوژن» نشان می‌دهد که او در قلمرو فرهنگ و ادب ایران (و مشرق‌زمین) ناشناخته بوده، غالب حکایت‌ها و روایت‌های مربوط به وی، به نام شخصیت‌های سرشناس دیگر (سقراط، بقراط و افلاطون) یا با عنوان‌های عام، مانند درویش، شیخ، عابد، حکیم، نشر یافته‌است و اسکندر نیز با عنوان کلّی مَلِک و پادشاه آمده‌است. از سده‌های دوازدهم به بعد که حوزه‌های پژوهشی و روابط میان ملت‌ها گسترده‌تر می‌شود، شخصیت «دیوژن/ دیوجانس» برای اهل تحقیق شناخته‌ترمی‌شود. این مقاله به روش تحلیلی، با رویکرد روابط بینامتنی از چشم‌انداز ادبیات تطبیقی، تأثیر، نفوذ و چرخش این عنصر یونانی را ـ اعم از زندگی، احوال، اقوال و حکایت‌های مربوط به دیوژن یا متأثر از وی ـ که در ادبیات ایران (فارسی و عربی) بازتاب دارد، بررسی می‌نماید و در بخش نتیجه‌گیری، تفاوت‌ها و تغییراتی را بیان می‌کند که در روند بومی‌سازی این انتقال صورت گرفته‌است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، ادبیات ایران، چرخش فرهنگی، دیوژن، عنصر یونانی.

۱. مقدمه

ملت‌هایی که زمینه‌های روحی ـ روانی و فکری ـ فرهنگی مشترک دارند، آسان‌تر به سوی هم گرایش پیدا می‌کنند و تفاهمات و تمایلات بیشتری با هم دارند. برعکس، ملت‌هایی که زمینه‌های فکری و فرهنگی مشترک یا نزدیک به هم نداشته باشند، عوامل و انگیزه‌های تعامل و تفاهم به گونه‌ای دیگر و چه بسا سودجویانه رقم بخورد که چون ملتی یا دولتی، سود خود در میانه نبیند، بساط تعامل و تفاهم را برچیند؛ چنان‌که این مهم در تعاملات بسیاری از دولت‌ها و ملت‌ها قابل مشاهده است. بنابراین، قرابت‌های فکری ـ

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: m_pirani@sbu.ac.ir

فرهنگی و زمینه‌های مشترک در نزدیکی ملت‌ها و تفاهم میان آن‌ها می‌تواند نقش عمده‌ای ایفا کند.

تاریخ ادبیات ایران دو دورهٔ نهضت ترجمه را به خود دیده که در هر دو دوره، خون تازه‌ای در حیاتش دمیده شده‌است و دورهٔ تحول چشمگیری را تجربه کرده‌است. دورهٔ اول، بخشی از آن به روزگار حملهٔ فلیپ (پدر اسکندر مقدونی) به یونان، سپس در ادامهٔ کارِ پدر، «لشکرکشی اسکندر به‌ظاهر با خیال گسترش فرهنگ یونانی به سرزمین‌های متمدن آن روز» (ایلخانی، ۱۳۸۲: ۱۲)، از جمله ایران بود که موجب مهاجرت تعدادی از دانشمندان یونانی به آسیای صغیر و شکل‌گیری عصر یونانی‌مآبی شد و عقلانیت یونانی در سرزمین‌های تسخیرشده فرصت ظهور و بروز پیدا کرد؛ چنان‌که اروپا هم بعد از قرون وسطی، به‌ویژه در دورهٔ رنسانس تحت نفوذ و سیطرهٔ آثار و اندیشه‌های یونانی بود (ر.ک: هایت، ۱۳۷۶: ۱/ ۴۹ـ۵۱) و «از طرف دیگر، ادیان شرقی هم در ارتباط با این عقلانیت و جهان‌وطنی که این امپراطوری به زبان واحد یونانی ایجاد کرده بود، گسترده شدند و به دینداری یونانی و رومی رنگ شرقی دادند» (ایلخانی، ۱۳۸۲: ۱۲). این امر در تمدن ایران آن روز، به ترجمهٔ آثار، انتقال دانش و نفوذ عناصر یونانی در فرهنگ ایرانی منجر شد. بخش دیگر آن، به انتقال زبان فارسی از دورهٔ فارسی میانه/ پهلوی به فارسی جدید برمی‌گردد که بعد از ورود دین اسلام به ایران، مترجمان بزرگی چون ابن‌مقفع (۱۰۳ــ۱۴۷؟)، نوبخت اهوازی، علی‌بن ربن طبری و... به ترجمهٔ آثار از فارسی میانه (= پهلوی) به زبان عربی دست زدند (ر.ک؛ صفا، ۱۳۷۲: ۱/ ۱۰۸ـ۱۱۰). دورهٔ دوم دو دههٔ پایانی سدهٔ سیزدهم هجری (= ۱۲۸۰ شمسی) مصادف با دورهٔ حکومت قاجار است که با ترجمهٔ رمان‌های اروپایی، به ویژه فرانسوی به فارسی، دورهٔ جدیدی در تاریخ ادبیات معاصر ایران آغاز شد.

در خلال ترجمهٔ متون و آثار علمی، فلسفی و عناصر فرهنگی از ادبیات یونان و اروپا بسیاری از عناصر فرهنگی، هنری و دانش‌های ملت‌های دیگر به فرهنگ و ادبیات ایران نفوذ یافت و منشاء آفرینش آثار ادبی و علمی ارجمندی شد. از سوی دیگر، بسیاری از آثار و شخصیت فکری ـ فرهنگی ایرانی را هم به ملت‌های دیگر معرفی کرد.

بعد از غلبهٔ اسکندر بر ایران (۳۳۱ ق.م.)، بسیاری از دانشمندان و از طریق آنان، بسیاری از آثار علمی یونانیان به ایران منتقل و به فارسی میانه ترجمه شد که در این میان، سهم و نقش آرا و آثار سقراط، افلاطون و ارسطو بیشتر بود. بعد از ورود اسلام به ایران، فارسی پهلوی (= فارسی میانه) جای خود را به زبان فارسی دری داد و اندیشمندان

و مترجمان ترجمهٔ متون پهلوی به عربی را آغازکردند. با توجه به روابط فکری ـ فرهنگی میان ایران و یونان، آثار یونانی نیز به فارسی جدید ترجمه شد و از این طریق، آرا و آثار افلاطون، ارسطو و بسیاری از معارف یونانی نیز به زبان، فرهنگ و ادب ایران راه یافت که این انتقال شامل حکایت‌هایی دربارهٔ زندگی و رفتار حکمای یونانی هم می‌شد.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تأثیر ادبیات و عناصر اندیشگانی و فرهنگی یونان بر تاریخ و ادبیات ایران، پژوهش‌های شایستهٔ توجهی صورت گرفته‌است؛ از جمله: *اسکندر و ادبیات ایران*، و *شخصیت مذهبی اسکندر*، تألیف سیّد حسن صفوی (۱۳۶۴).

اما مقالهٔ حاضر با رویکرد تطبیقی و با هدف نشان دادن سرچشمه و خط سیر، یکی از عناصر یونانی را بررسی‌می‌کند که در برخی از آثار ادبی راه یافته‌است و منشاء فکر یا آفرینش مفاهیم متعالی شده‌است. در پژوهش‌های انجام‌شدهٔ قبل از مقالهٔ حاضر، صرفاً به اشاراتی در حدّ نام شخصیت یا نقل حکایت بسنده شده‌است و چرخش این عناصر از منظر ادبیات تطبیقی بررسی نشده‌است.

۱ـ۳. حضور عنصر یونانی در ادبیات ایرانی

آشنایی و ارتباط ایرانیان با یونانی‌ها، دو ملت با تمدن و فرهنگی دیرینه، متأسفانه نه از طریق افکار، آرا و آثار اندیشمندان خود، بلکه از طریق دو جنگی آغاز شد که داریوش بزرگ و فرزندش (خشایار)، شاه ایران (حدود ۵۰۰ تا ۴۵۰ ق.م.) و اسکندر مقدونی (۳۳۱ ق.م.) به راه انداختند (ر.ک؛ گرانتوفسکی، ۱۳۸۹ الف و پیرنیا، ۱۳۸۶: ۱/ ۵۵۶ـ۶۵۰). بعد از جنگ دوم، پای اندیشمندان، مترجمان، آثار و افکار یونانی به ایران باز شد و از قِبَلِ آن، بسیاری از کتب و عناصر فرهنگ یونانی نیز به ایران راه یافت که آثار سقراط، بقراط، فیثاغورث، افلاطون و ارسطو از آن جمله هستند. از میان عناصر فراوان فرهنگ و دانش یونانی که در آثار ادبی، به‌ویژه حکایت‌های ایرانی حضوری پررنگ دارد، حکایت‌های مربوط به «دیوژن/ دیوجانس» است؛ شخصیتی تیپیک که جماعتی از صوفیه و عرفای سده‌های آغازین هجری را نمایندگی می‌کند؛ انسانی آزاده، دنیاگریز، حق‌گو، حقیقت‌جو و تا اندازه‌ای شبیه شخصیت شمس تبریزی در ادبیات ایران، هرچند آن گونه که در سرگذشت و احوال او آمده‌است، ویژگی‌های نامطلوبی هم در زندگی و افکار او به چشم می‌آید. به دلیل اشتهار افلاطون در فرهنگ و ادبیات ایران، حکایت‌هایی هم که دربارهٔ شخیت‌های دیگر یونانی (از جمله، دیوژن) بوده، به نام افلاطون تبلیغ و ترویج یافته‌است. نمونهٔ آن، خُم‌نشینی

دیوژن است که در ادبیات ایران بـه نـام افلاطـون و در آثـار منظـوم ایـران بازتـاب دارد؛ چنان‌که در شعر خواجهٔ شیراز می‌خوانیم:

«جـز فلاطـونِ خـم‌نشـین شـراب سرِّ حکمت به مـا کـه گویـد بـاز؟»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۰: ۲۳۳).

یا در شعر کلیم کاشانی:

«خم گرچه سال‌ها به فلاطون نشسـته‌اسـت دور از لبـــت نکـــرد عـــلاج خمـــار مـــن»
(کلیم کاشانی، ۱۳۶۲: ۲۹۶).

اهلی شیرازی نیز با اشاره به ماجرای زندگی دیوژن، مردم‌گریزی او را به افلاطون نسـبت می‌دهد و می‌گوید:

«غایت حکمت بُوَد وحشـت زِ خلـق روزگـار ورنه افلاطـون چـرا رو سـوی کهسـار آوَرَد»
(اهلی شیرازی، ۱۳۷۲: ۴۵۶).

۲. معرفی دیوژن/ دیوجانس[1]

یکی از شاگردان سقراط به نام «آنتیس‌تنس» (Antisthenes؛ حدود ۳۶۵ـ۴۴۵ق.م.) شیوهٔ زندگی استاد خود را پیش گرفت، اما مبالغه در کـار کـرد و غایـت وجـود را «فضـیلت»، و فضیلت را در «ترک تمام تمتعات جسمانی و روحانی» دانست و مؤسس سلسله‌ای از حکما شد که ایشان را «کلبی»[2] () می‌گفتند. سبب آن، این بود کـه مباحـث درس و گفتگوهـای آنتیس‌تنس در محلی از شهر آتن برگزار می‌شد که آنجا را «سگ‌سـفید»[3] (*e*) مـی‌گفتنـد. همچنین، گفته‌اند به سبب آن بود که پیروان آنتیس‌تنس در اعراض از دنیـا و انصـراف از علایق دنیاوی چنان مبالغه کردند که از آداب و رسوم معاشـرت و لـوازم زنـدگانی دسـت برداشتند، حدود و قیود زندگی اجتماعی را کنار نهادند، شـیوهٔ زنـدگانی و احـوال دَد و دام برگزیدند، لباس کهنه و پاره‌پاره می‌پوشیدند، با سر و پـای برهنـه و مـوی ژولیـده، ماننـد درویشان میان مردم می‌رفتند، در گفتگو هرچه بر ذهنشان خطور می‌کرد، بی‌محابا بر زبان می‌راندند و به فقر و تحمل درد و رنج افتخار می‌کردند. در اندیشهٔ یونانی، فلسـفهٔ کلبیـان یک ویژگی دارد و آن را می‌توان فلسفهٔ تـوده‌هـای تهیدسـت و رنجبـر یونـانی دانسـت. آنتیس‌تنس بعد از رویگردانی از فلسفهٔ مدرسی، با کارگران محشور گشت، جامه آنان را به

1. Diogenes; 412-324.B.C
2. Cypiques
3.*Cynosarge*

تن کرد و در کوی و برزن به موعظه پرداخت، به بازگشت به طبیعت اعتقاد داشت و در این اعتقاد افراط می‌کرد (ر.ک؛ بابایی، ۱۳۸۹: ۱۴۱).

فرد کامل این جماعت، «دیوجانس» است که در ترک دنیا و اسباب آن، کار را به جایی رسانید که در خُمی منزل‌گزید و تنها کاسه‌ای برای نوشیدن آب داشت و آن را هم زمانی که دید طفلی با کف دست خود از نهر آب برمی‌دارد و می‌نوشَد، دور انداخت و گفت: در دنیا به این هم نیازی نیست (ر.ک؛ فروغی، ۱۳۱۷: ۴۲):

> «زندگی حیوانات را سرمشقی برای زندگی بشر می‌دانست. کار او، نوسازی ارزش‌ها بود. از مسلک زهد و ریاضتِ مثبت برای به دست آوردن آزادی حمایت می‌کرد. به همین سبب، به آیین‌های قراردادی، دانسته توهین روا می‌داشت» (کاپلستون، ۱۳۸۰: ۱۴۳).

دیوجانس برخلاف معنای ظاهری سینیکال، «عشقی پرشور به فضیلت داشت و فضیلت را وارستگی از تمایلات نفسانی می‌دانست» (بابایی، ۱۳۸۹: ۱۴۲).

دیوژن در سال ۴۱۲ قبل از میلاد در شهر «سینوپ»[1] از بلاد یافیگونیا در ساحل دریای سیاه به دنیا آمد و با پدرش «تریزسیوس»[2]که صراف بود، به ضرب سکه‌های جعلی متهم شد[1]. پدرش تا پایان عمر در زندان ماند و آنجا درگذشت. دیوجانس از وحشت به آتن گریخت و در آنجا، به مجلس درس آنتیسیونس (فیلسوف یونانی) پناه برد. آنتیسیونس نپذیرفت و عصای رد بر سینهٔ او زد، چون عزم کرده بود دیگر هیچ طالب علمی را نپذیرد. اما دیوژن برنگشت و پای افشرد. فیلسوف تهدید کرد که اگر بازنگردد، با چوبدستی خود سر او را خواهد شکست! دیوژن سرسختی نشان داد و سَر در برابر حکیم نهاد و گفت: «بزن، یقین بدان عصای تو سخت‌تر از ارادهٔ من نیست که مرا بازگرداند!». حکیم چون صداقت و ارادهٔ دیوژن را دید، اجازه داد در مکتب درسش حاضر شود (Laertius, 1853: 24-25). دیوژن در سال (۳۲۴ ق.م.) در شهر کورنت[3] از دنیا رفت. او از نظر اخلاق، سرشت و شیوهٔ زندگی از مردانِ شگفت، خارق‌العاده، ممتاز و در روزگار خود متمایز بود. بس که کارهای بیرون از عرف و عادت انجام می‌داد و اعمال خارق عادت از او سر می‌زد، «افلاطون او را سقراط دیوانه می‌نامید» و مردم هم او را دیوژنِ دیوانه می‌گفتند، اما با وجود این دیوانگی، او را دوست داشتند و فیلسوف می‌شمردند و بعد از مرگش، تندیس‌ها برایش ساختند (ر.ک؛ کاظم‌زاده، ۱۳۴۱: ۱۲۲ـ۱۲۳) و بر قدر و منزلت او افزودند. دیوژن اثر

1. Sinope
2. Tresius
3. Corinth

مکتوبی ننگاشت، تألیفی هم از خود به جا نگذاشت و مانند دیگر فلاسفه، مجلس درسی هم نداشت، اما هرگاه و هرجا نکته‌ای به نظرش می‌رسید، از بیان آن ابایی نمی‌کرد و هرچه به فکرش می‌رسید، بی‌محابا، بی‌ملاحظه، با آزادی تمام و بدون اهمیت دادن به موقع و مقام اشخاص اظهار می‌کرد. در واقع، «در عقیدهٔ دیوژن، خود را از مردم بی‌نیاز ساختن، با استقلال و آزادی کامل زیستن، خویشتن از قید عادات و رسوم معمول رهانیدن، اساس حکمت و شرط بزرگ فضیلت بود» (همان: ۱۲۳).

حکایت‌های زیادی از زندگی دیوجانس نقل شده‌است[۲] که بسیاری از این حکایت‌ها از روزگار حیات وی به صورت شفاهی و بعد از اسلام به صورت مکتوب به آثار ادبی راه یافته‌است و خمیرمایهٔ ذهنی شاعران و نویسندگان در خلق آثار آنان شد. گذشته از مواردی که پیش از این ذکر شد، مردم‌گریزی، مناعت طبع، قناعت‌پیشگی، بی‌باکی و بی‌ملاحظگی، صراحت بیان و خُم‌نشینی دیوژن مضمون حکایت‌هایی است که قرن‌های متمادی به صورت شفاهی و مکتوب میان مردم و فرهنگ‌های گوناگون زبان به زبان و قلم به قلم می‌گشت. از حکایت‌های معروف دیگری که دربارهٔ این حکیم یونانی نقل‌می‌کنند، این است که دیوژن «روزی چراغ در دست گرفته، در شهر می‌گشت، پرسیدندش: در روز روشن، چراغ در دست، چه می‌جویی؟! گفت: آدمی» (Laertius, 1853: 43). این مضمون مایهٔ بسیاری از اشعار و روایات شاعران در ادب ایران و عرب شد؛ چنان‌که مولوی در غزل ۴۴۱ از *کلیات شمس* (*دیوان کبیر*) این ماجرا را با تغییری اندک، با تغیر نام حکیم یونانی به «شیخ» آورده‌است:

«دی شیخ با چراغ همی‌گشت گِردِ شهر — کز دیو و دَد ملولم و انسانم آرزوست
گفتند یافت می‌نشود جسته‌ایم ما — گفت آنکه یافت می‌نشود، آنم آرزوست»
(مولوی، ۱۳۷۸: ۲۵۵).

از یک رباعی خاقانی نیز برمی‌آید که این حکایت در فرهنگ کهن ایرانی هم وجود داشته‌است. در روایت خاقانی، تمثیلی کهن و شرقی از مردی ختایی نشان داده می‌شود که در بلخ به روز روشن چراغ بر کرده بود و «آشنایی» می‌جست:

«مسکین دلم از خلق وفایی می‌جست — گمره شده بود، رهنمایی می‌جست
مانندهٔ آن مرد ختایی که به بلخ — برکرد چراغ و آشنایی می‌جست»
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۷۰۵).

از فحوای حکایت‌گونه در رباعی خاقانی، چنین استنباط می‌شود که نقل شفاهی روایت مربوط به زندگی، جهان‌بینی و اقوال مربوط به دیوژن، قدمتی دیرینه دارد و همان طور که در بخش مقدمه اشاره شد، به دوران پیش از اسلام بازمی‌گردد و اینکه از چه زمانی وارد

آثار و قلمرو ادبیات مکتوب شده، دقیقاً مشخص نیست. از دیگر حکایت‌های زندگی دیوژن که در ادب فارسی نقش‌مایهٔ اشعار و قطعه‌های ادبی شاعران و نویسندگان شده، دیدار اسکندر با اوست. نقل است که:

> «اسکندر در گذرگاهی می‌رفت. دیوژن را در خرابه‌ای دید، با او به گفتگو پرداخت. جاذبهٔ دیدار دیوژن در اسکندر اثر کرد، به او گفت: ای حکیم، حاجتی داری؟! از من بخواه، من مَلِک هستم و برآوردن حاجت تو را قادرم. دیوژن گفت: امر کن این پشه‌ها از من دور شوند! اسکندر جواب داد: من چگونه بر یک پشه حکم توانم راند؟! دیوژن گفت: کسی که حکمش بر یک پشه روان نیست، چگونه تواند بر جهانی حکم رانَد؟! به روایتی دیگر، دیوژن پاسخ داد: سایه‌ات را از سرم کوتاه کن تا مانع تابش نور خورشید بر من نگردی» (Laertius, 1925: 38-40).

این هر دو مضمون دستمایهٔ شاعران و ادیبان در سرودن اشعار و نگارش قطعه‌های ادبی نغزی در آثار ادبی فارسی و عربی شد که در ادامه، آثاری که دیوژن و دیگر شخصیت‌های مرتبط که احیاناً بومی‌سازی و یا در جریان چرخش فرهنگی دچار تخلیط شده‌اند، به ترتیب تاریخی ذکر و بررسی می‌شود. با مهاجرت اندیشمندان یونانی به ایران، ایرانیان با آرا، آثار و شخصیت‌های علمی یونانی آشنا شدند و بسیاری از عناصر یونانی، از جمله زندگی، اندیشه و اقوال بسیاری از حمکا و اندیشمندان، مانند سقراط، افلاطون، جالینوس، ارسطو، دیوژن، اسکندر و... در آثار ادبی ایران بازتاب یافت و شاعران و نویسندگان ایران، هر یک را به تناسب، مایه و حکمت و به موجب خدمت ستوده‌اند و خدماتشان را پاس داشته‌اند. در ادامه، با بررسی روابط بینامتنی از منظر ادبیات تطبیقی، بازتاب زندگی، احوال و اقوال و حکایت‌های دیوژن، تأثیر و نفوذ عنصر یونانی در آثار ادبی ایران (فارسی و عربی) را بررسی‌می‌کنیم و در بخش نتیجه، به بیان تفاوت‌ها و تغییراتی می‌پردازیم که برای بومی‌سازی در روند این انتقال صورت گرفته‌است. سپس بر اساس تاریخ حیات نویسندگان و آثاری که دیوژن و دیگر شخصیت‌هایی که افسانهٔ دیوژن به نام آن‌ها تغییر یافته‌است، به ترتیب تاریخی آورده می‌شود.

۳. *کشف‌المحجوب*

این کتاب، اثر ابوالحسن علی‌بن عثمان الجلابی الهجویری (۳۸۶ــ۴۶۵ق.) است. دقیقاً معلوم نیست که سخنان و احوال دیوژن از چه زمانی وارد قلمرو ادبیات مکتوب ایران شده‌است، اما بر اساس ترتیب تاریخی منابع، به نظرمی‌آید قدیم‌ترین منبعی که مضمون حکایت و حیات دیوژن در آن ثبت شده‌است، *کشف‌المحجوب* هجویری باشد. حکایت دیوژن با توجه به ظرفیت و مایه‌های عرفانی که دارد، در متون عرفانی و تعلیمی بیشتر

بازتاب دارد. در روایت هجویری، «دیوژن» بـه «درویـش» و «اسـکندر» بـه «مَلِـک» تغییـر یافته‌است و هجویری به‌عمد یا به‌سهو با این تغییـر جزئـی، ذهـن مخاطـب را از توجـه و تمایل به فرهنگ یونانی منصرف کرده، به سوی فرهنگ ایرانی‌ـ اسلامی کشانده‌است:

«همی‌آید که درویشی را با مَلِکی ملاقات افتاد. مَلِک گفت: از مـن حـاجتی بخـواه. درویش گفت: من از بندهٔ بندگان خود حاجت نخواهم. مَلِک گفت: این چگونـه باشـد؟! درویش گفت: مرا دو بنده‌اَند که هر دو خداوندان تواَند: یکـی حـرص و دیگـری اَمَـل» (هجویری، ۱۳۸۳: ۳۱).

روایت هجویری ناظر است به پاسخ دیوژن به این پرسش که: «از حکیم پرسیدند: شما را چند بنده باشد؟ گفت: خداوندان شما بندگان من‌اَند؛ یعنی غضـب و شـهوت، و اخلاقـی چند ردیّه که از این دو پدید آیند» (ر.ک؛ شهرستانی، ۱۴۱۲ق.: ۴۷۲).

۳ـ۲. *نثر الدّر فی المحاضرات*

نثر الدّر فی المحاضرات، کتابی است به زبان عربـی، نوشـتهٔ منصـوربن الحسـین الـرازی، مکنّی به ابوسعد الآبی/ آوی[۳] (م. ۴۲۱ ق.) در هفت فصل (= جلد)، دربارهٔ آداب، نکته‌ها و ظرایف. جلد هفتم (فصل هفتم) آن مشتمل بر ۲۶ باب است؛ از جمله: «نکـت مِـن کـلام الأنبیاء (ع) و لقمان الحکیم، نکت للفلاسفة، نکت للفرس، الکبر المستحسن والمستقبح، فی الشجاعة والجبن، فی التعریضات و... .

ابوسعد در جلد هفتم کتاب *نثر الدّر*، بی‌آنکه از حکیمی (سقراط، بقراط یا افلاطون) یـا پادشاهی نام ببرد، دیدار و گفتگوی منتسب به دیوژن و اسکندر را در عبارتی کوتـاه آورده که روایت او چنین است: «بَعَثَ مَلِکٌ إِلَی عَابد: مَا لَکَ لاتَتَخدِمُنی وَ أَنتَ عَبدِی، فَقَـالَ: لَـو اعْتَبَرتَ لَعَلِمتَ أَنَّکَ عَبدٌ لِعَبدی؛ لِأَنِّی أَملِکُ الْهَوَی فَهُوَ عَبدِی، وَ أَنـتَ تَتبـعُ الهَـوَا فَأَنـتَ عَبدُهُ» (ابوسعید الآبی، ۱۴۲۴ق.: ۷/ ۵۸).

۳ـ۳. *الملل والنِّحَل*

این کتاب اثر ابوالفتح محمدبن عبـدالکریم شهرسـتانی (۴۷۹ـــ۵۴۸ ق.)[۴] اسـت. از میـان منابعی که سخنان و نگـرش دیـوژن/ دیوجـانس در آن بـه‌تفصـیل آمـده‌اسـت و دربـارهٔ شخصیت، احوال و اقوال این حکـیم مسـتغنی سـخن گفتـه‌شـده، کتـاب *الملـل والنِّحَـل* شهرستانی است که فصلی مشخص و مجزا با عنوان «الحکیم دیوجانس الکلبی» در بیـان احوال، اقوال و جهان‌بینی فیلسوف یونانی پرداخته‌اسـت. منشـأ و پیشـینهٔ بیشـتر اقـوال و مطالب مربوط به زندگی، سخنان و حالات دیوژن را که در ادبیات عربی و فارسی بازتـاب یافته، موضوع و مایهٔ شعر شاعران و عصارهٔ حکایت‌های نویسندگان شده‌اسـت، در کتـاب

شهرستانی می‌بینیم (ر.ک؛ شهرستانی، ۱۴۱۳ق.: ۴۷۲ـ۴۷۴). اتفاقاً صفحات پیشین آن هم (یعنی از صفحهٔ ۴۶۶ تا ۴۷۲)، دربارهٔ اسکندر، فرزند فلیپ (شاه مقدونیه) است.

۳ـ۴. *حدیقة‌الحقیقة*

این کتاب اثر ابوالمجد مجدودبن آدم سنایی (تولد: ۴۵۸، ۴۶۳ یا ۴۷۳ و وفات: ۵۲۵ـ۵۳۵؟!) است. سنایی از حکایت‌های مربوط به دیوژن در اشعار خود (شامل قصاید و مثنوی‌ها) بارها بهره گرفته‌است. از جمله به دلیل قابلیت تأویل عرفانی آن و بیشتر در معنای نکوهش حرص و طمع، بیان ریاضت و غلبه بر حرص و شهوت و آز، مضمون حکایت دیدار اسکندر و دیوژن را به مناسبت در اشعارش (قصاید و مثنوی‌ها) آورده، از آن بهره گرفته‌است؛ مثلاً قصیدهٔ ۱۸۵ که مصراع اول بیت دوم، ذکر واژهٔ «سلطان» و «بندهٔ بندگان»، حکایت دیوجانس و اسکندر را به ذهن متبادر می‌کند (ر.ک؛ شهرستانی، ۱۴۱۲: ۴۷۲ـ۴۷۳). شیوه و حکایت سنایی بعد از او نیز دستمایهٔ مولوی در *مثنوی* می‌شود:

«چند گویی: گِرد سلطان گَرد تا مقبل شوی! رو تو و اقبال سلطان، ما و دین و مدبری
حرص و شهوت خواجگان را شاه و ما را بنده‌اَند بنگر اندر ما و ایشان، گَرْت نایَد باوری
پس تو گویی این گره را چاکری کن چون کنند بندگان بندگان را پادشاهان چاکری»
(سنایی، ۱۳۵۴: ۶۶۰).

تفصیل حکایت ملاقات اسکندر با دیوجانس، با تغییراتی در خط سیر حکایت، شخصیت‌ها و محتوای آن، در باب نهم[۵] از *حدیقة‌الحقیقة* با عنوان «لتمثیل فی القناعة و ترک الحاجة» آمده‌است، اما معلوم نیست این تغییرات کارِ خود سنایی است، یا حکایت در روزگار وی به همین روال معمول بوده‌است! در روایت سنایی، به جای دیوژن، «بقراط» خُم‌نشین شده‌است و محتوای حکایت هم در تفسیر مفهومی عرفانی است (بیان قدرت و حکمت خداوند و ناتوانی انسان در قیاس با خداوند، حتی اگر سلطان باشد). سنایی این بخش از احوال دیوژن را خمیرمایهٔ حکایت خود ساخته، اما آن را به بقراط نسبت داده‌است و با تغییرات و تفصیل بیشتری آورده‌است:

«بود بقراط را خُمی مسکن بودش آن خُم به جای پیراهن
روزی از اتفاق سرما یافت از سوی خُم به سوی دشت شتافت
پادشاه زمان بر او بگذشت دیدش او را چنان برهنه به دشت
شد بَرِ او فراز و گفت ای تن گر بخواهی سبک سه حاجه زِ من
هر سه حالی روا کنم، تو بخواه که منم بر زمانه شاهنشاه
گفت بقراط حاجت اول عملم هست، یک به یک به خلل

گنـــهم مـــحو کـــن، بیامـــرزم | کـــز گرانـی چـــو کـــوه البـــرزم
گـــفت ویحـــک خـدای بتوانـد | مـــزد بدهـــد، گـــناه بستـــاند
گـــفت: بـــرگوی حاجـت دومـــین | کـــه مـــنم پادشـــاه روی زمـــین
گفـت: پیـرم، مـرا جـوان گـردان | عجـز و ضـعف از نهـادِ مـن بسـتان
گفـت: ایـن از خـدای بایـد خواسـت | از مـن ایـن خواسـتن نیایـد راسـت
زود پیـــش آر حاجـــت ســـومین | از مـن ایـــن آرزو مخـــواه چنـین
گفـت: روزی مـــن فـــزون گـردان | جـانم از چـــنگ مـــرگ بازرهـان
گفـت: ایـــن نیـــز کـــرد نتـــوانم | مَلِـــکم بـــر جهـــان، نـه یـــزدانم
گفـت: برتـر شـو از بـــَرِ خـــورشید | کـه رطـب خیـره بـار نـارد بیـــد
حـاجت از کـردگـار خـواهم مـن | وَز تـو حـالـی بـدو پنـاهم مـن
تـو چـو مـن عاجـزی و مجبـوری | وَز بـزرگـــی و برتـــری دوری
برتـــری مـــر خـــدای را زیباسـت | کـه بـه ملکـت همیشـه بـی‌همتاسـت
یا رب ای سیدی به حـــق رســـول | دور گـــردان دل مـــرا زِ فضـــول
ای خـــداوند فـــرد بـــی‌همـــتا | جسـم را همـچـو اسـم بخـش سـنا»

(سنایی، ۱۳۷۴: ۶۸۹ـ۶۹۰)

۴. *اقبال‌نامه*

این کتاب اثر نظامی گنجوی (۵۳۵–۶۱۴ ق.) است. نظامی هم در *اسکندرنامه* (*اقبالنامـه* و *شرفنامه*) بار نخست در بیان «اغانی ساختن افلاطون بر مـالش ارسـطو»، ضـمن انتسـاب خُم‌نشینی، اختراع ارغنون را هم به افلاطون نسبت می‌دهد و او را واضـع علـم موسـیقی می‌داند:

«... فلاطـون برآشـفت از آن انجمـن | کـه اسـتادی او داشـت در جملـه فـن
بـرون رفـت و روی از جهـان درکشـید | چـو عنقـا شـد از بـزم شـه ناپدیـد
شـب و روز از اندیشـه چنـدان نخفـت | کاغـــانی بـــرون آوریـــد از نهفـــت
بـه خـم در شـد از خلـق پـی کـرد گـم | نشـان جسـت از آواز ایـن هفـت خُـم...
چو صـاحب‌رصـد جـای در خُـم گرفـت | پـــی چـــرخ و دنبـــال انجـــم گرفـــت
بـــر آهنـــگ آن نالـــه کانجـــا شـــنید | نمـــوداری آورد اینجـــا پدیـــد...
پس آنگه بر آن رسم و هیئت کـه خواسـت | یکـی هیکـل از ارغنـون کـرد راسـت»

(نظامی، ۱۳۷۸: ۸۵ـ۸۸).

همچنین، بار دیگر در داستان «احوال سقراط با اسکندر» می‌گوید:

«چنـــین گویـــد آن کـــاردان فیلســـوف | کـــه بـــر کـــار آفـــاق بـــودش وقـــوف
کـــه یـــونان‌نشـــینان آن روزگـــار | ســـوی زهـــد بودنـــد آموزگـــار

زِ دنیـــــا نجســـــتند آرایشـــــی نیرزیدشـــان شـــهوت‌آلایشـــی
نکردنـــــدی الاّ ریاضـــت‌گـــری بـــه بســـیاردانی و انـــدک‌خـــوری»
(همان: ۹۷ـ۱۰۸).

اسکندر چون آوازهٔ حکیم را می‌شنود، در پی یافتن او به جستجو مـی‌افتـد، خبـر مـی‌یابـد حکیم از خلق گوشه گرفته، در غاری/ کوهی نهان گشته‌است:

«شـد آن گـنج را دیـد در گوشـه‌ای زِ بـی‌توشـه‌ای سـاخته گوشـه‌ای
زِ شـغل جهـان گشـته مشـغول خـواب برآســـوده از تـــابش آفتـــاب»
(همان).

بیدارش می‌کند و به او می‌گوید: «... با من بساز.... که تا از جهانت کنم بی‌نیاز». حکیم بـا تلخندی به اسکندر می‌گوید که: «بهتر است سراغ کسی غیر از من بروی»؛ چراکه:

«کسـی کـو نهـد دل بـه مشـتی گیـا نگـردد بـه گـرد تـو چـون آسـیا»
(همان).

بار دیگر اسکندر پیشنهاد می‌دهد که «از مال و جاه، تمنا هرچه دارد بازگوید، تا مَلِـک برآورد»، ولی پاسخ می‌شنود که با من به جفا رفتار مکن:

«مـن از تـو بـه همـت تـوانگرترم که تـو بـیش‌خـواری، مـن انـدک‌خـورم
مـرا ایـن یکـی ژنـدهٔ سـالخورد گـران اَسـتی اَر نیسـتی گـرم و سـرد
تـو بـا ایـن گرانـی کـه در بـار توسـت طلبکـاری از مـن چـرا کـار توسـت؟!
دگربـــاره پرســـید از او شـــهریار که تو کیستی؟ مـن کـی‌ام در شـمار؟»
(همان).

سقراط جواب می‌دهد که «من فرمانده هستم و تو فرمانبر». اسکندر این سخن حکـیم را برنمی‌تابد. آشفته از حکیم خردمند می‌خواهد که حقیقتِ این سخن را بر او روشن کنـد. سقراط نهان سخن را بر او بازمی‌گشاید:

«مـرا بنـده‌ای هسـت نـامش هـوا دل مـــن بـــدان بنـــده فـــرمانروا
تـو آنـی کـه آن بنـده را بنـده‌ای پرســـتار مـــا را پرســـتنده‌ای
شـــه از رأی دانـــای باریـــک‌بـــین زِ خجلـت سـرافکنده شـد بـر زمـین»
(همان: ۱۰۴).

۵. *منطق‌الطیر*

منطق‌الطیر اثر فریدالدّین عطار نیشابوری (۵۴۰ـ۶۱۸؟ ق.)، از آثار دیگری است که مطلب ما را در آن می‌توانیم جستجو کنیم. از دغدغه‌های عطار، تعـالی روح، کمـال و شـکوفایی انسان است؛ کمالی که با طی مراتب و زدودن صفات بشری، انسان می‌تواند صفات الهـی

را در وجود خود شکوفا کرده، خداگونگی را تجربه کند. عطار روایت خود را در بیان ریاضت نفس یا نفس‌ستیزی می‌آورد که از موضوعات مرسوم در ادب عرفانی ایران است و در غالب آثار عطار نمود دارد. عطار هم در حکایت خود بی‌آنکه از دیوژن و اسکندر نامی ببرد، داستان منقول از دیدار آن دو را روایت می‌کند:

«ژنده‌ای پوشیده می‌شد پیر راه — ناگهان او را بدید آن پادشاه
گفت: من بِه یا تو؟ هان ای ژنده‌پوش؟ — پیر گفت: ای بی‌خبر تن زن، خموش!
گرچه ما را خود، ستودن راه نیست — کان که او خود را ستود آگاه نیست
لیک چون شد واجبم: چون من یکی — بِه زِ چون تو صدهزاران بی‌شکی
زان که جانت روی دین نشناخته‌است — نفس تو از تو خری برساخته‌است
وانگهی بر تو نشسته ای امیر — تو شده در زیر بار او اسیر
بر سرت افسار کرده روز و شب — تو به امر او فتاده در طلب
هرچه فرماید تو را ای هیچ کس — کام و ناکام آن توانی کرد و بس
لیک چون من سرّ دین بشناختم — نفس سگ را هم خر خود ساختم
چون خَرَم شد نفس، بنشستم بر او — نفسِ سگ بر توست، من هستم بر او
چون خَرِ من بر تو می‌گردد سوار — چون منی بهتر زِ چون تو صدهزار
ای گرفته بر سگ نفست خوشی — در تو افکنده زِ شهوت آتشی
آب تو آن آتش شهوت ببرد — از دلت نور و زِ تن قوّت ببرد»

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۴: ۳۲۱).

۶. تاریخ الحکماء بأخبار الحکماء

این کتاب، اثر جمال‌الدّین ابوالحسن علی قفطی (۵۶۸ـ۶۵۶ ق.) است. در واقع، *تاریخ‌الحکماء* قفطی[۶]، ترجمه‌ای است از *کتاب أخبار العلماء بأخیار الحکماء*، اثر جمال‌الدّین ابوالحسن علی‌بن یوسف قفطی که از نخستین منابع تاریخ فلسفه و از مآخذ مهم در تاریخ حکمای یونان و از اسناد معتبر در سنن حکمای اسلام به شمار می‌آید. حکایت دیدار اسکندر و دیوژن با بیانی دلنشین همراه با تغییراتی در *تاریخ الحکماء* آمده‌است. تغییر شایستهٔ توجه در این اثر قدیمی، این است که در آن به جای دیوژن (و بقراط در خیلی از منابع)، سقراط آمده‌است و «خُم‌نشین» هم معرفی شده، با مَلِک روزگار خود دیدار و گفتگو دارد. نویسنده او را از اهالی شام معرفی‌می‌کند و به جای اسکندر هم نام عمومی «مَلِک« را آورده‌است. روایت قفطی از ملاقات اسکندر با سقراط (به جای دیوژن) چنین است:

«جناب وی را «سقراط الحب» گفتندی؛ زیراکه تمام مدت عمر خویش، حُبی را که خُم باشد، مسکن و مأوای خویش کرده بود... بعضی از علمای تاریخ آورده‌اند که سقراط

از اهالی شام بود، تمام عمر خویش خانه و مسکنی برای خود اختیار نکرده بود. شبانگاه در جوف خُمی خزیدی و از جامه به گلیمی قناعت ورزیدی. گویند: مَلِک آن سرزمین بر وی بگذشت. او را گفت: تو از بندگان منی. سقراط گفت: نه چنان است که گمان کرده‌ای. اگر نیکو درنگری، نمی‌گویم تو بندهٔ منی، بلکه بندهٔ مرا بنده‌ای! این سخن مَلِک را گران آمد. گفت: این چگونه باشد؟! سقراط گفت: زیراکه تو مملوک و فرمان‌پذیرِ شهوتی و من شهوت را مالک و فرمانروایم و او مرا مملوک و فرمان‌پذیر. مَلِک پرسید: چه باعث است که مأوای خویش، خُم اختیار کرده‌ای؟ سقراط گفت: هرچه در معرض فنا و زوال است، خواهش آن را از دل بیرون کرده‌ام» (قفطی، ۱۳۷۱: ۲۷۵ و متن عربی، ۱۴۲۶ق.: ۱۵۳ـ۱۵۵).

چنان‌که مشهود است غالب راویان و شاعران این حکایت را در احوال دیوژن و بعضاً بقراط نقل کرده‌اند، اما در روایت قفطی، به سقراط نسبت داده شده‌است. البته از روایات منقول سده‌های چهار به بعد ـ روزگار سنایی، عطار و مولوی و... ـ چنین برمی‌آید که دیوژن شخصیتی ناشناخته بوده‌است و حکایت‌های او به نام شخصیت‌های مشهورتر، یعنی سقراط، بقراط و افلاطون شایع گشته، اسکندر هم جای خود را به نام عمومی «مَلِک» یا «پادشاه» داده‌است.

۷. *مثنوی معنوی*

اثر مولانا جلال‌الدّین محمد مولوی رومی (۶۰۴ـ۶۷۲ ق.) است که از سخنان دیوژن و حکایات مربوط به زندگی وی دو مورد در آن آمده‌است: یکی «جستنِ آدمی در روزِ روشن با چراغ» که مولوی در تفسیر قضا و قدر و مشیّت خداوندی از آن بهره می‌گیرد و دیگری، «خداوندان شما، بندگان من هستند؛ یعنی غضب و شهوت» را در بیان شناخت گوهر وجودی آدمی استفاده می‌کند.

مولوی طبق شیوهٔ معمول خود، یعنی ذکر داستان در داستان[1]، مضمون «غلبه بر خشم و شهوت» را که در سخنان دیوژن است و به احتمال بسیار، مولوی در بیان آن متأثر از سنایی باشد، در دل داستانی دیگر با عنوان «امتحان کردن خواجهٔ لقمان، زیرکی لقمان را» به لقمان حکیم نسبت داده، در یکی از حکایات دفتر دوم *مثنوی* آورده‌است. در روایت مولانا، جای دیوژن، «شیخ» و به جای اسکندر هم، «شاه» آمده‌است که هر دو هویتی نامعلوم دارند:

1. Episode.

«نی کـه لقمـان را کـه بنـدهٔ پـاک بـود / روز و شـب در بنـدگی چـالاک بـود
خواجـه‌اش مـی‌داشـتی در کـار پـیش / بهتـرش دیـدی زِ فرزنـدان خـویش
زانـکِ لقمـان گرچـه بنـده‌زاد بـود / خواجـه بـود و از هـوا آزاد بـود
گفـت: شـاهی شـیخ را انـدر سـخُن / چیزی از بخشش زِ من درخواست کـن
گفـت: ای شـه شـرم نایـد مـر تـو را / کـه چنـین گـویی مـرا؟ زیـن برتـر آ
مـن دو بنـده دارم و ایشـان حقیـر / و آن دو بـر تـو حاکماننـد و امیـر
گفت: شه آن دو چه‌اَند، این زلـت اسـت / گفت: آن یک خشم و دیگر شهوت است
شـاه آن دان کـاو زِ شـاهی فـارغ اسـت / بـی‌مـه و خورشـید نـورش بـازغ اسـت
مخزن آن دارد کـه مخـزن ذات اوسـت / هستی او دارد کـه بـا هسـتی عدوسـت
خواجـهٔ لقمـان بـه ظـاهر خـواجه‌وش / در حقیقـت بنـده، لقمـان خواجـه‌اش
در جهـان باژگونـه زیـن بسـی اسـت / در نظرشان گوهری کم از خسی اسـت»
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲۴۶).

حکایت دیگر، داستان معروف «جستن آدمی روز روشن با چراغ» است که در کلیـات شمس مولانا هم آمده‌است (ر.ک؛ همان، ۱۳۷۸: ۲۵۵). مولوی در دفتر پنجم *مثنوی معنـوی*، در بیان معرفت حق و تفسیر «حکم و قضای الهی» و اینکه در ورای هر واقعیتـی، «دسـت قدرت حضرت حق» نهفته‌است و تنها انسان‌های دل‌آگاه می‌دانند و می‌بیننـد، از آن بهـره می‌گیرد:

«آن یکـی بـا شـمع برمـی‌گشـت روز / گِـردِ بـازاری دلـش پُـر عشـق و سـوز
بوالفضـولی گفـت او را کـای فـلان / هین چه می‌جویی به سوی هـر دکـان؟
هین چه می‌گردی تو جویـان بـا چـراغ / در میـان روز روشـن چیسـت لاغ؟
گفـت: مـی‌جـویم بـه هـر سـو آدمـی / کـو بُـوَد حـیّ از حیـات آدمـی
هسـت مـردی؟ گفـت: ایـن بـازار پُـر / مردماننـد آخِـر، ای دانـای حُـر
گفـت: خـواهم مَـرد بـر جـادهٔ دو رَه / در ره خشـم و بـه هنگـام شـره
وقت خشم و وقـت شـهوت مـرد کـو؟ / طالـب مـردی دوانـم کـو بـه کـو
گفـت: نـادرچیز مـی‌جـویی، ولیـک / غافل از حکم و قضایی بـین تـو نیـک»
(همان، ۱۳۷۲: ۷۹۱).

۹. *زاد المسافرین*

رساله‌ای است عرفانی از امیر حسینی هروی (۶۴۱ ؟- ۷۱۹ ق.)، از عالمان و عارفان سـدهٔ هفتم و هشتم هجری، عالم عارفی است که با پرسش‌های منظوم خـود از شـیخ محمـود شبستری، بنای تألیف کتاب *گلشن راز* معروف را او نهاد (ر.ک؛ جامی، ۱۳۷۵: ۶۰۲ـ۶۰۳).

این رساله در هشت مقاله در موضوعات «تنزیه و تقدیس حق تعالی، فضیلت انسان، بیان طریقت و کیفیت سلوک، در صفت سالکان طریقت و حقیقت، در بیان عشق و مراتب آن، در معرفت نفس و اوصاف آن و...» آمده‌است که به روش معمول آن روزگار، تعلیم نکته‌ای عرفانی را با حکایتی از تجارب زیستی انسان به پایان می‌رساند. حسینی هروی در مقالهٔ چهارم *زاد المسافرین*، با عنوان «در صفت سالکان طریقت و حقیقت»، خطاب دیوژن به اسکندر (تو بنده‌ای از بندگان من هستی) را آورده‌است، لیکن در روایت او، نام حکیم یونانی که در بسیاری از روایات به‌تصریح آمده، به «پیر» تغییر یافته‌است:

«این طرفه‌حکایتی است بنگر — روزی مگر از قضا سکندر
می‌رفت و همه سپاه با او — صد حشمت و مال و جاه با او
ناگه به خرابه‌ای گذر کرد — پیری زِ خرابه سر به در کرد
پیری نه! که آفتاب پُرنور — در چشم سکندر آمد از دور
پرسید که این چه باشد آخر؟ — این کیست که می‌نماید آخر؟
چون راند بدان مغاک، چون گور — پیر از سَرِ وقتِ خود نشد دور
چون باز نکرد سوی او چشم — پرسید سکندرش به صد خشم
بهرِ چه نکردی احترامم؟! — آخر نه سکندر است نامم؟
دریادل و آفتاب‌رایم — فرقِ فلک است زیر پایم
پیر از سَرِ وقت بانگ برزد — گفت: این همه نیم‌جو نیرزد
دوران فلک که بی‌شمار است — هر ساعتش از تو صدهزار است
با من چه برابری کنی تو — چون بندهٔ بندهٔ منی تو
دو بندهٔ من که حرص و آزند — بر تو همه‌روزه سرفرازند
تو بندهٔ آن دویی به معنی — بشکن سَرِ کبر و پای دعوی
حیران شد از سخن سکندر — بفکند کلاه شاهی از سر...»

(حسینی هروی، ۱۳۷۱: ۱۰۲ـ۱۰۳).

۱۰. *پریشان*

اثر میرزا حبیب شیرازی (قاآنی) (۱۲۲۲ــ۱۲۷۰ ق.) است. قاآنی در کتاب *پریشان*، در حکایتی بسیار کوتاه، دیدار دیوژن با اسکندر مقدونی را به گونه‌ای متفاوت در بیان فضیلت قناعت و نکوهش طمع آورده‌است:

«دیوجانس کلبی را که مقدّم یونان بود، اسکندر طلب کرده، دیوجانس عذر خواست و پیغام فرستاد که: تو را کِبر و مناعت است، مرا صبر و قناعت. تا آن‌ها با توست، نزد من نیایی و تا این‌ها با من است، پیش تو نیایم:

درویش قناعت‌گر و سلطان توانگر — پیوند نیابند به صد کاسه سریشم

هرکس که تَنَد تارِ طمع پیش و پسِ خویش خود دشمن خویش آید، چون کِرمِ بَریشم»
(قاآنی، ۱۳۳۸: ۸۸).

۱۱. نتیجه

چرخش فرهنگی مفاهیم و اصطلاحات و بعضاً سنت‌ها در میان فرهنگ‌ها و ملت‌هایی که اشتراکات قومی و ملّی، یا زمینه‌های مشترک فکری و فرهنگی و نیز با هم تعامل داشته‌اند، امری مرسوم و معمول بوده‌است. ایرانیان و یونانیان از بیش از دو هزار و پانصد سال پیش با هم روابط خوش و ناخوش داشته‌اند. با گسترش عصر یونانی‌مآبی، عقلانیت و جهان‌وطنی با صبغهٔ یونانی، جریان‌های فکری ـ فلسفی یونانی هم رنگ ادیان و عرفان شرقی به خود گرفتند. علاوه بر کشورگشایی و توسعه‌طلبی‌های ایرانیان (لشکرکشی دارا به یونان و حملهٔ اسکندر به ایران)، از موجبات توجه ایرانیان به یونان، به‌ویژه دانشوری و دانش‌دوستی یونانیان بوده‌است که از رهگذر پدیدهٔ شوم جنگ، ایرانیان از موهبت مهاجرت دانشوران، ترجمهٔ کتب و آثار علمی یونانی، آثار و اندیشه‌های افلاطون، ارسطو، فیثاغورث و... برخوردار شدند.

این مقاله مشخصاً تأثیر و نفوذ یکی از عناصر یونانی را به روش تطبیقی بررسی‌می‌کند که با وجود جزئی بودن، منشاء تأثیر عظیم و مایهٔ شکل‌گیری مفاهیم تعلیمی و عرفانی بلندی بوده‌است. حضور «دیوژن ـ شخصیت و احوال اقوال او ـ در ابیات ایران» در یازده متن ادبی و تاریخی که بیشتر جنبهٔ تعلیمی دارند، شناسایی و مقایسه شد. مسئلهٔ شایستهٔ توجه اینکه بسیاری از حکایت‌ها و افسانه‌ها که قبل از اسلام با سنت شفاهی محافظت می‌شد، بعد از اسلام رواج پیدا کرده، شکل مکتوب به خود گرفت. در آثار مکتوب هم که تا به امروز رسیده، دچار استحاله، تغییر و نوسان‌های زیادی شده‌است.

از میان منابع بررسی‌شده، تنها در دو متن (*الملل والنِّحَل* شهرستانی و *أخبار العلماء بأخبار الحکماء*)، نام دیوژن، احوال و اقوال او ذکر شده‌است و در دیگر متن‌ها، یا به حکما و شخصیت‌های علمی دیگر یونانی (مانند سقراط، بقراط و افلاطون» نسبت داده شده‌است که برای ایرانیان شناخته‌تر بوده‌اند و یا به نام عمومی درویش، شیخ، عابد و حکیم، و نیز اسکندر را هم به مَلِک (پادشاه) تغییر داده‌اند. خلاصهٔ این تغییرات در هر اثر، چنین است:

ـ در *کشف‌المحجوب* هجویری، یکی از داستان‌های مربوط به دیوژن آمده که در آن به جای دیوژن، درویش، و به جای اسکندر، مَلِک آمده‌است و در ساختار و محتوا تغییر چندانی دیده نمی‌شود.

ـ ابوسعد در کتاب *نثر الدّر*، بی‌آنکه از حکیمی (سقراط، بقراط یا افلاطون) یا پادشاهی نام ببرد، دیدار و گفتگوی منتسب به دیوژن، و اسکندر را به عابد و ملک نسبت داده‌است و ضمن حکایتی می‌آورد.

ـ در *أخبار العلماء بأخبار الحکما* قفطی، هم در متن عربی که به سال ۶۴۶ نگارش یافته‌است، هم در متن ترجمهٔ آن در سدهٔ یازدهم، با اینکه دیوژن یکی از حکما معرفی‌می‌شود، اما در روایت قفطی، داستان دیدار دیوژن با اسکندر به سقراط نسبت داده شده، به جای نام اسکندر هم عنوان عمومی مَلِک آمده‌است.

ـ محمدبن عبدالکریم شهرستانی هم با وجود اختصاص بابی مشخص به معرفی، بیان احوال و اقوال دیوژن در *الملل والنِّحَل*، در روایت خود، پاره‌ای از حکایت‌های مربوط به دیوژن را به سقراط نسبت می‌دهد.

ـ سنایی داستان ملاقات اسکندر با دیوژن را در *حدیقه* به گونه‌ای متفاوت آورده‌است. در روایت سنایی، به جای دیوژن، بقراط خُم‌نشین معرفی شده‌است و به جای اسکندر هم نام عمومی پادشاه آمده که به احتمال بسیار، حکایت سنایی، مأخذ مولانا در *مثنوی* بوده‌است.

ـ در روایت امیر حسینی هروی، نام حکیم یونانی که در بسیاری از روایت‌ها به تصریح آمده، به پیر تغییر یافته، اما اسکندر بدون تغییر آمده‌است.

ـ نظامی در *اسکندرنامه* (*اقبالنامه* و *شرفنامه*)، دو بار از داستان زندگی و دیدار دیوژن با اسکندر بهره گرفته‌است: نخست در بیان «اغانی ساختن افلاطون بر مالش ارسطو»، افلاطون را «خُم‌نشین» معرفی کرده‌است و به سبب کشف ترنمی هم که از خُم درمی‌آید، او را واضع علم موسیقی می‌داند. بار دیگر در داستان «احوال سقراط با اسکندر»، وقتی اسکندر آوازهٔ حکیم را می‌شنود، به جستجوی او می‌رود و خبر می‌یابد که حکیم از خلق، گوشه گرفته، در غاری/ کوهی نهان گشته‌است، پیدایش می‌کند و از او می‌خواهد که «از مال و جاه، هرچه تمنا دارد، بازگوید، تا مَلِک برآورد» و در پاسخ چنین می‌شنود:

«تو آنی که آن بنده را بنده‌ای پرستار ما را پرستنده‌ای»

در روایت نظامی، به جای دیوژن، یک جا افلاطون و جای دیگر سقراط آمده‌است، اما نام اسکندر بدون تغییر ذکر شده‌است.

ـ عطار هم در روایت خود بی‌آنکه از دیوژن و اسکندر نامی ببرد، با عنوان عمومی پیر و پادشاه، از داستان دیدار آن دو در بیان نفس‌ستیزی بهره می‌گیرد.

ـ مولوی از سخنان و حکایات مربوط به دیوژن، یک بار در *کلیات شمس* و دو بار در *مثنوی معنوی* بهره گرفته‌است. در دفتر دوم مثنوی، سخن معروف دیوژن: «خداوندانِ شما، بندگانِ من هستند» را در بیان شناخت گوهر وجودی آدمی، و در دفتر پنجم *مثنوی* هم از داستان معروف «جستن آدمی روز روشن با چراغ» در بیان معرفت حضرت حق و در تفسیر این «حکم و قضای الهی» بهره می‌گیرد که ورای هر واقعیتی، «دست قدرت حق» نهفته‌است و تنها انسان‌های دل‌آگاه می‌دانند و می‌بینند. در روایت مولانا که از نظر محتوا و ساختار داستانی به روایت سنایی بسیار نزدیک است، به جای دیوژن و اسکندر، عنوان عمومی شیخ و شاه آمده‌است که هر دو هویتی نامشخص دارند.

ـ قاآنی با حفظ نام دو شخصیت، داستان را با کمترین تغییر (دعوت اسکندر از دیوژن برای ملاقات) روایت می‌کند که با سخن شهرستانی در *الملل والنِّحَل* منطبق است.

پی‌نوشت‌ها

۱. در کتاب مکتب‌های فلسفی آمده‌است: «او فرزند صرافی بدنام بود که به جرم ساییدن و از بها انداختن مسکوکات به زندان افتاده بود. هدفش در زندگی همان بود و می‌خواست همه مسکوکاتی را که در جهان رایج بود، از بها بیندازد» (بابایی، ۱۳۸۹: ۱۴۱).

۲. همهٔ این حکایت‌ها، شرح احوال و سخنان دیوژن در کتاب دیوجانس لائرتیوس (۱۸۰ــ۲۴۰ م.) مفصل آمده‌است (ر.ک؛ صص: ۲۲ـ۸۴).

۳. ابوسعد منصوربن الحسین الرازی یا آوی (= آبی) منسوب به آبه یا آوه (شهری قدیمی نزدیک ساوه)، فقیه، محدث، تاریخ‌نگار و شاعر، تاریخ دقیق تولدش دانسته نیست، اما بر اساس برخی قراین، باید حدود نیمه‌های سدهٔ چهارم (۳۴۵ـ۳۵۰) در آوه از حوالی ساوه اتفاق افتاده باشد. سال وفات او هم درست معلوم نیست و ۴۲۱، ۴۲۲ و ۴۳۲ هجری قمری را ذکر کرده‌اند. از ادیبان و دولتمردان ایرانی در دستگاه آل بویه و از دوستان و نزدیکان صاحب‌بن عباد بود. *نثر الدّر* از مهمترین تألیفات اوست (ر.ک؛ ذکایی ساوه‌ای، ۱۳۸۱: ۱۶۵ـ۱۷۲).

۴. تولد او را در یکی از سال‌های ۴۶۷، ۴۶۹، ۴۷۹، و وفاتش را ۵۴۸ ذکر کرده‌اند (ر.ک؛ نائینی، ۱۳۶۱: ۱۱ و ۳۰).

۵. الباب التاسع، فی الحکمة والأمثال و مثالب شعراء المدعین و مذمة الأطباء والمنجمین.

۶. این اثر در سال ۱۰۹۹ هجری قمری، به تشویق شاه سلیمان صفوی و به دست یکی از مترجمان (ناشناس) دربار صفوی ترجمه شده‌است و در سال ۱۳۴۷، به همت بهمن دارایی تصحیح و چاپ شد.

منابع

اهلی شیرازی، محمدبن یوسف (۱۳۴۳) *کلیات دیوان اشعار*، تصحیح حامد ربانی، تهران، سنایی.

ایلخانی، محمد (۱۳۸۲)، *تاریخ فلسفه در قرون وسطی و رنسانس*، تهران، انتشارات سمت.

الآبی، منصوربن الحسین (۱۴۲۴ق.)، *نثر الدر فی محاضرات*، ج ۷، حقّقه خالد عبدالغنی محفوظ، لبنان- بیروت، دار الکتب العلمیة.

بابایی، پرویز (۱۳۸۹)، *مکتب‌های فلسفی از دوران باستان تا امروز*، چ۲، تهران، انتشارات نگاه.

پیرنیا (مشیرالدوله)، حسن (۱۳۸۶)، *تاریخ ایران باستان*، ج ۱، تهران، انتشارات نگاه.

تاریخ الحکماء قفطی (۱۳۷۱)، ترجمهٔ فارسی از قرن یازدهم هجری، به کوشش بهمن دارایی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

جامی، عبدالرّحمن (۱۳۷۵)، *نفحات‌الانس من حضرات‌القدس*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، چ ۳، تهران، انتشارات اطلاعات.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمد (۱۳۷۰)، *دیوان*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد قزوینی و قاسم غنی، به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار، چ۳، تهران، انتشارات اساطیر.

حسینی هروی، امیر (۱۳۷۱)، *مثنوی‌های عرفانی (کنز الرموز، زاد المسافرین، سی‌نامه)*، تصحیح و توضیح سید محمد ترابی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

خاقانی شروانی، افضل‌الدّین بدیل (۱۳۷۳)، *دیوان اشعار*، به کوشش ضیاءالدّین سجادی، چ۴، تهران، زوار.

ذکایی ساوه‌ای، مرتضی (۱۳۸۱)، «ابوسعد آبی و نثرالدّر»، *آیینه پژوهش*، س۴، ش ۲۰، صص ۱۶۵-۱۷۲.

سنایی، مجدودبن آدم (۱۳۵۴)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران، کتابخانهٔ سنایی.

ـــــــــــــــ (۱۳۷۴)، *حدیقة الحقیقة و طریقة الشریعة*، تصحیح و تحشیهٔ محمدتقی مدرس رضوی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

شهرستانی، ابوالفتح محمد (۱۴۱۳ق.)، *الملل و النحل*، صَحَّحَهُ و علَّق عَلَیه احمد فهمی محمد، لبنان- بیروت، دارالکتب العلمیة.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۵)، *الملل والنحل*، ترجمهٔ افضل‌الدّین صدر ترکهٔ اصفهانی، تصحیح و تحشیه سید محمدرضا جلالی نائینی، تهران، کتابفروشی ابن‌سینا.

ـــــــــــ (۱۳۶۲)، *توضیح الملل*، ترجمهٔ *الملل و النحل* عبدالکریم شهرستانی، تحریر مصطفی خالقداد هاشمی، با مقدمه و حواشی سید محمدرضا جلالی نائینی، چ۳، تهران، اقبال.

ـــــــــــ (۱۳۷۲)، *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۱، تهران، انتشارات فردوس.

عطار نیشابوری، فریدالدّین محمد (۱۳۸۴)، *منطق‌الطیر*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، انتشارات سخن.

فروزانفر، بدیع‌الزّمان (۱۳۷۰)، *خلاصهٔ مثنوی*، به انضمام تعلیقات و حواشی، چ ۲، تهران، بی‌نا.

فروغی، محمدعلی (۱۳۱۷)، *سیر حکمت در اروپا*، تهران، کتابفروشی زوار.

قاآنی شیرازی، میرزا حبیب (۱۳۳۸)، *پریشان*، تصحیح اسماعیل اشرف، شیراز، کتابفروشی محمدی.

قفطی، علی‌بن یوسف (۱۴۲۶ق.)، *اخبار العلماء باخبار الحکماء*، علَّق عَلَیه وَ وَضَعَ حَوَاشیه ابراهیم شمس‌الدّین، لبنان- بیروت، دارالکتب العلمیة.

کاپلستون، فردریک (۱۳۸۰)، *تاریخ فلسفهٔ یونان و روم*، ترجمهٔ سید جلال مجتبوی، چ ۲، تهران، انتشارات علمی فرهنگی، و سروش.

کاظم‌زاده، حسین (۱۳۴۱)، «داستان خُم نشستن افلاطون»، *ایرانشهر*، س ۱، ش ۶، آلمان ـ برلین، صص ۱۲۱ـ۱۳۲.

کلیم کاشانی، ابوطالب (۱۳۶۲)، *دیوان اشعار*، به تصحیح بیژن ترقی، چ ۲، تهران، کتابفروشی خیام.

گرانتوفسکی، ادوین آرویدوویچ و دیگران (۱۳۸۹)، *تاریخ ایران از آغاز تا امروز*، ترجمهٔ کیخسرو کشاورزی، تهران، انتشارات مروارید.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۲)، *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد آلن نیکلسون. تهران، امیرکبیر.

ـــــــــــــــــــ (۱۳۷۸)، *کلیات شمس یا دیوان کبیر*، تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چ ۴، تهران، امیرکبیر.

نظامی‌گنجه‌ای، الیاس‌بن یوسف (۱۳۷۸)، *اقبالنامه*، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره.

هاشمی، مصطفی خالقداد (۱۳۶۱)، *توضیح الملل*، تحریر نو و ترجمهٔ *الملل و النحل* ابوالفتح محمدبن عبدالکریم شهرستانی، مقدمه، حواشی، تصحیح و تعلیقات سید محمدرضا جلالی نائینی، تهران، انتشارات اقبال.

هایت، گیلبرت (۱۳۷۶)، *ادبیات و سنت‌های کلاسیک (تأثیر یونان و روم بر ادبیات غرب)*، ترجمهٔ محمد کلباسی و مهین دانشور، ج ۱، تهران، آگه.

هجویری، علی‌بن عثمان (۱۳۸۳)، *کشف المحجوب*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران، سروش.

Laertus Diogenes (1853), *The Lives of Eminent Philosophers, R.D. Hicks, Ed*. Diogenes, Book VI, London, Henry G. Bohn.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شماره۲، تابستان ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.280477.1246
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

The Image of the "Other" in the Poetry of Mirzadeh Eshghi

Hosein Hasanrezaei[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran.
Received: July, 24, 2019 & Accepted: March, 4, 2020

Abstract

Imagology is a scientific term in the field of comparative literature. It studies and represents the "other" and "I" in the literature of a country or that of a foreign country. The Constitutional Revolution was a turning point in Persian literature and Iranians' attitudes. The revolution and Iranians' encounter with the West at that time led to the emergence of critical literature in Iran. The discourse of Mirzadeh Eshgi revolves around the Iranian identity, especially the ancient Iran, which, in his view, is the era of greatness of Iran. In his works, whatever is contrary to the Iranian identity is considered as the "other," and the way out of the yoke of this "other" is the restoration of the national and ancient identity of Iran. Thus, this research studies Eshghi's view on the "other" in order to highlight Iranians' opinion about foreigners and to reveal many hidden aspects of the literature of that age.

Keywords: Constitutional revolution, Persian poetry, Literary discourse, Imagology, Mirzadeh Eshghi.

1 . Email of the corresponding author: hosein_rezaie5@yahoo.com

تصویرشناسی دیگران در اشعار میرزادهٔ عشقی

حسین حسن‌رضایی[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۵/۰۲؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۱۴
(از ص ۴۳ تا ص ۶۰)

چکیده

«تصویرشناسی»، اصطلاحی علمی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی است که به مطالعه و بازنمودِ «دیگری» و «من» در ادبیات خودی یا ادبیات بیگانه می‌پردازد. ادبیات مشروطه سرآغاز تحولی اساسی در ادبیات فارسی و نگرش ایرانیان شد. مشروطه و برخورد ایرانیان با غرب در آن دوره، موجب شد شعر بیداری و ادبیات انتقادی در ایران رواج یابد. در این پژوهش، نوع نگاه عشقی به تصویر «دیگری» بازکاوی می‌شود تا ضمن تشخیص گفتمان شاعر آزادی‌خواه عصر بیداری، نوع نگاه ایرانیان به بیگانگان مشخص و بسیاری از زوایای پنهان متون و اشعار عصر بیداری آشکار گردد. در آثار عشقی، هر آنچه مخالف هویت ایرانی است، «دیگری» محسوب می‌شود و راه رهایی از یوغ این «دیگری»، بازیابی هویت ملّی و پناه بردن به دورهٔ ایران باستان است. گفتمان میرزادهٔ عشقی بیشتر حول محور هویت ایرانی، به‌ویژه ایران باستان که در نظر او، عصر عظمت ایران است، شایستهٔ بررسی است. او برای رهایی از سلطهٔ «دیگری»، بازیابی هویت ملّی و باستانی ایران را پیشنهاد می‌کند. در این پژوهش، «خودی» و «دیگری» از نظر میرزاده عشقی بررسی شده‌است، تا در تحلیل آثار او و دیگر اشعار ملّی و میهنی عصر مشروطه مورد استفاده قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات مشروطه، شعر بیداری، گفتمان ادبی، تصویرشناسی، میرزادهٔ عشقی.

۱. مقدمه

بی‌سابقه بودن انقلاب مشروطه و تفاوت آن با دیگر انقلاب‌ها در ایران، موجب شده‌است ادبیات این دوره، نسبت به ادبیات دوره‌های پیشین تفاوت اساسی داشته باشد. هرچند آثار برخی از شاعران و نویسندگان مشروطه با ادبیات پیشین چندان فاصله‌ای نگرفته‌است، ولی آثار بیشتر شاعران و ادیبان مشروطه از نظر مضمون، زبان و موضوعات شعری، تفاوت زیادی در مقایسه با ادبیات پیشین دارد. محققان زیادی به این موضوع اشاره کرده اند، به عنوان مثال غلامرضایی، در این زمینه چنین می‌گوید:

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: hosein_rezaie5@yahoo.com

«تأثیر مستقیم یا باواسطهٔ شاعران از شعر اروپایی، از موضوعاتی است که از دورهٔ مشروطه به بعد، پیوسته باید آن را در نظر داشت. همین سادگی و بی‌تکلفی که در شعر عصر مشروطه هست و نفوذ مسائل روز در آن، غیر از احوال روزگار، البته تحت تأثیر شاعران اروپایی نیز هست؛ زیرا تأثیرپذیری شاعران اروپایی از مسائل سیاسی و اجتماعی، موضوعی است که سابقه‌ای طولانی دارد» (غلامرضایی، ۱۳۹۱: ۲۶۲).

در دورهٔ مشروطه، تعامل و ارتباط بیشتری بین ایران و غرب ایجاد شد. به دلیل برتری علمی و نظامی کشورهای غربی، نوع نگاه آن‌ها به ملل شرق و از جمله مردم ایران تحولاتی اساسی یافت. علاوه بر این، ملل شرق هم خواهان جایگاه واقعی خود شدند. عواملی مانند رفت‌وآمد مردم ایران به کشورهای پیشرفتهٔ آن زمان و آگاهی از وضعیت اجتماعی و سیاسی غرب، شکست‌های پیاپی ایرانیان از روسیه، تأسیس روزنامه و مدارس به سبک مغرب‌زمین و... تحصیل‌کردگان و یا حتّی عموم مردم را آگاه و بیدار ساخت. درست زمانی که ایران به دلیل ناآگاهی قاجاریه، استعمار بریتانیا و دست‌درازی‌های روسیه در تنگنا قرار داشت، بیداری و هویت‌خواهی ایرانیان در مفهوم جدید آن، موازنهٔ قدرت را در ایران به هم زد، مردم را از انفعال و رخوت خارج کرد و آن‌ها را به سوی حق‌طلبی و بیداری فکری هدایت کرد. در چنین شرایطی بود که شاعران و نویسندگان مشروطه‌خواه، مفاهیم سیاسی و ملّی را وارد ادبیات کردند و برای بیداری تودهٔ مردم تلاش کردند. از همین منظر است که گفته می‌شود:

«در ادبیات فارسی دورهٔ مشروطیت، ادبیات به مفهوم واقعی مردمی می‌شود و طبقات کثیری از طریق روزنامه با ادبیات انقلابی دورهٔ خود در تماس مداوم قرار می‌گیرند. شاعران شعر خود را موقتاً در خدمت مسائل سیاسی و اجتماعی قرار می‌دهند» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۳۲۸).

باری، میرزادهٔ عشقی از شاعران میهن‌پرست و آزادی‌خواه دورهٔ مشروطیت است که در آثار و اشعار خود، مردم را به میهن‌دوستی و اتحاد دعوت می‌کند. البته میهن‌پرستی و به طور کلی، ناسیونالیسمی که شاعران مشروطه و از جمله عشقی منادی آن هستند، با شکل افراطی این نوع میهن‌پرستی که در شوونیسم و فاشیسم وجود دارد و حاکمانی هچون هیتلر و موسولینی بدان موصوف هستند، متفاوت است؛ زیرا «ناسیونالیسم در دورهٔ تجدد، سنگر پولادینی بوده‌است که مردمان کشورهای محروم و ستم‌کشیده در سنگر آن، علیه منافع دُوَل استعمارگر به مبارزه می‌پرداختند و واجد خصلت تجاوزگرانه و برتری‌طلبانهٔ تمایلات فاشیستی نبوده‌است» (آجودانی، ۱۳۸۵: ۱۷).

عشقی با توجه به چنین ناسیونالیسمی، شعر را دستمایهٔ آگاهی‌بخشی و مبارزه با ستمگران و بیگانگان قرار می‌دهد و در این راه از هیچ کوششی بازنمی‌ایستد. از این منظر، او در ردیف شاعران آزادی‌خواهی همچون دهخدا، بهار و فرخی یزدی قرار می‌گیرد؛ زیرا اشعار عشقی، بسیاری از ویژگی‌های شعر دورهٔ بیداری و عصر مشروطه را دارد. او در شعر خود، نمونه‌های کاملی از ملّی‌گرایی و میهن‌پرستی را نمایش می‌دهد و هر کسی را که به میهن او دست‌اندازی کرده، یا آن را گرفتار و رنجور ساخته، مورد انتقاد، سرزنش و هتاکی قرار می‌دهد.

نگاهی مختصر به زندگی عشقی در مقدمهٔ کلیات او، مردمی بودن، تلاش او برای آزادی‌خواهی و فدا شدن در راه مردم و میهن را به‌خوبی نشان می‌دهد:

> «میرزاده عشقی، نامش محمدرضا، فرزندحاج سید ابوالقاسم کردستانی، در سال هزارو سیصدو هفتادو دو در شهر همدان متولد شده‌است و سال‌های کودکیش را در مکاتب محلی و از سن هفت سالگی در آموزشگاه‌های الفت و آلیانس به تحصیل فارسی و فرانسه گذرانده‌است. در هفده‌سالگی، تحصیل را رها کرد و به مترجمی پرداخت. وی *نامهٔ عشقی* و *نوروزی‌نامه* را منتشر کرد و با تهوّری که داشت، به مردان سیاسی، به‌ویژه به وثوق‌الدّوله که قرارداد ننگین ۱۹۱۹ میلادی را امضا کرده بود، سخت حمله می‌کرد و به این دلیل، مدتی به زندان افتاد و سرانجام، در تاریخ ۱۳۳۳ به ضرب گلولهٔ دشمنان در راه نشر باورهای آزادی‌خواهی، جان خود را از دست داد» (میرزادهٔ عشقی، ۱۳۵۷: ۱ـ۱۵).

۲. روش پژوهش

این پژوهش به صورت کتابخانه‌ای و با تجزیه و تحلیل اشعار میرزاده عشقی انجام گرفته‌است. برای بررسی موضوع، اشعار میرزادهٔ عشقی مطالعه و نمونه‌هایی از اشعار وی که در آن‌ها دیدگاه خود را نسبت به بیگانگان و مخالفان ایران بیان کرده بود، استخراج گردید و بر اساس دیدگاه و نظریهٔ تصویرشناسی[1] مکتب فرانسه، تجزیه و تحلیل، و به پرسش‌های پژوهش پاسخ داده شد. در پژوهش حاضر، اشعار میرزادهٔ عشقی با توجه به نظریهٔ تصویرشناسی بررسی شده تا «من» و «دیگری» مورد نظر عشقی و راه‌های مبارزه با «دیگری»[2] ، در دیدگاه وی بازکاوی شود.

1 . Imagology
2 . Other

۳. پرسش‌ها و فرضیهٔ پژوهش

در این پژوهش، تلاش شده به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

۱ـ «من و دیگری» مدّ نظر عشقی چه کسی است؟

۲ـ عشقی «دیگری» را با چه تصاویری مجسم می‌کند؟

۳ـ تدبیر عشقی در مقابل دیگری و بیگانگان چیست؟

به نظر می‌رسد که عشقی «من» را تمام میهن‌پرستانی می‌داند که با او در حفظ و نگهداری میهن هم‌عقیده هستند. او راه سعادت ملت ایران را در بیداری، بیگانه‌ستیزی و اتکا بر افتخارات ملی و میهنی، به‌ویژه افتخارات باستانی ایران می‌داند. «دیگری» مدّ نظر عشقی، دُوَل خارجی، به‌ویژه انگلیس و روس و نیز برخی ایرانیان نابخرد و همدست بیگانگان هستند. تدبیر عشقی در مقابل این دشمنان، بیدار ساختن مردم و مبارزه با دشمن است. البته این مبارزه باید با تکیه بر فرهنگ و اصالت ایرانی و نیز افتخارات پادشاهان و اساطیر ایران باستان باشد.

۴. پیشینهٔ پژوهش

بر اساس جستجوهایی که انجام شد، اشعار میرزادهٔ عشقی در زمینه‌های زیر مورد بررسی قرار گرفته‌است:

ـ فلاح و جعفری (۱۳۸۷) بیگانه‌ستیزی عشقی، ضدیت او با استعمار و بیگانگان، نقش او در بیداری مردم و خدمات عشقی به انقلاب مشروطه را بررسی کرده‌اند.

ـ علم و رئیسی (۱۳۹۱) به مؤلفه‌های هویت ملّی در آثار عشقی و بررسی این مؤلفه‌ها در بخش‌های زیر پرداخته‌اند: فرهنگ و ارزش‌های ملّی باستانی، ارزش‌های ملّی پس از اسلام، ارزش‌های دینی و مذهبی و ارزش‌های فرهنگ غرب. نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که بیشتر، مؤلفه‌های ملّی و ایران‌گرایی مورد توجه شاعر بوده‌است.

ـ نعمتی قزوینی و اصغرزاده (۱۳۹۳) در رویکردی تطبیقی، استعمارستیزی را در اشعار میرزادهٔ عشقی و حافظ ابراهیم مصری بررسی نموده‌اند و اشتراکات زیادی میان دیدگاه این دو شاعر نسبت به بیگانگان پیدا کرده‌اند. نتیجهٔ پژوهش بیانگر آن است که اشعار و افکار میرزادهٔ عشقی در مبارزه با استعمار انگلیس نسبت به اشعار حافظ ابراهیم، صراحت بیشتری دارد.

ـ شمعی و بیطرفان (۱۳۹۳) مفهوم وطن و انواع مفاهیم مرتبط با آن، ناسیونالیست و وطن‌پرستی عصر مشروطه و انعکاس بالای آن در شعر میرزادهٔ عشقی و نیز دیدگاه عشقی را دربارهٔ نمایندگان و سیاستمداران، و انتقاد بی‌پردهٔ وی را از آن‌ها بررسی کرده‌اند.

از نظر تصویرشناسی، در معنای مورد نظر مقالهٔ حاضر، در میان آثار فارسی کارهای محدودی انجام شده‌است؛ به عنوان نمونه:

ـ دزفولیان راد و امن‌خانی (۱۳۸۸) در مقالهٔ «دیگری و نقش آن در داستان‌های *شاهنامه*»، تصویر «دیگری» را در *شاهنامه* تحلیل کرده‌اند.

ـ صابره سیاوشی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «تصویرشناسی سیمای شرق و غرب در شعر شوقی و بهار»، تصویر شرق و غرب را از دیدگاه دو شاعر فارسی و عربی بررسی کرده‌است.

ـ آلبوغبیش (۱۳۹۴) به مطالعهٔ تصویر «من» و «دیگری» در کتاب *خسی در میقات* پرداخته‌است. در این پژوهش، انواع من و دیگری با نوعی «گزینش تصویری» مشخص شده‌است.

ـ افضلی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تصویرشناسی ادیبان ایران از نگاه ادیبان عرب» تصویر صاحب‌بن عبّاد را از نگاه ابن‌نباته، سعدی و شریف رضی نمایش داده است.

ـ محسنی، ابوالحسنی و تقوی (۱۳۹۵) به بررسی تصویر بیگانه در *شاهنامه* از دیدگاه کلیشه‌پردازی پرداخته‌اند و سه نوع تصویر از بیگانگان ارائه داده‌اند که هر یک به شیوه‌ای، قصد استفاده از ایران و قهرمانان ایرانی را دارند.

با توجه به پیشینهٔ بالا و نیز بررسی‌های انجام‌شدهٔ دیگر، آشکار است که اشعار عشقی از دیدگاه نظریهٔ تصویرشناسی بررسی نشده‌است. بنابراین، برای روشن شدن جنبه‌های بیشتری از دیدگاه‌های عشقی و وجههٔ استعمارستیزی او و دیگر مسائل مرتبط با موضوع هویت ملّی و وطن، لازم است اشعار او طبق نظریه‌های ادبی معاصر بررسی شود.

۵. تصویرشناسی

«تصویر» در معنی خود، گونه‌ای بازنمودِ تجربه‌های انسانی است و در بلاغت، یکی از ابزارهای بیان است که ما به هنگام استفاده از زبان به‌کار می‌بریم و در زیبایی‌شناسی ادبی، به ویژه در ادبیات سنتی، به انواع آرایه‌های ادبی گفته می‌شود (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۴ـ۴۵). بنابراین، در ادبیات سنتی و زیبایی‌شناسی، تصویرشناسی به معنی به‌کارگیری انواع آرایه‌های ادبی برای زیبا سخن گفتن و دیگرگونه بیان کردن کلام است. اما در این

پژوهش، منظور از تصویرشناسی، نه مفهوم بلاغت سنتی آن، بلکه بررسی نگرش ملت‌ها به یکدیگر در متون و فرهنگ آن‌هاست.

برخلاف قدمت نگرش و توجه ملل نسبت به دیگران در متون و گفتار مردم، این گرایش از ادبیات تطبیقی، به‌تازگی در چند دههٔ اخیر به صورت نوعی شیوهٔ بررسی متون ادبی شکل گرفته‌است. بنابراین، تصویرشناسی مدّ نظر ما، نوعی تطبیق دیدگاه‌های ملل مختلف نسبت به یکدیگر در متون شفاهی و کتبی خودشان است.

تعامل ملت‌ها با یکدیگر، روابط ادبی ـ فرهنگی بین آن‌ها و تصویر آن‌ها از یکدیگر، از نظر تاریخی سابقه‌ای بسیار طولانی دارد و به روابط ملل در نخستین دوره‌های تاریخی برمی‌گردد، اما بررسی آن به صورت منسجم و در چارچوب ادبیات تطبیقی، به تلاش بزرگان ادبی فرانسه در سدهٔ نوزدهم اشاره دارد. البته نظریهٔ ادبی تصویرشناسی، به شکل فعلی آن، در گرو تلاش ژان ماری کاره در میانه‌های سدهٔ بیستم است. پاژو[1] می‌گوید:

> «مفهوم تصویر در معنای تطبیقی، تعریف و یا بهتر بگویم، یک فرضیهٔ تحقیقاتی را یادآوری می‌کند که می‌تواند چنین طرح شود: هر تصویری موجب یک آگاهی مختصری از یک "من" نسبت به "دیگری" و یک "اینجا" نسبت به "آنجا" است» (پاژو، ۱۹۹۴: ۶۰؛ به نقل از: نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۲ـ۱۲۳).

به سخن دیگر، «تصویرشناسی، دانش و روشی است که در آن، تصویر کشورها و شخصیت‌های بیگانه در آثار یک نویسنده یا دوره و مکتب مطالعه می‌شود» (نامور مطلق، ۱۲۱:۱۳۸۸). همچنین، بررسی بازنمایی بیگانه در ادبیات، تصویرشناسی نامیده می‌شود (ر.ک؛ همان: ۱۲۲). بنابراین، تصویرشناسی، بررسی «من» در ادبیات دیگری و بررسی «دیگری» در ادبیات خودی است؛ به عبارت دیگر، بررسی نظرها و دیدگاه‌های خودی‌ها نسبت به دیگران و بررسی دیدگاه‌های دیگران نسبت به خودی‌ها، تصویرشناسی خوانده می‌شود.

در تصویرسازی، عوامل مختلفی دخیل است و نیز:

> «تصاویر دیگری تا حد زیادی متأثر از پیش‌داوریها، ایدئولوژی، فرهنگِ مؤلّف تصویرساز و مخاطب تصویرخوان است؛ به بیان دیگر، این تصاویر در ارتباط با بافت حاکم بر جامعه شکل و جهت می‌گیرند و خوانش می‌شوند. همچنین، این تصاویر، برگرفته از تصاویر پیشینی هستند که به طور مستقیم یا غیرمستقیم، دربارهٔ موضوع مورد توجه وجود داشته‌است» (همان: ۱۲۶).

---

1 . Pageaux

نانکت[1] دربارهٔ اساس تصویرشناسی می‌گوید: «اصل اساسی تصویرشناسی این است که تصویر ادبی را نمی‌توان بازتاب تصویر اجتماعی دانست: تصویر، یک سراب است و تصویرشناسی، بررسی توهمات ذاتی‌شده دربارهٔ دیگری است» (نانکت، ۱۳۹۰: ۱۰۶ـ۱۰۷).

در نوشته و مطالب نویسندگان و پژوهشگران زیر هم بر تلقی «من» از «دیگری»، تأثیر ملتی بر ملت دیگر، برخورد فرهنگ‌ها، بازتاب دیدگاه دو طرف بر یکدیگر و ذهنیت دو طرف نسبت به هم اشاره شده‌است:

ـ ژون[2] یک ملت خارجی و یک کشور را عامل تأثیرگذاری می‌داند که نویسندگان کشور و ملت دیگر، در ابعاد گوناگون، تصویر و بازتاب آن را دریافت می‌کنند (ر.ک؛ ژون، ۱۳۹۰: ۴۵).

ـ خوانش «دیگری» به نوعی به خوانش «خودی» ارتباط می‌یابد و مناسبتی برای شناسایی خود با توجه به دیگری حاصل می‌شود (ر.ک؛ پروینی و دیگران، ۱۳۹۱: ۵۶).

ـ «تصویرشناسی کم‌کم جای خود را باز کرده، تا به جمع‌آوری بخش مهمی از مطالعات تطبیقی اختصاص داده‌شده به تصویر فرهنگی بپردازد که معرف بیگانه‌اند» (شوُرِل، ۱۳۸۹: ۴۹).

البته بررسی خاورزمین از زمان‌های نسبتاً قدیم‌تری وجود داشته‌است و دانشمندان و زبان‌شناسان غربی در زمینهٔ ادبیات، زبان‌ها، فرهنگ‌ها و دیگر موضوعات مرتبط با شرق، پژوهش‌هایی علمی و گاه مغرضانه انجام، و شرقیان را با القاب و صفت‌هایی نامناسب خطاب قرار داده و از دیدگاه خود، این «دیگران» را بررسی کرده و نکات و صفات منفی این مردم را برجسته نموده‌اند، تا زمینهٔ استعمار شرق را برای خود فراهم کنند.

با توجه به چنین دیدگاه‌ها و عواملی است که ادوارد سعید در کتاب *شرق‌شناسی* می‌گوید:

> «مراد از پرداختن به مشرق‌زمین، عبارت است از سخن گفتن دربارهٔ آن، تصویب کردن نظرات مربوط به آن، تدریس دربارهٔ آن، اقامت در پهنهٔ آن و حکم راندن بر آن. سخن کوتاه، در این مقال، شرق‌شناسی، یعنی یک شیوهٔ غربی برای سلطه بر مشرق‌زمین و تغییر ساختار آن و اِعمال قدرت بر آن» (سعید، ۱۳۹۰: ۲۲).

---

1 . Nanquette
2 . Jeune

بنابراین، کارکرد تصویرشناسی، بررسی رابطهٔ میان ملت‌ها، چگونگی پدید آمدن این رابطه‌ها و تحلیل آن در ادبیات، اشعار شاعران، نوشته‌ها، سفرنامه‌ها، برخی کتب شرق‌شناسان، گفته‌های پراکندهٔ جهانگردان و... است.

۶. بررسی داده‌ها

در این بخش که قسمت اصلی پژوهش است، تصویر «اینجا» در مقابل «آنجا» و «من» در مقابل «دیگری» در اشعاری از میرزادهٔ عشقی که تصویر فرهنگی بیگانه را معرفی می‌کند، از دیدگاه تصویرشناسی مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، با توجه به داده‌های استخراج‌شده از اشعار میرزادهٔ عشقی، مقوله‌های «اینجا»، «آنجا»، «من» و «دیگری» با توجه به مبانی تصویرشناسی تجزیه و تحلیل می‌شود.

۶ـ۱. «اینجا» در شعر میرزادهٔ عشقی

در این مقاله، منظور از «اینجا»، سرزمین ایران است که از همه طرف آماج هجوم همه‌جانبه و نیز دخالت دشمنان و بیگانگان است. عشقی، «اینجا»، یعنی وطن را معشوق خود و عشقی پاک و بی‌آلایش می‌داند که سرسری نیست، تا از سر به در کند. از نظر او، وطن کلاه نیست که اگر برداشته شد، یکی دیگر جایگزین آن گردد. مهر وطن عارضی نیست که بشود آن را بر جایی دیگر افکند، بلکه وطن جایی است که عشق و مهرش با شیر مادر، به جسم وارد شده‌است و با رفتن جان از بدن یا مرگ، این عشق هم از او جدا می‌شود؛ به عبارت دیگر، عشق به وطن جان او و مایهٔ حیات وی است و فقط مرگ آن را از بدن جدا می‌کند. برای حفظ وطن نباید آن را یکسر تسلیم قضا و قدر کرد، بلکه باید برای حفظ آن از روی نعش دشمن گذر کرد:

«خاکم به سر، زِ غصه به سر، خاک اگر کنم — خاک وطن که رفت چه خاکی به سر کنم؟!
«آوخ کلاه نیست وطن تا که از سرم — برداشتند، فکر کلاهی دگر کنم
مرد آن بُوَد که این کلهش بر سر است و من — نامردم اَر به بی‌کله، آنی به سر کنم
من آن نِیَم که یکسره تدبیر مملکت — تسلیم هرزه‌گرد قضا و قدر کنم
زیر و زبر اگر نکنی خاک خصم ما — ای چرخ، زیر و روی تو زیر و زبر کنم...
معشوق عشقی ای وطن، ای عشق پاک — ای آنکه ذکر عشق تو شام و سحر کنم»

(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۵۷: ۳۷۷).

همچنین، «اینجا» از نظر عشقی، کشور پاک جم است و شایسته است که مانند بهشت ارم باشد. ایران، مبارک‌بومی است که نباید گرفتار روس، پروس و انگلیس باشد. او آمادگی دارد برای نگهداری این بوم، از جان خود بگذرد:

«ایـــا خســـرو کشـــور پـــاک جـــم تـــو را کشـــوری بایـــدا چـــون ارم...»

(همان: ۳۸۸).

عشقی وطن را ملک دارا می‌داند که آن را با اشک خود از انزلی تا بلخ و بَـم گـل‌آلـود کرده‌است و طبعش آتش‌فشانی می‌کند تا بر خرابی ملک دارا نوحه‌خوانی کند:

«هرچه من زِاظهار راز دل تحاشـی مـی‌کـنم بهر احساسات خود مشـکل‌تراشـی مـی‌کـنم

ز اشک خود بر آتش دل آب‌پاشی می‌کـنم

بـاز طـبعم بیشـتر آتـش‌فشـانی ی‌کنـد

زَ انزلی تا بلخ و بم را اشک من گِل کـرده‌اسـت غسل بر نعش وطن خونابـهٔ دل کـرده‌اسـت

دل دگر پیـرامن دلـدار را وِل کـــرده‌اسـت

بر زوال ملک دارا، نوحـه‌خـوانی مـی‌کنـد»

(همان: ۳۰۹).

بنا بر توضیحات و نمونه‌های دیگر، «اینجا» از دیدگاه عشقی، با صـفت‌هـایی از قبیـل کشور پاک جم، ملک دارا، خاک پاک، سرزمین شیران، خاکی که شایستهٔ بر سـر ریخـتن است، سرزمین بزرگانی چون جمشید، پیامبری چون زرتشتِ پاک‌آیـین، و سـرزمین گـنج قارون است. پس ارزش آن را دارد که جـان فـدایش شـود و در رهـش از جـان گذشـت. «اینجا»، یادگار داریوش و سیروس، انوشیروان عادل، خسرودخت و دیگر پادشاهان بزرگی است که به آیین منزه زرتشت بوده‌اند. این سرزمین به زور شمشیر آن جهانگیران بزرگ به دست آمده‌است و آباد بوده، ولی اکنون به ویرانه‌ای بدل شده کـه اسـیر دسـت بیگانگـان است:

«آب و خـاکی کـه یـک وجـب ویرانـی در آن نبـــوده هـــیچ عصـــر و زمـــانی

آب و خـاکی کـه مهـد عـزت دنیاسـت پـروردهٔ دسـت و مـزد شمشـیر ماسـت

اکنون چنان روی به ویرانی نموده، به ویرانی نموده

که کس نگوید این ویرانه ایران بوده نه ویرانه ایران بوده»

(میرزادهٔ عشقی۱۳۵۷: ۲۳۸).

از دیدگاه عشقی، حتی ویرانه‌های مداین نیز که فرتوت و پیر بر کناری ایستاده‌است و مانند غروبی غمگین دلگیر است و دیرگاهی است که ویرانه شده، ولی باز برپا ایستاده‌است و هرچند از محدودهٔ ایران خارج است، ولی باز «اینجا» محسوب می‌شود:

«گفت آن قلعه کـه مخروبـهٔ آبـادی ماسـت		دیرگاهی است که ویران شده و باز به‌پاسـت
ارگ شاهنشهی و بنگـه شـاهان شماسـت		
ایـــن مهابـــاد بلنـــد ایـــوان اســـت کـه سـرش همسـر بـا کیـوان اسـت...» (همان: ۲۰۳).		

۶ـ۲. «آنجا» در شعر میرزادهٔ عشقی

میرزادهٔ عشقی در مقابل «اینجا» که ایران است، «آنجایی» قرار داده که سـرزمین غـرب و اروپا را شامل می‌شود. البته در میان کشورهای غربی، بیشتر از روس و انگلیس یاد می‌کند که دژخیمان ایران نامیده شده‌اند. شفیعی کدکنی می‌گوید:

> «در نسل مشروطه، دعوی "یکی من و یکی تو" است. ایران در مقابـل روس و انگلیس است، اگرچند از آن‌ها عقب‌مانده‌تر باشد. به هر حال، خود را در عـرض آن‌ها می‌بیند، نه اینکه آن‌ها را در عرض هم ببیند و خود را مهرهٔ شطرنج آنـان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۰۵).

در ادامه، با توجه به داده‌های انتخاب‌شـده از دیـوان عشـقی، «آنجـای» مـدّ نظـر وی بازنمایی می‌شـود. او غـرب، بـه‌ویـژه انگلـیس را سـرزمین مکـر و فریـب مـی‌دانـد کـه روباه‌صفتانه، حیله‌هایی به‌کار می‌برند که حتّی شیر هم از چنبره‌اش رهایی نمی‌یابد. غرب، مرکز مکر، توحش و ستیزه‌جویی و خونخواری است و مانند گـرگ هـیچ رحـم و مروتـی ندارد. آنجا، سرزمینی است که برای یک وجب خاک خونریزی می‌شود. در چکامهٔ زیر، به قراردادِ ۱۹۱۹ میلادی ایران و انگلیس اعتراض و به سخنان گلادستون، نخست‌وزیر وقت انگلیس، اشاره می‌کند که راه استعمار ایران را در محو *قرآن* می‌دانست:

«نام دژخیم وطن دل بشـنود، خـون مـی‌کنـد
آنکه گفتی محـو *قـرآن* را همـی بایـد نمـود
وای از این مهمان که پا در خانه ننهاده هنـوز
شیر هم باشـیم گـر مـا، روبـه دهـر اسـت او
انگلیس آخر دلـش بهـر مـن و تـو سـوخته؟
پس بدین خونخوار اگر شد روبه‌رو، چون می‌کند؟!
عن‌قریب این گفته با سرنیزه مقرون می‌کنـد!
پای صاحب‌خانه را از خانه بیرون مـی‌کنـد!...
شیر را روباه معروف اسـت، مغبـون مـی‌کنـد
آنکه بهر یک وجب خاک این‌قدر خون می‌کند...»
(میرزادهٔ عشقی، ۱۳۵۷: ۳۳۴ـ۳۳۶).

باری، از دیدگاه عشقی، «آنجا» (غرب)، به‌ویژه انگلیس که در آفریقا از ریگ بیابان چشم‌پوشی نمی‌کند، از دیار گنج قارون، یعنی ایران هم چشم‌پوشی نخواهد کرد و سرانجام، ما را در مُلکِ خودمان، یعنی ایران از آب و خاک و هامون بی‌نصیب خواهد نمود:

«دانم آخر جملهٔ ما را به مُلک خویشتن — بی‌نصیب از آب و خاک و دشت و هامون می‌کند!
آنکه در آفریک بر ریگ بیابان چشم داشت — چشم‌پوشی از دیار گنج قارون می‌کند؟!»
(همان: ۳۳۵).

لندن در نظر عشقی، «آنجایی» است که حتّی جمهوری مدّ نظر آنجا هم پشگلی بیش نیست؛ چراکه روس و انگلیس برای غارت ایران با هم همنشین شده‌اند و گروهی مزدور اجنبی‌مآب هم در داخل، آن‌ها را یاری می‌کنند:

«تا تهیه در لندن، شد اساس جمهوری — خودسری تدارک شد، بر قیاس جمهوری...
کار هوچیان ما، اجنبی‌مآبی شد — روس و انگلیس، گشته هم‌جلیس...
جمهوری نقل پشگل است این — بسیار قشنگ و خوشگل است این...»
(همان: ۲۹۸ـ۲۹۹).

عشقی در ابیات دیگر هم مستقیم از انگلیس به عنوان «دیگری» نام می‌برد که از راه دیپلماسی، ایران را سرزمینی خوردنی می‌پندارد:

«... هرکه اندر خانه دارد مایه‌ای — همچو یاسی دارد او همسایه‌ای
یاسی ما هست ای یار عزیز — حضرت جمبول، یعنی انگلیز
آنکه دائم کار یاسی می‌کند — وَز طریق دیپلماسی می‌کند
مُلک ما را خوردنی فهمیده‌است — بر سَرِ ما شیره‌ها مالیده‌است!
او گمان دارد که ایران بردنی است — همچو شیره سرزمینی خوردنی است...»
(همان: ۲۷۹).

البته در مواردی از نظر عشقی، دولت عثمانی هم «آنجا» محسوب می‌شود که گروهی از مهاجران، یعنی نظام‌السلطنه و همراهانش به حکم یکی از افراد بانفوذ به عثمانی رفتند و در قبال مبلغی اندک و امتیازی ناچیز، قصد داشتند با عثمانی معاهده ببندند و آذربایجان را به عثمانی واگذاری کنند. این ماجرا در «چکامهٔ جنگ» کلیات عشقی آمده‌است:

«نوع بشر سلالهٔ قابیل جابری — آموخت از نیاش، بجای برادری...»
(همان: ۳۵۴).

«این حکم داد کیست که جمعی همی کنند! — بر دوست پشت، جانب دشمن مجاوری...»
(همان: ۳۵۷).

۶ـ۳. «من» در شعر میرزادهٔ عشقی

«من» در شعر میرزادهٔ عشقی، هر شخص ملّی‌گرایی محسوب می‌شود که با دژخیمان و بیگانگان در حال مبارزه است، نه کسی که از سَرِ نادانی و یا افیونی بودن، آلت دست بیگانگان شده‌است. من و یا «خودی» در نظر عشقی، ملت ایران است که به تاریخ اجدادی خود می‌بالد و از هیچ تلاشی برای آبادی و سربلندی ایران فروگذار نمی‌کند. نمونهٔ اعلای «من» در شعر عشقی، کسی است که با استعمار بستیزد و با پناه بردن به تاریخ و فرهنگ پرافتخار خود، از میهن خود دفاع نماید. منِ واقعی در اشعار عشقی، شیران خفته در ایران، همچون صفاریان، سلجوقیان دیلمیان، شاه عباس، نادرشاه افشار، سام نریمان، جمشید و سیروس و دیگر شیران ژیان هستند که ایران هرگز از آن‌ها تهی نبوده‌است:

«ولی خفته‌است در ایران بسی شیر — کجا گردن نهند در زیر زنجیر
زِ صفاری وَ سلجوقی و دیلم — نگویم ز آل بویه بیش یا کم
شه‌اسماعیل و شه‌طهماسب دیده — چو شه‌عباس مردی پروریده
اگر سام و نریمان شد فسانه — زِ نادر کی توان جستن بهانه
که ایران شیر نر، بسیار دارد — هژبر حمله‌ور بسیار دارد
تهی هرگز از آنان مُلک جم نی — که شیرانش بُرند از دشمنان پی
دلیران وطن، همت گمارند — به حلقوم اجانب پا گذارند»

(همان: ۳۹۴).

بنابراین، «من» از نظر عشقی، با صفاتی از قبیل شیر ژیان، شجاعت، باهمت، میهن‌پرست و دیگر صفات پسندیده ستوده شده‌است.

۶ـ۴. «دیگری» در شعر میرزادهٔ عشقی

میلز[1] عبارتِ زیر را، از فابین[2] نقل می‌کند:

«ضمایر و افعال سوم شخص، «دیگری» ای می‌سازند که بیرون از گفتگو [ی بین اول شخص و دوم شخص] قرار دارد. این دیگری، طرف گفتگو نیست، بلکه به عنوان چیزی برنهاده می‌شود (= اعلام می‌شود) که نقطهٔ مقابل شخص‌بودگی شرکت‌کنندگان در گفتگوست» (Fabian, 1983: 85).

پس از این نقل قول، میلز معتقد است که استعمارگران در خدمت بیرون انداختن «دیگری» از قلمرو انسانیت هستند (ر.ک؛ میلز، ۱۳۹۲: ۱۴۵ـ۱۴۶).

1 .Mills
2 . Fabian

با توجه به دیدگاه بالا، «دیگری» از نظر عشقی کسی است که از خون خلق ایـران بـرای خود، خوانی رنگین آراسته و با تمامیت و آبادی ایران مخـالف اسـت. دیگـری از نظـر او، بیگانگان و نیز خیانتکاران داخلی هستند که دشـمنان را یـاری مـی‌کننـد؛ افـرادی ماننـد وثوق‌الدّوله که روس و انگلیس مهمان او حساب شده‌اند و وی قرارداد تقسیم ایـران را بـا آن‌ها امضا کرده‌است:

«دست و پای گله با دست شبانشان بسته‌انـد خوانی اندر مُلک ما از خون خلق آراسـته‌انـد

گرگ‌های آنگلوساکسون بر آن بنشسته‌اند
هیئتی هم بهرشان خوان‌گسترانی می‌کنـد

رفت شاه و رفت مُلک و رفت تاج و رفت تخت باغبان زحمت مکش، کز ریشه کندند این درخت

میهمانان وثوق‌الدّولـه، خونخوارنـد سـخت
ای خدا با خون ما این میهمانی مـی‌کنـد»
(همان: ۳۱۰ـ۳۱۲).

******

«داستان موش و گربه است، عهـد مـا و انگلـیس موش را گر گربه برگیرد، رها چون می‌کند؟!»
(همان: ۳۳۴).

بنابراین، «دیگری» مدّ نظر میرزاده عشقی به دو دسـتهٔ بیرونـی و درونـی قابـل تقسیم است. دیگری بیرونی، همان دژخیمان خارجی از قبیل انگلیس و روسیه مـی‌باشـند که دنبال اهداف شوم خود هستند و دیگری درونی هم افرادِ دون، غافل و ناآگاهی هستند که در مقابل هیچ، «منِ» خود را به دشمن فروخته‌اند و دست از مـام مـیهن کشـیده‌انـد و دنبال سیاست پلید خود هستند و می‌خواهند از راه خیانت و همکاری با دیگران، کشور یـا همان منِ واقعی خود را ارزان از دست بدهند. در ادامه، بـه طـور مجـزا بـه بررسـی ایـن مقوله‌ها می‌پردازیم.

۶ـ۴ـ۱. دیگری بیرونی

دیگری بیرونی از نظر میرزاده عشقی، کسی است که از ملت ایران نیست و دائم در تلاش است ایران و ایرانی را به سوی نابودی و عقب‌ماندگی و سیر قهقرایی سـوق دهـد، تـا راه استثمار و استعمار را برای خود هموار کند. این «دیگری»، بیشـتر انگلیسـی‌هـا و روس‌هـا هستند. این‌ها بیگانگانی هستند که کشور عجم را ویران می‌کنند و در تلاش هستند که به هر شکل ممکن به اهداف خود دست یابند. عشقی حتّی ره‌آورد جمهوریت این بیگانگان را

«نقل پشگل» می‌داند. این دیگری از «آنجا»، یعنی سرزمین غـرب برخاسـته‌اسـت و تمـام ویژگی‌های منفی که سرزمین غرب در خود دارد، به این دیگری حلول کرده‌اسـت. آن‌هـا افرادی مکار، مداخله‌جو، ویرانگر، دغل، دون و در یک کلام، دیوهایی هستند که بـویی از انسانیت و ترحم نبرده‌اند. دژخیمانی هستند که می‌خواهند سرزمین اهورایی ایران را چپاول کنند و به هر قیمتی آن را در اختیار خود بگیرند.

عشقی «دیگری بیرونی» را با صفاتی مانند مکار و روبه‌صفت، بازیگرانی ماهر می‌دانـد که با بازی خود، حتّی پشت دهر را خَم کرده‌اند و شرقی‌ها که شامل ایرانی‌هـا، تـرک‌هـا، هندوها، تازی‌ها و چینی‌ها هستند، مانند گـویی بازیچـهٔ دسـت انگلـیس، روس و پـروس شده‌اند:

«نـازم بـه گـوی‌بـازی مـردان انگلـیس — خَـم گشـته پشـت دهـر زِ چوگـان انگلـیس
ایران و هند و تازی و سودان و ترک و چـین — افتـاده همچـو گـوی بـه میـدان انگلـیس»
(همان: ۴۱۰).

از میان «دیگری‌های بیرونی»، انگلیسی‌هایی مانند گلادستون که تصـرف ایـران را در مجلس نمایندگان انگلیس در محو *قرآن* پیش‌بینی کرده بود، «دیگریی» است که صـراحتاً با ایران مخالفت کرده‌است و یا لُرد بایرون که در نطق معروف خود، با انواع لطایف‌الحیل، تهدید، عهد و پیمان بستن با روس‌ها و با تطمیع و تبعید می‌خواهـد بزرگـان ایـران را بـه اسارت ببرد و ایران را جزئی از مستملکات انگلستان قرار دهد:

«بـه لنـدن کـرد نطقـی، لُـردِ معـروف — کـزو یـک ملتـی گردیـده مشـعوف
بـرای مـوطن جمشـید و سـیروس — خـورد آن نـاطق مشـهور افسـوس!
چنـان میسـوزدش دل آن یگانـه! — کـه صـاحب‌خانـه‌ای از بهـر خانـه
گهـی بـا روس بنـدد عهـد و پیمـان — بـه قصـد اینکـه گیـرد خـاک ایـران
کنـد اشـغال از بوشـهر تـا رشـت — بگیـرد کـوه و صـحرا و دَر و دشـت
وزیـری را کنـد تطمیـع و تهدیـد — امیـری را کنـد از شـهر تبعیـد...»
(همان: ۳۹۴).

۶ـ۴ـ۲. دیگری درونی

با توجه به اوضاع آشفتهٔ ایران در روزگار مشروطه و هجوم روس‌ها از شمال و انگلیسی‌هـا از جنوب به قصد تصرف ایران و رسیدن به اهداف پلید خود، روس و انگلیس افرادی را در داخل ایران با تطمیع و تهدید با خود همگام می‌کنند و آن‌ها به جـای دفـاع از مـیهن، بـا

دشمنان عهد و پیمان می‌بندند تا برای رسیدن به مطامع خود، ایران را به ثمن بخس بفروشند. عشقی این گونه افراد را با تصاویری، مانند «قوم پولکی»، «مردانی با حیلهٔ روباهی»، «کینهٔ اشتری»، «بیگانه‌پرست»، «وصله‌قبا»، «چهره‌قنبری»، «وطن‌فروش» و صاحب انواع صفت‌های قبیح به تصویر می‌کشد که صندوق‌های لیره را برای فروش وطن از دژخیمان دریافت کرده‌اند. در این زمینه، دریافت لیره از عثمانی در قبال واگذاری آذربایجان مدّ نظر شاعر است. این «دیگران درونی»، خیانتکارانی هستند که به جای مقاومت و یا مخالفت، قصد واگذرای وطن را دارند. تصویر این افراد، این دیگران درونی در «چکامهٔ جنگ» کلیات عشقی به تمام و کمال آمده‌است:

«...پاپوش‌پاره، وصله‌قبا، ژنده‌پیرهن — آن هیکل تمام‌عیار از جلنبری...
اطراف وی گرفته گروهی برای دخل — چونان که در پرستش گوساله سامری
بس لطمه‌ها که عاقبت ایران‌زمین خورد — زین مرد حیله‌روبهی و کینه‌اشتری
معلوم نیست بهر چه کرده مسافرت؟ — بهر وطن نبوده، قسم بر مهاجری
تنها نه او خراب، برون آمد از میان — وآنان که کرده‌اند در این راه رهبری
دادند هر یک از دگری بهتر امتحان — در اجنبی‌پرستی و بیگانه‌پروری!
صندوق‌های لیره جلو، دوش استران — واندر عقب مهاجر و انصار چرچری...»
(همان: ۲۵۷ـ۲۵۸).

همچنین، عشقی در ابیاتی از افرادی به نام «وثوق‌الدّوله و سید ضیاءالدّین» نام می‌برد که از طرفداران قرارداد ۱۹۱۹ میلادی هستند و دیگری درونی محسوب می‌شوند و سعی دارند با همکاری انگلیس و با نام جمهوری، مردم ایران را چپاول کنند:

«با وثوق‌الدّوله بست اول قرار — دید از آن حاصلی نامد به‌کار
پول او خوردند، بر زیرش زدند — پشت پا بر فکر و تدبیرش زدند
چون که او مأیوس گردید از وثوق — کودتایی کرد و ایران شد شلوق
همچنین زیر جلی سیدضیاء — زد به فکر پَست آن‌ها پشت پا
کودتا هم کام او شیرین نکرد — این حنا هم دست او رنگین نکرد...»
(همان: ۲۷۹).

۷. نتیجه

با بررسی اشعار میرزاده عشقی مشخص می‌شود که عشقی مانند دیگر شاعران آزادی‌خواه عصر مشروطه، تلاش بسیاری برای بیداری ملت نمود و در راه اعتلای فرهنگی و سربلندی ایران، جانانه مبارزه کرد و جان خود را هم در این راه نهاد. میرزادهٔ

عشقی شاعری وطن‌پرست بود که با بیگانگان و دست‌نشاندگان آن‌ها در ایران مبارزه کرد. این مبارزه و تلاش که در اشعار و آثار او نمایان است، گویای بسیاری از حقایق آن دوران می‌باشد. با توجه به بررسی اشعار عشقی و نتایج حاصل از آن، مشخص است که «اینجا» یا ایران از دیدگاه عشقی که با صفت‌هایی از قبیل «کشور پاک جم»، «ملک دارا»، «خاک پاک»، «سرزمین شیران» و... همراه است، در مقابل «آنجا» قرار دارد که از نظر عشقی سرزمین غرب، به ویژه انگلیس و روسیه است که تمام همّ و غم خود را برای تصرف ایران به‌کار می‌بندند. بنابراین، «دیگری» مدّ نظر عشقی هم کسی نیست جز اهل غرب؛ یعنی همان انگلیسی‌ها و روس‌ها و نیز افراد گمراه و مزدور داخلی که برای برآورده شدن منافع دژخیمان، آگاهانه یا ناآگاهانه تلاش می‌کنند و مملکت را به بهایی ناچیز می‌فروشند. دیگری در اشعار عشقی یا بیرونی است (= روس و انگلیس) و یا درونی که عشقی آن‌ها را با تصاویری مانند «قوم پولکی»، «مردانی با حیلهٔ روباهی»، «وصله‌قبا» و... توصیف می‌کند. این «دیگری» در برابر «من» قرار می‌گیرد؛ منی که از نظر عشقی، کسی است که پایبند میهن خود باشد، در راه میهن از جان خود بگذرد، با پناه بردن به فرهنگ اصیل ایرانی در راه نگهداری و بازسازی میهن تلاش نماید، با دشمنان ایران بجنگد و مام میهن را از دست دژخیمان نجات دهد. باری، تدبیر عشقی در مقابل دیگری و دژخیمان، آگاه‌سازی مردم، پایبندی به میهن و فرهنگ باستانی آن، ملی‌گرایی و مبارزهٔ رودررو با دشمنان و دیگران است.

منابع

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۵)، *هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم*، لندن، فصل کتاب.

آلبوغبیش، عبدالله (۱۳۹۴)، «تصویرشناسی دیگری در ادبیات خودی با تکیه بر داستان *خسی در میقات* از جلال آل احمد»، *کاوشنامهٔ ادبیات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی فارسی)*، س۵، ش ۱۹، صص ۱-۲۵.

افضلی، زهرا (۱۳۹۴)، «تصویرشناسی ادیبان ایران از نگاه ادیبان عرب»، کاوشنامهٔ ادبیات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی فارسی)، س ۵، ش ۱۸، صص ۲۷ـ۵۲.

پروینی، خلیل، هادی نظری منظم و کاوه خضری (۱۳۹۱)، «صورة ماکایوفسکی فی شعر عبدالوهّاب البیاتی و شیرکو بیکس»، *مجلة اضاءات نقدیه*، ش ۸، صص ۵۵ـ۷۵.

دزفولیان راد، کاظم و عیسی امن‌خانی (۱۳۸۸)، «دیگری و نقش آن در داستان‌های *شاهنامه*»، *فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۱۳، صص ۱ـ۲۳.

ژون، سیمون (۱۳۹۰)، *ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی، رسالهٔ راهبردی*، ترجمهٔ حسن فروغی، تهران، انتشارات سمت.

علم، محمدرضا و مینا رئیسی (۱۳۹۱)، «مؤلفه‌های هویت ملّی در دیوان میرزاده عشقی»، *مطالعات تاریخ فرهنگی*، س۴، ش۱۴، صص ۵۳ـ۷۴.

غلامرضایی، محمد (۱۳۹۱)، *سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو*، چ۴، تهران، انتشارات جامی.

فتوحی، محمود (۱۳۸۹)، *بلاغت تصویر*، چ۲، تهران، انتشارات سخن.

فلاح، مرتضی و لیلا جعفری (۱۳۸۷)، «بیگانه‌ستیزی در اشعار میرزاده عشقی»، *مجلهٔ دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان*، س ۷، ش ۲۲ صص ۱۱۱ـ۱۳۰.

سعید، ادوارد ویلیام (۱۳۹۰)، *شرق‌شناسی*، ترجمهٔ لطفعلی خنجی، چ۲، تهران، موسسهٔ انتشاراتی امیرکبیر.

سیاوشی، صابره (۱۳۹۱)، «تصویرشناسی سیمای شرق و غرب در شعر شوقی و بهار»، *کاوشنامهٔ ادبیات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی فارسی)*، س۲، ش ۸، صص ۵۱ـ۷۵.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲)، *با چراغ و آینه، در جستجوی تحول شعر معاصر ایران*، چ۴، تهران، انتشارات سخن.

شمعی، میلاد و مینو بی‌طرفان (۱۳۹۳)، «مفهوم وطن در شعر و اندیشهٔ میرزاده عشقی»، *مجلهٔ شعرپژوهی*، س ۶، ش ۱ (پیاپی ۱۹)، صص ۱۳۷ـ۱۶۰.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۱)، *سبک‌شناسی شعر فارسی*، چ۵، ویراست ۲، تهران، میترا.

شُورِل، ایو (۱۳۸۹)، *ادبیات تطبیقی*، ترجمهٔ طهمورث ساجدی، چ۲، تهران، موسسهٔ انتشاراتی امیرکبیر.

محسنی، مرتضی، علی ابوالحسنی و صدیقه تقوی سیاهرودکلایی (۱۳۹۵). «تصویرشناسی بیگانه در *شاهنامه* با تکیه بر کلیشه‌پردازی»، *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، د ۴ ش ۱، صص ۱۲۳ـ۱۴۷.

میرزادهٔ عشقی، سید محمدرضا (۱۳۵۷)، *کلیات مصور*، به کوشش علی‌اکبر مشیر سلیمی، چ ۷، تهران، انتشارات امیرکبیر.

میلز، سارا (۱۳۹۲)، *گفتمان*، ترجمهٔ فتاح محمدی، چ ۳، زنجان، نشر هزارهٔ سوم.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸)، «درآمدی بر تصویرشناسی، معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات فارسی»، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، س۳، ش ۱۲، صص ۱۱۹ـ۱۳۸.

نانکت، لاتیشیا (۱۳۹۰). «تصویرشناسی به منزلهٔ خوانش متون نثر فرانسه و فارسی»، *مجلهٔ ادبیات تطبیقی*، ترجمهٔ مژده دقیقی، د ۲، ش ۱ (پیاپی ۳)، صص ۱۰۰ـ۱۱۵.

نعمتی قزوینی، معصومه و سهیلا اصغرزاده (۱۳۹۳)، «رویکرد استعمارستیزی در شعر حافظ ابراهیم و میرزاده عشقی»، *مجلهٔ ادبیات تطبیقی*، ش ۳۲ صص ۳۵ـ۵۴.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شمارهٔ۲، تابستان ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.293865.1381
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

A Critique of the Novels *The Cursed* and *The Bitter Party* Based on Bakhtin's Dialogic

Shirzad Tayefi[1]
Associate professor Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
Haniyeh Hajitabar
MA in the field of Persian Language and Literature, at University of Allameh Tabataba'i, Tehran, Iran.
Received: December, 10, 2019 & Accepted: February, 6, 2020

Abstract
Today, literary works are criticized and analyzed from the perspective of various theories. One of these theories is Bakhtin's dialogic which is a criterion for measuring the level of democracy in the text. Dialogic seeks the relations between different voices that come from a single work. A story can be mono-voice or include different voices. Even in some stories there may be different voices all of which eventually lead to the same ideology. But from Bakhtin's point of view, in a polyphonic work each voice represents its own ideology, and these voices are heard distinctively throughout the story, and no other voice, especially the author's (narrator's), overtakes them. The present study analyzes two novels by the contemporary author Siamak Golshiri. The analysis of *The Cursed* and *The Bitter Party* shows that these novels are polyphonic works and include dialogic elements such as carnival, chronotope, characterization, and dialogism.

Keyword: Dialogism, Carnival, Chronotope, Contemporary fiction, Siamak Golshiri.

1 . Email of the corresponding author: taefi@atu.ac.ir

نقد رمان‌های *نفرین‌شدگان* و *مهمانی تلخ* با رویکرد منطق مکالمهٔ باختین

شیرزاد طایفی[۱]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علّامه طباطبائی.
هانیه حاجی‌تبار
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علّامه طباطبائی.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۱۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۱۷
(از ص ۶۱ تا ص ۸۴)

چکیده

امروزه نقد و تحلیل آثار ادبی از منظر نظریات مختلف صورت می‌گیرد. یکی از این نظریات کـه معیـاری برای سنجش میزان دموکراسی موجود در متن به‌حساب می‌آیـد، منطـق مکالمـهٔ بـاختین اسـت. منطـق مکالمه در جستجوی ارتباط صداهای متفاوتی است که از یک اثر به گوش می‌رسد. یک داستان می‌تواند تک‌صدایی باشد و یا صداهای گوناگونی داشته باشد. حتی در بعضی از داستان‌ها ممکن اسـت صـداهای مختلفی وجود داشته باشد که سرانجام، تمام آن‌ها به ایدئولوژی واحدی ختم شوند. اما از دیدگاه بـاختین، اثری چندصدایی محسوب می‌شود که هر صدا نمایندهٔ ایدئولوژی خاص خود باشد و این صداها در امتـداد و به موازات هم در داستان به گوش برسند و هیچ صدایی، به‌ویژه صدای نویسنده/ راوی نبایـد بـر دیگـر صداها غلبه یابد. در پژوهش پیش رو، کوشیده‌ایم به روش تحلیـل کیفـی و بـا بهـره‌گیـری از مطالعـات کتابخانه‌ای، دو رمان از نویسندهٔ معاصر سیامک گلشیری را بر اساس منطق مکالمه نقد و تحلیـل کنـیم. واکاوی مؤلفه‌های چندصدایی در «*فرین‌شدگان* و *مهمانی تلخ* نشان مـی‌دهـد کـه ایـن رمـان‌هـا ضـمن برخورداری از عناصر گفتگومندی، چون کارناوال، کرونوتوپ، شخصیت‌پردازی، دیالوگیسم بیرونـی و... در شمار آثار چندصدایی قرار می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: مکالمه‌گرایی، کارناوال، کرونوتوپ، داستان معاصر، گلشیری.

۱. مقدمه

استفاده از نظریات نوین ادبی برای خوانش متون مختلف و واکاوی آن‌هـا از ابعـاد جدیـد، امری گریزناپذیر است که در این زمینه، امروزه نظریات بـاختین بـه طـور گسـترده بـرای خوانش متون گوناگون به‌کار بسته می‌شوند. آرای باختین عموماً از جمله رویکردهای نو و کاربردی است که تا حد زیادی از جامعه‌شناسی ادبیات ناشی می‌شوند. باختین سخن را به عنوان یک نظام معنادار در نظر می‌گیـرد کـه ارتبـاط بـا دیگـری و دگرمفهـومی موجـب

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: taefi@atu.ac.ir

عملیاتی شدن این نظام معنایی می‌شود. او این امر را به تمام هستی و وجود تعمیم می‌دهد و اذعان می‌کند که هر انسان در ارتباط با دیگری به وجود خود پی می‌برد:

«باختین به طور اخص به علوم مربوط به زبان توجه نشان می‌داد. در اوایل دههٔ بیست، دو جریان متقابل در این عرصه متداول بود. از یک سو، نقد سبک‌شناختی که فقط به بیان فردی اهمیت می‌داد و از سوی دیگر، زبان‌شناسی ساختارگرای سوسوری که به تازگی ظهور کرده بود و به بهای در حاشیه قرار دادن حیطه‌های دیگر زبان، لانگ (Langue)، یعنی صورت دستوری مجرد را در مرکز توجه قرار می‌داد. آنچه توجه باختین را برمی‌انگیخت، در میانهٔ بیان فردی و صورت مجرد گفته‌شده قرار داشت؛ گفتار انسانی به مثابهٔ محصول عمل متقابل لانگ و زمینهٔ این گفتار؛ زمینه‌ای که به تاریخ تعلق دارد» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۸).

اما «با معرفی و ترجمهٔ آثار باختین بود که نقد مکالمه‌ای در زمرهٔ نظریه‌پردازی انتقادی شکل گرفت» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۴۱۵):

«وجه دیگر کار باختین این است که وی منطق گفتگویی را در ارتباط با انسان‌شناسی مطرح می‌کند. وی معتقد است انسان جز از طریق ارتباط با دیگری نمی‌تواند از خویشتن خویش آگاه شود و راه اساسی این ارتباط، گفتگوست» (قبادی و همکاران، ۱۳۸۹: ۷۴).

«تعریف ادبیات چندصدایی بدون توجه به نظریات دیگر باختین، در حوزه‌های دیگری چون فلسفه و زبان‌شناسی غیرممکن است. باختین برخلاف سوسور و دیگر زبان‌شناسان ساختارگرای قبل از خود که بیشتر به‌نظام زبان توجه داشتند، گفتار را وارد حوزهٔ بررسی‌های زبان‌شناختی خود می‌کند و آن را در مرکز توجه خود قرار می‌دهد. باختین اعتقاد داشت که زبان‌شناسی به جای توجه بیش از حد به نظام‌های زبان (نظام واجی، تک‌واژی، نحوی و...)، باید بیشتر توجه خود را به گفتار معطوف کند. آنجا که انسان به‌عنوان یک فاعل سخنگو (سوژه) حضور دارد و با گفتار خود چه در متن و چه در اجتماع بیرون با دیگر انسان‌ها، اقدام به برقراری ارتباط و سخن گفتن می‌کند. گفتگو، هستهٔ اصلی بحث‌های باختین را در حوزه‌های ادبیات، فلسفه، زبان‌شناسی و روان‌شناسی تشکیل می‌دهد» (مقدسی، ۱۳۸۶: ۵۳).

«چندآوایی، به معنای وجود چندین صداست. هر شخصیت، بازنمای صدایی است که یک خودِ فردی را جدای از دیگران نمایندگی می‌کند. فضایی که هم‌زمان چندین صدا از آن به گوش می‌رسد. صداهایی که با یکدیگر حرف می‌زنند، پاسخ همدیگر را می‌دهند و هیچ یک بر دیگری تقدّم یا تسلّط ندارد» (علیزاده و جاور، ۱۳۹۷: ۵۰ـ۵۱).

در این پژوهش، دو رمان *نفرین‌شدگان* و *مهمانی تلخ* با رویکرد منطق مکالمهٔ باختین، بررسی، و عناصر برجسته و کلیدی این نظریه در این دو رمان واکاوی شده‌است. حاصل این تحلیل‌های گفتگومحور، نشان از چندصدایی بودن این دو رمان دارد که تبیین مؤلفه‌های آن می‌تواند خوانش و درک این آثار را برای مخاطب تسهیل کند.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

الف) بررسی رمان‌های *نفرین‌شدگان* و *مهمانی تلخ* با رویکرد منطق مکالمهٔ باختین، چه کمکی به خوانش بهتر آن‌ها می‌کند؟

ب) نظریات باختین تا چه حدّی با گفتگوها در رمان‌های مورد نظر همخوانی دارد؟

۱ـ۲. فرضیه‌های پژوهش

ـ به نظر می‌رسد واکاوی عناصر فرامتنی موجود در *نفرین‌شدگان* و *مهمانی تلخ*، باعث آشکار شدن ابعاد جدیدی از متن می‌شوند که سرانجام، مخاطب را به سوی درک درست‌تر و خوانشی جدیدتر از این متون هدایت می‌کنند.

ـ بعد از خوانش دقیق نظریهٔ باختین درمی‌یابیم که نظریهٔ منطق مکالمهٔ باختین که هستهٔ مرکزی نظریات باختین را شکل می‌دهد، از سوی نویسندهٔ رمان‌های مورد نظر به طور گسترده استفاده شده‌است.

۱ـ۳. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون چند پایان‌نامه و مقاله در زمینهٔ منطق مکالمهٔ باختین نوشته شده‌است؛ برای نمونه، پایان‌نامه‌های:

ـ دینوی‌زاده، شهلا (۱۳۹۶)، «تطبیق جلوه‌های تک‌صدایی و چندصدایی بر اساس نظریهٔ باختین؛ مطالعهٔ موردی: رمان *روضهٔ نوح* و داستان *جنگی بود، جنگی نبود*» [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد به راهنمایی شهلا خلیل‌اللهی، دانشگاه شاهد].

ـ عظیمی، حسین (۱۳۹۲)، «گفتگو و چندصدایی در *تذکرةالأولیاء* (بر اساس نظریات میخائیل باختین)؛ [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی مسعود علیا، دانشگاه هنر تهران].

همچنین، مقاله‌های زیر:

ـ تسلیمی، علی و ادراکی، فاطمه، (۱۳۹۴)، «رویکردی باختینی به *سنگ صبور* صادق چوبک»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۲۲)، صص ۹۵ـ۷۹.

ـ علاّمی، ذوالفقار و عظیمی راد، زهرا، (۱۳۹۵)، «پیوند مخاطب و متن در آفرینش چندصدایی در رمان *جای خالی سلوچ*»، *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۳۳، صص ۱۹۵ـ۲۲۳.

۲. مبانی نظری

میخائیل باختین یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان قرن بیستم است که اندیشمندان زیادی از او تأثیر پذیرفته‌اند:

> «زندگی باختین با تحولات بزرگ روسیهٔ ۱۹۱۷ و سپس به قدرت رسیدن لنین و استالین هم‌زمان بود. از سوی دیگر، جریان‌های بزرگ ادبی و هنری، همچون مکتب فرمالیست‌های روسی نیز در همین دوره ظهور کرد که باختین با آن‌ها ارتباط نزدیکی داشت و تأثیر گرفت» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۶۳ـ۶۴).
>
> «فشار و خفقان رژیم خودکامه و تک‌صدای استالین، سبب‌ساز نگرانی و دل‌مشغولی باختین شد و شرایطی را فراهم آورد که او به رابطهٔ بین ایدئولوژی حاکم و دیگر ایدئولوژی‌هایی بیندیشد که فرصت بیان ایده‌ها و صداها از آن سلب شده بود» (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۶: ۹۸).
>
> «[باختین] به‌وضوح دریافته بود که حاکمان سیاسی جامعه از نوعی پارانویای روانی رنج می‌برند که ایدئولوژی‌های مغایر و مخالف را نمی‌پذیرند و دست به انکار آن‌ها می‌زنند. اما به سبب جوّ حاکم، نمی‌توانست اعتراضی بکند و یا واکنش مخالفت‌آمیزی نشان دهد» (همان).

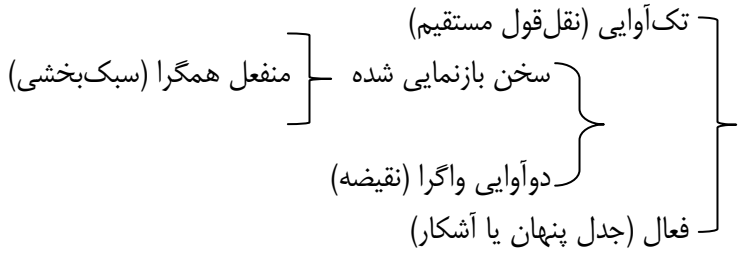
جهان‌بینی باختین «مبتنی بر مشاهده و تجربهٔ این جهان بر اساس "دیگری" و "مکالمه" است. او که بنیانگذار مکالمه بود، آثارش هیچ گاه موضوع مکالمه واقع نشدند» (همان: ۹۷ـ۹۸؛ به نقل از: احمدی، ۱۳۷۵: ۹۶). باختین معتقد است صرف وجود صداهای گوناگون در یک رمان، موجب چندصدایی شدن یک اثر نمی‌شود. ممکن است نویسنده باید شخصیت‌های گوناگونی خلق کند که هر کدام به‌ظاهر صدایی متفاوت از دیگری را به خود اختصاص دهند، اما سرانجام، نویسنده تمام صداهای خلق‌شده را به سمت ایدئولوژی مورد نظر خود سوق دهد. گاهی نیز ممکن است در یک متن، نویسنده دست به آفرینش صداهای گوناگون بزند، اما این صداها به موازات هم در داستان به گوش نرسند، یا نویسنده آگاهانه صدایی خاص را بر دیگر صداها برتری دهد. از نظر باختین، تنها گفتمان دوسویه موجب چندصدایی یک اثر می‌شود. دیوید لاج تقسیم‌بندی باختین را از رمان در کتاب *مسائل بوطیقای داستایفسکی*، به شکل زیر ارائه می‌کند:

۱ـ گفتمان مستقیم نویسنده (Direct discuorse)

۲ـ گفتمان بازنمایی‌شده (Objectified discuorse)

۳) گفتمان دوسویه (Double oriented discourse) (ر.ک؛ مقدادی و بوبانی، ۱۳۸۲: ۲۶؛ به نقل از: Lodge, 1990: 33).

گونهٔ اول به صدای راوی و گونهٔ دوم به مکالمهٔ بین شخصیت‌ها توجه دارد و فقط مورد سوم، یعنی از طریق گفتار دوسویه است که چندآوایی و چندواژگانی ایجاد می‌شود. باختین گفتار دوسویه را به چهار بخش تقسیم می‌کند: سبک‌پردازی، نقیضه یا پارودی، اسکاز[1] و جدل نهانی[2]. هم در سبک‌پردازی و هم در نقیضه، تقلید از سبکی خاص مورد نظر است، با این تفاوت که در اولی، ارزش‌ها و مفاهیمی نشان داده می‌شوند که با دیدگاه شخصیت همخوانی دارند و در نتیجه، مقصود نویسنده و مقصود اولیه و اصلی سبک در یک سو قرار می‌گیرند. اما در دومی، نویسنده سبکی را به‌کار می‌گیرد و اهدافی را بر آن اعمال می‌کند که در جهتی مخالف یا ناهمخوان با هدف اصلی سبک است (ر.ک؛ خواجه نوکنده، ۱۳۹۴: ۱۶ـ۱۷؛ به نقل از: Lodge, 1990: 33).



(تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۳۹).

۳. بحث

۳ـ۱. خلاصهٔ رمان‌ها

۳ـ۱ـ۱. *نفرین‌شدگان*

داستان رمان *نفرین‌شدگان* دربارهٔ زندگی چهار جوان است که هر کدام روحیات و مسائل مربوط به خود را دارند. «بهرام»، نویسندهٔ معروفی است که ازدواج اولش بعد از مدت کوتاهی به شکست می‌انجامد. او اخلاق تندی دارد و به همین دلیل، سازگاری کمی با آدم‌های اطرافش دارد. او اغلب اوقات خود را به نوشتن و شرکت در جلسات ادبی می‌گذراند. «بهزاد» مدتی بعد از جدایی، تصمیم به ایجاد رابطه‌ای جدید با دختری به نام «هاله» می‌گیرد که در زمان کوتاهی متوجه اعتیاد او می‌شود و نسبت به این تجربهٔ جدید نیز دلسرد می‌شود. بهزاد نزدیک‌ترین دوست بهرام است و برخلاف او، اخلاق و روحیهٔ آرامی دارد. او کارشناسی ارشد ادبیات دارد، اما در پیدا کردن شغل دلخواه خود ناکام

مانده‌است. «رؤیا»، نامزد سابق بهزاد است که از آلمان بازگشته‌است و خواهان رابطهٔ مجدد با اوست، اما زمانی که بهزاد پس از گذراندن فرازونشیب‌های زیاد بالأخره تصمیم می‌گیرد با او ازدواج کند، رؤیا نمی‌پذیرد و ناگهان تصمیم به ترک ایران می‌گیرد. رمان *نفرین‌شدگان* از سه فصل تشکیل می‌شود که فصل دوم و سفر به اصفهان، طولانی‌ترین فصل رمان است.

۳ـ۱ـ۲. *مهمانی تلخ*

مهمانی تلخ، داستان زندگی «رامین ارژنگ»، استاد دانشگاهی است که پس از سال‌ها با یکی از دانشجوهای قدیمی خود مواجه می‌شود. داستان از زمانی آغاز می‌شود که رامین در گوشهٔ خیابان به دلیل تمام شدن بنزین ماشینی که قرار بود او را به مقصد برساند، پیاده راه می‌رود که ناگهان صدای بوق ماشینی توجه او را جلب می‌کند، در حالی که رانندهٔ ماشین از او درخواست می‌کند سوار شود. راننده بعد از طی شدن مسافتی، سَرِ صحبت را بازمی‌کند و رامین متوجه می‌شود که او «تورج» از دانشجوهای قدیمی اوست. تورج از او درخواست می‌کند تا ساعات بیشتری را با هم بگذرانند. سپس او را به خانه‌اش دعوت می‌کند و از او می‌خواهد به اتفاق همسرش به خانه‌باغ او در خارج از شهر بیایند. تورج ابتدا مخالفت می‌کند، اما پس از مشورت با همسرش می‌پذیرد. البته در پایان متوجه می‌شود تمام این میهمانی که به وسیلهٔ تورج برنامه‌ریزی شده بود، نقابی بیش نبوده‌است تا بتواند در پس این نقاب، او و همسرش را به مکانی در خارج از شهر بکشاند، تا انتقام دیرینهٔ خود را بگیرد که حاصل کینه‌ای چندین ساله از استادش بوده‌است؛ زیرا تورج بعد از اخراج شدن از دانشگاه، رامین را دلیل اخراج خود و از دست دادن دختر مورد علاقه‌اش می‌داند. داستان در فضایی رازآلود و هراس‌انگیز روایت می‌شود و این فضا و رازآلودگی تا پایان داستان حفظ می‌شود.

۳ـ۲. رابطهٔ راوی و شخصیت‌ها

> در نقل قول‌های مستقیم در داستان، با صداهای مختلفی مواجه هستیم که به موازات هم پیش می‌روند. تمام قسمت‌های اصلی داستان نیز بر اساس مکالمهٔ شخصیت‌ها پیش رفته، رمان کاملاً گفتگومحور است؛ اما «مهم‌ترین گزینه‌ای که داستان را از تک‌آوایی و یکپارچگی بیرون می‌کشد، شیوهٔ گفتگویی روایت است» (همان: ۳۱).
>
> «نویسنده در پیشبرد مقاصد و ارزش‌های خود می‌تواند شیوه‌ای تک‌گویانه را اتخاذ کند و اجازهٔ بروز هیچ گونه آوا و صدا و شخصیت‌های دیگر ندهد. گاه نیز می‌تواند با ترکیب و تلفیق دیدگاه‌ها، زبان و آوای شخصیت‌های گوناگون، ضمن حفظ نظام ارزشی خود، به نوعی "سازآرایی" (Orchestrate) در متن دست پیدا کند که در این صورت، در کلامی

که متعلق به راوی است، می‌توان چندین آوایی را شنید. تبیین این شیوهٔ چندآوایی، متضمن بررسی آن از دو منظر است: نخست، نحوهٔ ترکیب صداها به وسیلهٔ نویسنده و دیگر، شیوهٔ برخورد نویسنده با آواهای گوناگون و ارزشگذاری آن‌ها. نویسنده در ترکیب آواهای گوناگون می‌تواند از دو شیوهٔ "نقل قول مستقیم" و "نقل قول غیرمستقیم" استفاده کند و... نویسنده می‌تواند صدای خود را برتر از دیگر صداها قرار دهد و آوای مخالف را نابود کند و گاه می‌تواند صدای خود را در کنار دیگر صداها به‌کار ببرد و از هر گونه تفوّق اجتناب کند» (رضی و بتلاب اکبرآبادی، ۱۳۸۹: ۲۶ـ۲۸).

در رمان *نفرین‌شدگان*، همهٔ شخصیت‌ها به یک میزان در مکالمات شرکت دارند؛ مثلاً شخصیت هاله به عنوان یک شخصیت فرعی، همان‌قدر در گفتگوها شرکت دارد و در ابراز عقایدش آزاد است که شخصیت‌های اصلی همچون بهزاد، بهرام و رؤیا.

در نقل قول غیرمستقیم نیز صدای بهزاد که راوی اول‌شخص داستان است و نویسنده داستان را از طریق او روایت می‌کند، هیچ برتری به صداهای دیگر ندارد. او روایتی کاملاً بی‌طرفانه دارد. او حتّی دربارهٔ نامزدش (رؤیا) که سال‌ها قبل ناگهانی و بدون دلیل او را ترک کرد و به آلمان رفت، منصفانه و غیرمغرضانه داستان را روایت می‌کند و یا دوستش بهرام که کاملاً از نظر شخصیتی در تضاد با او قرار می‌گیرد، روایت عادلانه‌ای دارد. بهزاد حتی به هاله (نامزد بهرام) که به دلیل اعتیادش از سوی بهرام طرد می‌شود، در روایتش نگاهی دلسوزانه دارد:

«با بهرام کیان، اوایل دوران دانشکده آشنا شدم. ترم اول بودم یا ترم دوم، درست یادم نیست. یک روز عصر، جلو دانشگاه با هم سوار تاکسی شدیم و کم‌کم حسابی با هم اُخت شدیم. بهرام از همان وقت‌ها یک چیزهایی می‌نوشت؛ مقاله، نقد، داستان و از این جور چیزها. اولین بار یکی از نقدهایش توی یک مجلهٔ سینمایی چاپ شد. حسابی به یکی از فیلم‌های پُر سروصدای ایرانی حمله کرده بود و این درست زمانی بود که همه داشتند از فیلم تعریف می‌کردند! اسم مقاله را هم گذاشته بود، "جنجال برای هیچ". بعدها هر وقت دور هم جمع می‌شدیم، یک چیزی می‌خواند. مقاله و نقدهای خوبی می‌نوشت، ولی داستان‌هایش چنگی به دل نمی‌زد. نه اینکه ضعیف باشد، ولی این‌قدر با زبان وَر می‌رفت که داستان تویش گم می‌شد» (گلشیری، ۱۳۹۳: ۷ـ۸).

*****

«بعد از جدایی‌شان، باز رابطهٔ ما برقرار شد، ولی بهرام دیگر آن بهرام سابق نبود. حسابی تودار شده بود و زودرنج. سَرِ هر چیز کوچکی دعوا راه می‌انداخت. به خاطر همین هم خیلی زود همهٔ دوستانش را از دست داد. کینه‌های زودگذر روی نقدهایش هم تأثیر

گذاشته بود، طوری که گاهی حکم فحش‌نامه را داشتند. آشنا شدنش با هاله و بعد قضیهٔ نامزدی‌شان، تنها چیزی بود که باعث شد کمی سَرِ عقل بیاید» (همان: ۸ـ۹).

«هاله بر و روی آن چنانی نداشت، ولی از آن دخترهایی بود که همه‌جوره برای طرف مایه می‌گذارند. ما در خلال این مدت، گاه و بی‌گاه همدیگر را می‌دیدیم. یا آن‌ها می‌آمدند پیش من، یا من می‌رفتم سراغ‌شان. قرار هم بود به‌زودی جشن عروسی بگیرند و من از این بابت خوشحال بودم. هاله تنها کسی بود که می‌توانست بهرام را جمع‌وجور کند» (همان: ۹).

*****

«گاهی هم فکر می‌کنم تقصیر من است که گذاشتم آن روز برود سراغش. لااقل من نباید می‌رفتم، ولی بعد با خودم می‌گویم: آخرش چه؟!» (همان: ۱۰).

۳ـ۳. دیالوگیسم بیرونی

یک متن ضمن اشتمال بر عناصر گفتگویی درون‌متنی، یعنی دیالوگ، می‌تواند از عناصر گفتگویی بیرونی نیز بهره ببرد. یکی از این عوامل بیرونی گفتگویی، ارتباطی است که متن با شرایط زمانی و مکانی وقت خود برقرار می‌کند؛ یعنی شخصیت‌های داستان به گونه‌ای خلق شده‌اند که ما از طریق کنش آنان می‌توانیم به اوضاع و احوال جامعه پی ببریم و داستان با شرایط موجود در جامعهٔ خود در گفتگوست و با آن همخوانی دارد.

در رمان *نفرین‌شدگان*، شخصیت‌ها صدای قشرهای مختلف اجتماع می‌شوند و تا حد زیادی بازتاب‌دهندهٔ وضعیت اجتماعی این اقشار هستند. نویسندهٔ داستان دغدغه دارد که توجه خود را در آفرینش اثر، فقط به فرم و ساخت معطوف نمی‌کند، بلکه تلاش می‌کند اثرش منعکس‌کنندهٔ اوضاع بیرونی و صدای جامعه باشد. رمان *نفرین‌شدگان*، داستانی کاملاً گفتگومند با شرایط بیرونی و اجتماعی است. مسائلی چون بیکاری، اعتیاد زنان، آزار و اذیت زنان، ازدواج و طلاق که از معضلات اصلی اجتماع به شمار می‌آیند، از موضوعات محوری داستان هستند که هر کدام از شخصیت‌های داستان به نوعی با این مشکلات درگیرند. بهزاد، شخصیت اصلی داستان، فردی تحصیل‌کرده است که به دلیل اوضاع نامساعد شغلی، در جستجوی شغل مناسب ناکام می‌ماند و ناامیدی بر او غلبه می‌کند. هاله، زنی است که در دام اعتیاد گرفتار می‌شود و بعد از آگاه شدن نامزدش از اعتیاد او، تصمیم می‌گیرد از او جدا شود. رؤیا و بهرام از شخصیت‌های اصلی داستان هستند که هر دو بعد از ازدواج، کارشان به جدایی کشیده‌است. نویسنده علاوه بر طرح این مسائل در

داستان، در میان گفتگوی شخصیت‌ها نیز سعی در بـه تصـویر کشـیدن وضـعیت کنـونی جامعه‌اش دارد.

۳ـ۳ـ۱. طلاق و مشکلات زنان

«این‌ها که ظاهراً خیلی همدیگه رو دوست دارن.

آره، ظاهراً، ولی اصلاً این‌طور نیست. شاهرخ آدم گَندی‌یه، بهزاد.

شیشه نوشابه را برداشت. تازه داشت یخ‌هاش آب مـی‌شـد. گفتم:چـرا گفتـی آدم گندی‌یه؟!

برای اینکه دستِ بزن داره.

واقعاً؟!

تو همین مدت، یه بار جلو من با لگد زد تو شکمش!

چشم‌هایش خیسِ اشک شده بود. خواهر کوچولوی من هیچی نگفت. دلم خیلـی براش می‌سوزه» (همان: ۱۲۷).

*****

«گفت وقتی مست می‌کرده، لهجه‌اش لاتی می‌شده. این عین جمله‌اش بـود. حتّی چند بار هم کتک‌کاری سفتی می‌کنند.

خوب!

هیچی، سه سال آزگار با تموم کثافت‌کاری‌هـاش سـوختم و سـاختم. گفـت: آشغال، ظرفیت پولدار شدن را نداشت. حتّی دیگه نریمان حاضر نبود باهاش کنار بیاد.

گفت: یک سال پیش جدا می‌شوند و او توی رستورانی که صـاحبش ایرانـی بوده، کار می‌گیرد و آخر هفته‌ها هم توی همان خانـهٔ سـالمندان کـار مـی‌کنـد» (همان: ۵۱).

۳ـ۳ـ۲. بیکاری

«بعد دیدم کشویی را پیش کشید، ورق کاغذی درآورد و گذاشت جلو من:

ـ اینو بخونین.

ـ چی هست؟!

ـ بخش‌نامه‌اَس. تازه اومده.

از رؤسای دانشکده‌ها خواسته بودند برای تدریس، فقـط افـرادی را اسـتخدام کنند که مدرک دکتری دارند. بخش‌نامه را گذاشتم کنـار دسـتش. هنـوز سـرش

پایین بود و داشت روی کاغذی چیزی می‌نوشت. گفتم: من الان نزدیک یه‌ساله که فرمو پُر کردم.

عینکش را برداشت و به من نگاه کرد: با این بخش‌نامه، خیلی از استادهای قبلی هم دچار مشکل می‌شن. گفت: البته حالا یه مقدار سخت می‌گیرن، ولی ما به هر حال تو فکر شما هستیم، به‌خصوص که از دانشجوهای خوب ما هم بودین.

ـ روزی دو سه ساعت به من بدین کافیه.

ـ ان‌شاءالله جور می‌شه.

ـ می‌خواست برایم چای خبر کند. گفتم: نمی‌خورم.

ـ گفتم: باید بروم. گفت: خودشان، هر وقت لازم بود، تلفن می‌کنند و من باید یک مدت دندان روی جگر بگذارم و از این حرف‌ها. باز سرش را خم کرد روی کاغذ. بار دوم یا شاید هم سومی بود که این حرف را می‌زد، ولی من گوشم به این حرف‌ها بدهکار نبود. به محض اینکه آدم از جلو چشم‌شان کنار می‌رود، همه چیز را فراموش می‌کنند. باید پاپیچ‌شان می‌شدم. پا شدم، خداحافظی کردم و آمدم بیرون. تا سَرِ خیابان را پیاده رفتم. از کیوسک تلفنی به همان شمارهٔ آگهی روزنامه تلفن زدم. مؤسسهٔ زبان بود و دنبال استخدام فوق‌لیسانس‌های زبان‌های انگلیسی، فرانسه و آلمانی بودن. گفتم مدرکم چیست و می‌توانم انگلیسی درس بدهم. گفتم که چند جای دیگر هم خصوصی زبان درس می‌دهم» (همان: ۳۴ـ۳۵).

*****

«کارهایم را طوری تنظیم کرده بودم که شنبهٔ هفتهٔ بعد کلاس‌هایم تمام بشود و دیگر عملاً تا مهر بیکار بودم. البته سپرده بودم برایم شاگرد دست‌وپا کنند. نمی‌خواستم تمام تابستان را بیکار باشم. با این همه، بعید می‌دانستم جور بشود. تازه معلوم نبود همان مهر هم بتوانند برایم شاگرد پیدا کنند، جه برسد به تابستان» (همان: ۱۲۸).

*****

«بعد از شام، تلویزیون را خاموش کردم و وقتی یادم افتاد که باز باید بروم سراغ آگهی‌های استخدام و چشمم بیفتد به آن همه آگهی منشی خانم و بازاریاب مجرب و هزار کوفت و زهرمار دیگر، حالم بد شد» (همان: ۹۱ـ۹۲).

۳ـ۳ـ۳. اعتیاد

«هاله کیفش را گذاشت روی زانویش و مرد نشست کنارش. داشتند حرف می‌زدند. مرد هرازگاهی به اطراف نگاه می‌کرد. بعد خَم شد، پاچهٔ شلوارش را زد بالا. از توی جورابش چیزی

درآورد و باز به اطراف نگاه کرد. دستش را فروکرد توی کیف هاله. هاله هم چیزی به مـرد داد که نفهمیدم چیست» (همان: ۱۴).

*****

«ـ به بهرام هم گفتی.

ـ دیگه چیزی نیست که براش نگفتـه باشـم. حتّـی بِهِـش گفـتم بـا مهنـاز روبه‌روش می‌کنم.

ـ مهناز کیه؟!

ـ همون دختری که باهاش بودم. معتاده.

ـ از قیافه‌اَش معلوم بود.

ـ خیلی وقت بود ندیده بودمش، از همون وقت‌ها. اون یارو رو هم همین‌طور.

ـ همون که بهتون مواد داد؟!» (همان: ۷۶).

۳ـ۴. شخصیت‌پردازی

«از دیدگاه باختین، رمان کیفیتی دارد که در آن، مؤلف آرمان‌های خـود را بـه خواننـده یـا شخصیت‌ها تحمیل نمی‌کند، بلکه ایدئولوژی او یکی از ایدئولوژی‌های مطرح شـده‌اسـت» (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۶: ۹۸).

«افکار هر شخصیت، شبکه‌ای از گفته‌ها، متن‌ها و مصوبات فرهنگی را تشکیل مـی‌دهـد» (گراهام، ۱۳۸۵: ۴).

«گفتمان تحکم‌آمیز نزد باختین، باری ارزشـی، سیاسـی و منفـی دارد و بـه نحـوی بـه مواجهه و مبارزهٔ باختین به فضای استالینیستی برمی‌گردد که در طـی آن، بـاختین هـر گونه تک‌آوایی و قدرت مطلق را نفی می‌کند و قائل به چندصدایی و فضای آگاه بـرای تمام صداها می‌شود» (همان: ۳۶).

در رمان *نفرین‌شدگان*، شخصیت‌ها به‌گونه‌ای خلق‌شده‌اند که هیچ گونه شباهت فکری به یکدیگر ندارند. البته وجه اشتراک آنان، تجربه‌های تلخ و شکست‌های پی‌درپی عاطفی، کاری، علمی و... است، اما نوع نگاه آنان به زندگی و مسائل، بـا یکـدیگر بسـیار متفـاوت است. همین امر، موجب شکل‌گیری گفتمان‌های متفاوتی در رمان شده‌است.

۳ـ۴ـ۱. بهزاد

او فردی آرام، صبور و دموکرات است. برای عقاید دیگران ارزش قائل است. او با دوستش بهرام زندگی مـی‌کنـد و بـا توجـه بـه تمـام اخـتلاف نظرهـایی کـه بـا هـم دارنـد و در گفتگوهایشان به‌خوبی مشهود است، روابط دوستانه‌ای با یکدیگر دارند. با تمام تندی‌هایی که در رفتار و گفتار بهرام دیده می‌شود، یا در بیشتر مواقعی که از کوره درمـی‌رود، بهـزاد

همواره با گفتارش سعی در آرام کردن اوضاع دارد. زمانی که نامزد بهزاد (رؤیا) بعد از سال‌های زیاد، از آلمان به ایران بازمی‌گردد و او خبر ازدواج و جدایی او را می‌شنود. به او مجال سخن گفتن می‌دهد و بعد از شنیدن حرف‌های رؤیا، تصمیم می‌گیرد به او فرصتی دوباره بدهد که یکی از مصداق‌های آزاداندیشی اوست:

«از ساختمان بیرون رفتیم. توی خیابان گفتم: نباید صداتونو هم بلند می‌کردین.
ـ دیدی که! تقصیر خودش بود. همه‌ش می‌خواد رئیس‌بازی دربیاره!
ـ اون که اولش چیزی نگفت.
ـ کاری به حالا نداره، بهزاد. دو سه ماهه که هر دفعه یه متلک بِهِم می‌گه. دیگه از دستش خسته شده بودم.
ـ ولی نباید داد می‌زدین.
ـ دیگه نمی‌خواستم کوتاه بیام. یه جایی باید جلوش وامی‌سادم.
ـ ولی نه جلوی هراتی!
ـ گور بابای هراتی!
با انگشت به بقالی آن طرف خیابان اشاره کردم:
ـ بیا بریم یه نوشابه بخوریم.
ـ نه، من می‌رَم، بهزاد.
ـ می‌خوای بریم بالا؟
ـ نه.
ـ هرچی باشه، رفیقین.
ـ بره گم شه!
کنار خیابان منتظر تاکسی ایستاد:
ـ تو برگرد بالا.
ـ بیا با هم بریم.
ـ من دیگه هیچ کاری باهاش ندارم» (همان: ۸۸ـ۸۹).

۳ـ۴ـ۲. بهرام

بهرام نزدیک‌ترین دوست بهزاد و در عین حال، نقطهٔ مقابل او در داستان است. گلشیری با قرار دادن این دو شخصیت در مقابل هم، دو گفتمان متفاوت می‌آفریند. بهرام برخلاف بهزاد، فردی برونگرا، شتاب‌زده، مأیوس و پریشان است. رابطهٔ او با زن‌ها در محدودهٔ منافع شخصی‌اش شکل می‌گیرد و به پایان می‌رسد، نه بر اساس ارتباط عاطفی و احساسی، درست برخلاف بهزاد که پس از سال‌ها نسبت به رؤیا همچنان احساس تعهد

می‌کند. وجود این اختلافات اساسی میان بهزاد و دیگر شخصیت‌های داستان، موجب شده‌است تا رمانی کاملاً چندصدایی شکل بگیرد:

«ـ تو توش فحش دیدی؟

سرم را به نشان نفی تکان دادم. بهرام گفت: می‌خواستی دیگه فحش خوار و مادر بدی؟!

جهانگیر گفت: فحش‌هاشو نشونم بده!

بهرام گفت: تموم این فیلم‌ها جایزه گرفته.

ـ من نگفتم بده. حرف من چیز دیگه‌س» (همان: ۸۶).

«بهرام رو کرد به من: تا حالا تو عمرش دوتا رمان نخونده، این‌قدر گنده‌گوزی می‌کنه!

اون‌قدر خونده‌م که بفهمم چه کاری آشغاله. فهمیدی؟!

گفتم: صداتو نبر بالا. اینجا که شهر هِرت نیست. اَگه گذاشتم مقالَه‌ت چاپ بشه، هیچیَم درست نیست» (همان: ۸۶ـ۸۷).

«بهرام گفت: از اتاق من گورتو گم کن بیرون!

ـ نمی‌رم. می‌خوای چه‌کار کنی؟!

بهرام به من گفت: ببرش بیرون» (همان: ۸۷).

۳ـ۴ـ۳. رؤیا

شخصیت زن داستان که سال‌ها خارج از ایران زندگی کرده‌است و اکنون بعد از سال‌ها، با تجربهٔ تلخ جدایی به ایران بازگشته، رؤیاست. گفتمان او به دو دسته تقسیم می‌شود که در تهران بسیار ناامیدکننده و یأس‌آور است، اما در مدت کوتاهی که در اصفهان به سر می‌برد، شاهد گفتمان جدیدی از او هستیم که بعد از برقراری ارتباط با بهزاد، دوباره سرزنده و شاداب می‌شود:

«گفت: من خیلی چاق شده‌م؟!

ـ نه.

ـ چرا، زشت شده‌م.

ـ فقط موهاتو کوتاه کردی.

ـ یه خرده به نظرت چاق نشدم؟!

ـ زیاد فرقی نکردی.

ـ یادته همیشه می‌گفتی دور کمرم اندازهٔ بازوته؟!

به نظرم کمی چاق شده بود، ولی نه آن‌قدرها که می‌گفت.

ـ گفتم که، زیاد فرقی نکردی.

ـ تو همیشه از آدم تعریف می‌کنی» (همان: ۴۴ـ۴۵).

*****

«ساکت بود. من هم دیگر چیزی نگفتم. سَرِ کوچه که رسیدیم، گفت: من نیومدم سراغت که باهام ازدواج کنی. دست‌هایش را فروکرد توی جیب‌هایش:

ـ ما دیگه هیچ‌وقت مثل اون روزها نمی‌شیم» (همان: ۷۳).

«نمی‌خوای پاشی تنبل؟!

ـ کی اومدی بیرون؟!

ـ واقعاً که! صبحانه خوردی؟

ـ آره، تو که حموم بودی، رفتن پایین.

ـ صبح هاله تلفن کرد.

ـ خوب؟!

ـ ساعت یازده قرار گذاشتیم. قراره بریم با هم یه چیزهایی بخریم.

ـ چی؟!

ـ بعد خودت می‌فهمی. نمی‌خوای دوش بگیری؟!

گفتم: چرا.

پا شد، لب تخت نشست. لبهٔ حوله را داد پشت گوش‌هایش. شبیه دخترهای چهارده پانزده ساله شده بود.

ـ نمی‌خوای اَزَم بپرسی چرا این‌قدر سَرِ حالم؟!

ـ چی شده؟!

ـ باید حدس بزنی.

ـ آخه، من چه می‌دونم.

ـ یه چیزی بگو» (همان: ۲۳۹).

۳ـ۴ـ۴. هاله

هاله، نامزد بهزاد و زنی معتاد است. گفتار او مانند بیشتر زنان معتاد، ترحم‌برانگیز است. شاید به دلیل کمبودها و حقارتی که عمیقاً این قشر از زنان در جامعه با آن مواجه هستند. در واقع، آنان خود را افرادی رقت‌انگیز و بیچاره می‌یابند. این احساس تا حدی زیادی از تعامل با دیگران در آنان ناشی می‌شود:

«می‌شه یکی از اون سیگارهاتو بکشم؟

پاکت سیگار را گرفتم جلوش. یکی برداشت. وقتی برایش کبریت می‌زدم، گفتم: تا حالا ندیده بودم سیگار بکشی!

ـ کسی که معتاده، سیگار هم می‌کشه.

ـ من کِی گفتم تو معتادی؟!

ـ دست بردار بهزاد. نگاه‌هاتو که نمی‌تونی مخفی کنی.

ـ کدوم نگاه‌ها، هاله؟!» (همان: ۳۱۱).

*****

«بینی‌اش را بالا کشید. گفتم: بعضی وقت‌ها زمان خیلی چیزها رو عوض می‌کنه.

ـ دیگه هیچی عوض نمی‌شه. بهرام دیگه هیچ وقت با من مثل سابق نمی‌شه.

ـ از کجا اِنقدر مطمئنی؟!

ـ مطمئنم. باز لحظه‌ای سکوت کرد. بعد گفت: خودِ تو اَگه می‌فهمیدی نامزدت معتاده، وِلش نمی‌کردی؟!

ـ حرفی نزدم.

ـ ولش نمی‌کردی، بهزاد؟!

ـ نمی‌دونم.

ـ هر کس بود، وِلش می‌کرد. اصلاً من چرا باید توقعِ اَلکی داشته باشم» (همان: ۷۶ـ۷۷).

۳ـ۵. کرونوتوپ

نقش کرونوتوپ/ ظرف زمان‌ـ مکان (Chronotope) و یا مکان زمانمند در مفهوم واقع‌گرایی باختین این است که پیوندی واقعی و انفکاک‌ناپذیر بین زمان و مکان را ایجاب می‌کند؛ جایی که حوادث در نظام فرهنگی‌ـ ارزشی خاص رخ می‌دهند. در کتاب *تخیل مکالمه‌ای* باختین، او:

«نزدیکی و پیوستگی تنگاتنگ زمانی‌ـ مکانی که به طور هنرمندانه‌ای در ادبیات بیان شده‌اند، تعریف می‌کند و... . این درهم‌تنیدگی با رابطهٔ همبستهٔ درونی در نظر باختین، مکانتی بسیار عظیم دارد که به منزلهٔ شرط لازم برای رمان‌های چندصدایگی یا چندآوایی است. عناصر تک‌آوایی یا تک‌صدایگی نسبت به کرونوتوپ‌های رمان چندصدایی/ آوایی بیگانه هستند و هیچ سنخیتی با آن‌ها ندارند. اما متون پُلی‌فونیک یا چندصدایی، همواره شخصی (قهرمان) را در یک لحظهٔ بحرانی و یا در نقطهٔ عطف بی‌پایان و بی‌نهایتِ روحش به نمایش می‌گذارند که در آستانهٔ تصمیم نهایی است» (غلامحسین‌زاده و غلامپور، ۱۳۸۷: ۱۵۴ـ۱۵۵).

بازگشت «رؤیا» از آلمان و دیدار دوبارهٔ او با بهزاد، با سفر آن دو به اصفهان هم‌زمان می‌شود. سفر به اصفهان موجب نزدیکی بیشتر بهزاد و رؤیا به هم می‌شود، در حالی که قبل از سفر و بعد از سفر، زمانی که هر دو در تهران به سر می‌بردند، شاهد رابطه‌ای سرد و تاریک از دو طرف هستیم. این اصفهان است که با تمام زیبایی و شکوهی که در خود نهفته دارد، موجب نزدیکی مجدد این دو شخصیت به هم و گرم شدن ارتباط آنان در حساس‌ترین زمان زندگی‌شان با یکدیگر می‌شود. رؤیا و بهزاد زمانی که در اصفهان به سر می‌برند، در خیابان‌هایش پیاده‌روی می‌کنند، به پُل خواجو می‌روند، در دروازه‌شیراز قدم می‌زنند و به بازار اصفهان می‌روند و رؤیا پیراهنی را برای بهرام به عنوان هدیه می‌گیرد. نویسنده به‌خوبی و با ظرافت زیادی بستر مکانی، یعنی زیبایی‌ها و جاذبه‌های شهر اصفهان را توصیف می‌کند:

> «با یاسمین خداحافظی کردیم و آمدیم بیرون. هوا خنک بود و باد ملایمی می‌آمد. ما از پارک کنار رودخانه به طرف سی‌وسه پُل حرکت کردیم. آب به نظرم کمی پایین بود و جزیره‌های کوچکی جابه‌جای رودخانه سَر از آب درآورده بودند. بعد انداختیم روی پُل و از میان جمعیت زیادی که آنجا در رفت‌وآمد بودند، تا میدان انقلاب رفتیم و بعد از کنار پیاده‌رو تا پُل خواجو را قدم زدیم و برگشتیم» (گلشیری، ۱۳۹۳: ۱۸۵).

سپس از طرق گفتگوهای رؤیا و بهزاد، زمانی که در اصفهان به سر می‌برند، نشان می‌دهد تا چه اندازه بودن در این شهر، موجب نزدیکی آن دو شده‌است. اصفهان، مکانی است که هم‌زمان با بازگشت رؤیا از آلمان، برای سفر انتخاب می‌شود و درست در بحرانی‌ترین زمان، رابطهٔ این دو فرد، آن‌ها را به هم نزدیک می‌کند و دوباره مانند گذشته فرصتی برای داشتن رابطه‌ای دوستانه و عاشقانه را برای آن دو فراهم می‌نماید، اما زمانی که سفر به پایان می‌رسد و رؤیا و بهزاد دوباره به تهران بازمی‌گردند، مجدداً تیرگی بر روابط آنان حاکم می‌شود. هنگامی‌که رؤیا و بهزاد در اصفهان به سر می‌برند، به گفتهٔ خودشان، تا حدی خود را به یکدیگر نزدیک می‌بینند که به گمانشان به زن و شوهرهای واقعی می‌مانند، اما بعد از اتمام زمان سفر و بازگشت به تهران، رابطهٔ عاشقانهٔ آن دو به سردی می‌گراید و با توجه به پیشنهاد ازدواج بهزاد به رؤیا، او تصمیم می‌گیرد ایران را ترک کند و دوباره به آلمان بازگردد و از بهزاد جدا شود:

> «آگه حالش خوب بود، می‌زنیم بیرون، یه گشتی تو شهر می‌زنیم.
> ـ چهلستون هم می‌رین؟
> ـ آره.

ـ پُل خواجو چی؟
ـ ممکنه بریم.
ـ بدون من دلت می‌آد بری این جاها؟
ـ نه، چون وقتی می‌رَم اون جاها، همش یاد تو می‌افتم.
تو چشم‌هاش اشک جمع شده بود. دراز کشید روی تخت.
ـ می دونی دارم به چی فکر می‌کنم؟
ـ به چی؟
ـ به اینکه ما عین زن و شوهرها شیم.
ـ مگه نیستیم؟
ـ چرا، از اون‌ها هم زن و شوهرتری.
کنارش دراز کشیدم. گفتم: می‌دونی فقط چی کم داریم؟
ـ چی؟!
ـ یه جشن کوچیک» (همان: ۲۷۱ـ۲۷۲).

در پایان، با بازگشت رؤیا به تهران، دوباره گرمی رابطهٔ آن دو به سردی می‌گراید و به حالت قبل بازمی‌گردد:

«اومدم اَزَت خواستگاری کنم.
داشت ظرف شکلات را روی میز می‌چرخاند. گفت: من نمی‌خوام ازدواج کنم بهزاد.
سرش را بلند کرد. زُل زد توی چشم‌هایم. گفتم: چرا رؤیا؟!
چیزی نگفت.
ـ تو اصفهان‌که یه چیز دیگه می‌گفتی.
ـ من هیچی نگفتم.
ـ چرا، همه چی یادت رفته!
ـ هیچی یادم نرفته. من دیگه نمی‌خوام ازدواج کنم.
از روی مبل پا شدم، رفتم کنار پنجره. گفتم: چرا رؤیا؟!
ـ نه با تو باشه. دیگه اصلاً هیچ وقت نمی‌خوام ازدواج کنم. می‌خوام برگردم آلمان» (همان: ۳۲۵).

۳ـ۶. کارناوال

کارناوال از کلیدی‌ترین مفاهیمی است که باختین مطرح می‌کند. منظور از کارناوال نوع خاصی از گفت‌وگو است که بر مدار مردم عادی شکل می‌گیرد و پیش می‌رود. این گفت-

وگو قدرت مسلط حاکم را به چالش می‌کشد و از این طریق موجب کاهش تسلط قدرت تک‌صدایی در جامعه می‌شود. «باختین برای نخستین بار مفهوم کارناوال را در کتاب *رابله و جهان او* مطرح کرد. در این کارناوال، احمق‌ها در نقش خردمندان ظاهر می‌شوند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۹۱). در واقع:

> «یکی از نظریات برجسته و مطرح میخائیل باختین است... او صاحب نظریه‌های برجسته‌ای در ادبیات، همچون کارناوال‌گرایی و گفتگومندی است که یک اندیشهٔ مهم و محوری، آن‌ها را به هم مرتبط می‌سازد و آن عنصر مهم چندصدایی و چندآوایی در آن‌هاست» (دانشگر، ۱۳۹۵: ۱۷۵ـ۱۷۶).

ضیافت و نقاب، دو مشخصهٔ کارناوال هستند. افراد بانقاب می‌توانند برای مدتی هویت و موقعیت خود را در دنیای واقعی دگرگون کنند (ر.ک؛ یزدی و براهیمی، ۱۳۹۰: ۵۶). از ابتدای داستان، تورج در پی تدارک یک میهمانی است، تا رامین ارژنگ، استاد دانشگاهش را به همراه «ماهرخ» (همسرش) به این ضیافت بکشاند و سرانجام نیز موفق می‌شود. او از ابتدای میهمانی تا اواخر داستان با نقاب دوستانه‌ای که به چهره می‌زند، به رامین نزدیک می‌شود و وانمود می‌کند گذشته‌ها را از یاد برده‌است، اما در پایان داستان، این نقاب از چهره‌اش برداشته می‌شود و نیّت شوم او آشکار می‌گردد:

> «باور کنین بِهِتون خوش می‌گذره. فردا صبح هم می‌زنیم بیرون، می‌ریم طرف کوه‌ها. می‌برمتون یه جاهایی که نتونین اَزَشون دل بکنین؛ جاهای خیلی قشنگ. صبحانه‌مونو هم همون جا می‌خوریم. هر وقت هم خواستین، برتون می‌گردونم تهران. ولی مطمئن باشید، وقتی اومدین، دیگه دلتون نمی‌خواد برگردین» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۴۸).

*****

> «هر وقت هم خواستین، برتون می‌گردونم. باور کنین خیلی بِهِمون خوش می‌گذره. شام درست می‌کنیم، می‌ریم می‌شینیم رو اون صندلی‌های خوشگل کنار استخر و تا صبح مزخرف می‌گیم» (همان: ۴۹).

*****

«می‌دونی همون وقت که تو اتوبان دیدمت، یه لحظه به خودم چی گفتم؟! گفتم: همین جا می‌تونم تلافی همه چی رو درآرم. هیچ خری هم نمی‌فهمید!» (همان: ۱۲۴).

*****

«برگشتم طرف ماهرخ گفتم: بیا بریم. خودمم دیگه اینجا نمی‌مونم. اصلاً نمی‌دونم چرا پامو گذاشتم تو این خراب‌شده» (همان: ۱۲۵).

۳ـ۷. پایانِ باز

در پایان باز انتهای داستان مبهم است و خواننده با داستانی مواجه است که نیمه‌کاره رهاشده و مخاطب به‌درستی نمی‌داند که داستان چگونه به پایان می‌رسد. در این‌گونه داستان‌ها درنهایت این مخاطب است که پایان داستان را انتخاب می‌کند. درواقع نویسنده با یک پایان باز و مبهم انتهای داستان را با مخاطب به اشتراک می‌گذارد.

«مراد از این مفهوم، تفطن به این دقیقه است که وقتی خواننده آخرین صفحهٔ داستان را از نظر می‌گذراند، ماجرا را پایان یافته می‌انگارد و دیگر نه امر ناگفته‌ای را انتظار می‌برد و نه ابهام یا تردیدی برای آنچه گفته شده، احساس می‌کند و... نقش خواننده را برای تولید معنا فرومی‌کاهد و در حد "مصرف‌گرای معنا" تقلیل و تنزل می‌دهد» (خواجه نوکنده، ۱۳۹۴: ۱۷).

رمان *مهمانی تلخ* پایانی باز دارد. علاوه بر اینکه مشخص نمی‌شود تورج در چه وضعی قرار می‌گیرد. بعد از اتفاقاتی که در باغ برای رامین و ماهرخ می‌افتد و از رازهای شخصی رامین نزد ماهرخ پرده برداشته می‌شود، آنان نیز در وضعیت مبهمی قرار می‌گیرند، اما نویسنده اطلاعاتی از تصمیم ماهرخ برای آینده به مخاطب نمی‌دهد و با این پاراگراف، داستان را به پایان می‌برد:

«زنم نشسته بود کنار پنجره و زُل زده بود به بیرون. دستم را دراز کردم طرفش. دستش را گذاشته بود روی زانویش. گرفتم. کف دستش چند جا زخم شده بود و خون روی آن‌ها ماسیده بود. حتماً همان وقت که خورده بود زمین، این طور شده بود. دست کردم توی جیبم. داشتم دنبال دستمالی می‌گشتم که دستش را از دستم بیرون کشید و دستگیرهٔ در را گرفت. زُل زده بود به جایی توی بیابان» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۱۴۲).

داستان «افسون عابدی» نیز مسئله‌ای است که تا پایان بدون حل شدن باقی می‌ماند. بعد از باز شدن دَرِ صندوق و نبودنِ جسد افسون در آن، نویسنده دیگر حرفی از افسون عابدی و اینکه به چه سرنوشتی دچار شده بود، به میان نمی‌آورد:

«پایین پلکان ایستادم و زُل زدم به ماهرخ که سرش را خَم کرده بود و خیره شده بود به چیزی توی صندوق. آهسته جلو رفتم. آن وقت پشت سرش ایستادم و از بالای شانه‌اش درون صندوق را نگاه کردم. چیزی جز چند تکه لباس که روی هم تا شده بود، به چشم نمی‌خورد. ماهرخ عین مجسمه همان جا ایستاده بود. از جایش تکان نمی‌خورد» (همان: ۱۴۱).

این راز هم که آیا تورج واقعاً نامزدی به نام شیرین دارد یا خیر، تا پایان داستان مبهم می‌ماند. این ناتمامی‌ها پایان بازِ داستان را موجب شده‌است که خود سبب افزایش تعلیق و برداشت‌های متفاوت افراد از داستان می‌شود و از یک قضاوت قطعی جلوگیری می‌کند.

۳ـ۸. نقیضه

در نقیضه نویسنده نوعی الگوی دوگانه و متضاد را به کار می‌بندد. شخصیت‌های متناقض داستان برخلاف اعتقادات نویسنده فکر می‌کنند، حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند که این مخالفت و تضاد خاصیت چندصدایی داستان را تقویت می‌کند. «نقیضه هم می‌تواند شامل به طنز گرفتن قانون‌ها و سبک‌های گذشته باشد و هم شامل مواردی که قول راوی/ نویسنده با قول شخصیت‌ها در تضاد باشد» (ادراکی، ۱۳۹۳: ۳۲۱). «اگرچه زبانی که ارائه شده، استوارتر و آشکارتر است، اما در پس‌زمینهٔ آن، زبانی نهفته که ساحتی دوگانه و دوصدا به نقیضه بخشیده‌است؛ به عبارتی دیگر، نقیضه، عرصه و جولانگاه اضداد و تناقض‌ها است» (رضی و بتلاب اکبرآبادی، ۱۳۸۹: ۲۹؛ به نقل از: Lodge, 2000: 130).

رامین به عنوان یک فرد تحصیل‌کرده، خطاها و لغزش‌های کلامی و رفتاری زیادی دارد. مسلماً خلق چنین شخصیتی که الگوی رفتاری ثابتی ندارد و در مواجهه با مشکلات پرخاشگر و انعطاف‌ناپذیر است، در حالی که گمان می‌برد رفتار درست و طبیعی دارد، کاملاً در تناقض با عقاید و افکار نویسنده است. اما گلشیری عامداً با خلق چنین شخصیتی، به مخاطب می‌فهماند سواد، علم و موقعیت شغلی افراد به هیچ عنوان معیار خوبی برای سنجش اخلاق و شعور اجتماعی یک فرد نیست و برای اثبات آن به مخاطب، شخصیت تورج را می‌آفریند که دقیقاً مقابل رامین قرار می‌گیرد و با ایجاد موقعیت‌های چالش‌برانگیز، رامین را مجبور به ایجاد واکنش می‌کند و از این طریق، موجب تقویت چندآوایی اثر می‌شود:

«گفتم: من نمی‌خواستم ناراحتت کنم. واقعاً دارم می‌گم. خودم هم بعد از اون حرف‌ها ناراحت شده بودم. نمی‌دونم چه مرگم شده بود. خودت که یادته سَرِ کلاس چه اخلاق گندی داشتم» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۱۳۴).

*****

«زنم گفت: کجا رفت رامین؟ گفتم: خُل شده کثافت!

صدای پایش را می‌شنیدیم که داشت از راه‌پله پایین می‌رفت. گفت: برای چی منو آوردی اینجا؟!

آهسته گفتم: داره مزخرف می‌گه.

اَگه واقعاً طرفو کشته باشه، چی؟! می‌فهمی دارم چی می‌گم؟! اَگه کشته باشدش چی؟!

تو چشم‌هایش اشک جمع شده بود. گفتم: داره مزخرف می‌گه، ماهرخ.

برای چی منو آوردی اینجا؟

داد زدم: داره مزخرف می‌گه» (همان: ۱۲۹).

*****

«شنیدم داشت دربارهٔ اون دختره حرف می‌زد.

ـ کدوم دختره؟

ـ دست بردار ماهرخ! خودم شنیدم داشت قضیهٔ اون دختره رو برات تعریف می‌کرد.

ـ آره، تعریف کرد. همون که محکم خوابونده بودی تو گوشش. بادبزن را وِل کردم زمین. گفتم: حالا که یه چیزی رو شنیدی، باید درست بشنوی. باید بفهمی که اون آشغال حقش بود. باید از دانشگاه می‌نداختنش بیرون. می‌دونی چی‌کار کرده بود؟!

ـ سَرِ کلاست گنجشک وِل کرده بود.

ـ آره، سَرِ کلاسم گنجشک وِل کرده بود. کدوم الاغی یه همچین کاری می‌کنه؟! من داشتم حنجره‌مو پاره می‌کردم، اون‌وقت اون آشغال دنبال این بود که گنجشکشو وِل کنه و بعدش با اون رفیق‌های لجنش، تهِ کلاس، هِرهِر و کِرکِر کنن.

ـ گفت: این‌ها رو باد بزن!

ـ شروع کرد به پشت‌ورو کردن سیخ‌ها. وقتی بادبزن را برداشتم، آهسته گفت: هیچ وقت برام نگفته بودی!

ـ حالا که فهمیدی» (همان: ۹۴).

*****

«گفتم: تو جُربزهٔ همین کار رو هم نداری. آشغالی، فهمیدی؟ همون وقتش همه حالشون اَزَت به هم می‌خورد. بعید می‌دونم یکی تو این دنیا باشه که از ریختت خوشش بیاد» (همان: ۱۲۵).

*****

«گفتم: یه چیزی رو می‌دونی؟

ـ چی رو؟

ـ موهایش را با هر دو دست بالا زد. گفتم: تموم اون بدبختی‌هایی که سرت اومد، حقت بود. حالا دارم می‌فهمم. باید هم اخراج می‌شدی. برای اینکه بدونی، خودم هم ترتیبشو دادم. فهمیدی؟! سفت و سخت وایسادم تا از دانشگاه اخراجت کردن!

ـ گفت: می‌دونم. خودم همه چی رو می‌دونم.

ـ تو هیچی نمی‌دونی. همهٔ حرفات مزخرفه» (همان: ۱۲۳).

۴. نتیجه

در رمان *نفرین‌شدگان*، مصداق‌های گوناگونی می‌یابیم که داستان را به سمت چندصدایی بودن سوق داده‌است. برجسته‌ترین عامل گفتگومندی این داستان، دیالوگیسم بیرونی است؛ یعنی ارتباطی که متن با شرایط زمانی و مکانی جامعهٔ خود پیدا می‌کند و نویسنده از داستان بستری می‌سازد برای بازتاب شرایط موجود در جامعه‌ای که در آن به سر می‌برد. داستان، شخصیت‌های متنوعی دارد که گفتگوهای آن‌ها با یکدیگر، روایت را از یکنواختی بیرون می‌آورد. بیش از نیمی از متن رمان، به گفتگوی شخصیت‌ها اختصاص یافته‌است. راوی داستان روایتی کاملاً منصفانه دارد که روایت را از راوی‌محور بودن دور می‌کند و چندصدایی را در آن تقویت می‌کند.

از عوامل دیگر گفتگویی در داستان، می‌توان به کرونوتوپ اشاره کرد. کرونوتوپ‌ها پیوستار زمانی/ مکانی رویدادهای گوناگون هستند.در رمان *نفرین‌شدگان*، گلشیری دو رخداد مهم، یعنی به هم رسیدن و جدایی دو شخصیت اصلی داستان را در دو بستر زمانی و مکانی متفاوت نشان می‌دهد که بیانگر جدایی‌ناپذیری فضا و مکان است و اینکه این دو بُعد تا چه اندازه می‌توانند در رویدادها تأثیرگذار باشند.

رمان *مهمانی تلخ*، از نظر تعداد شخصیت نسبت به رمان *نفرین‌شدگان*، محدودیت بیشتری دارد، اما مؤلفه‌های دیگر مکالمه‌ای در داستان، بسیار پررنگ است. از آغاز داستان، شاهد یک میهمانی هستیم که در آن شخصیت اصلی داستان، نقاب دوستانه‌ای بر چهره دارد. این دو ویژگی ضیافت و نقاب، موجب کارناوالی شدن داستان می‌شوند. در کنار کارناوال، ویژگی‌های دیگری چون نقیضه و پایان باز که حاکی از عدم قطعیت همه چیز است، به داستان سمت و سویی چندصدایی می‌دهند.

پی‌نوشت‌ها

۱. جدل نهانی، آن نوع از گفتار است که در آن می‌توان حضور دیگری را احساس کرد و در واقع، گفتاری است که در پاسخ به سخنان دیگران شکل می‌گیرد (ر.ک؛ مقدادی و بوبانی، ۱۳۸۲: ۲۶).

۲. «حالت یا تکنیکی روایی است که روایت شفاهی را بازمی‌نمایاند» (مقدادی و بوبانی، ۱۳۸۲: ۲۶؛ به نقل از: Hawthorn, 1992: 166).

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۵)، *ساختار و تأویل متن؛ نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*، تهران، مرکز.

ادراکی، فاطمه (۱۳۹۳)، «کاربست مؤلفهٔ نقیضه در دو داستان صادق هدایت»، *مجموعه مقالات نهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران*، به کوشش فرامرز آدینه، خراسان شمالی، دانشگاه پیام نور، صص ۳۱۸ـ۳۲۹.

خواجه نوکنده، مریم (۱۳۹۴)، «خوانش رمان *سنگ صبور* صادق چوبک با رویکرد منطق مکالمه‌ای باختین»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد به راهنمایی فرزاد بالو، ساری، دانشگاه مازندران.

دانشگر، آذر (۱۳۹۵)، «بررسی مؤلفه‌های کارناوال باختین در شعر حافظ»، *فصل‌نامهٔ تخصصی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، د ۸، ش ۳۰، صص ۱۷۳ـ۱۹۷.

رضی، احمد و محسن بتلاب اکبرآبادی (۱۳۸۹)، «*منطق‌الطیر* عطار و منطق گفتگویی»، *متن‌پژوهی ادبی*، د ۱۴، ش ۴۶، صص ۱۹ـ۴۶.

غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا و نگار غلامپور (۱۳۸۷)، *میخائیل باختین*، تهران، روزگار.

غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا (۱۳۸۶)، «حافظ و منطق مکالمه (رویکردی باختینی به اشعار حافظ شیرازی)»، *پژوهش‌های زبان‌های خارجی*، ش ۲۹، صص ۹۵ـ۱۱۰.

گراهام، آلن (۱۳۸۵)، *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

گلشیری، سیامک (۱۳۹۳)، *نفرین‌شدگان*، چ ۳، تهران، مروارید.

ـــــــــــــ (۱۳۹۷)، *مهمانی تلخ*، چ ۳، تهران، چشمه.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، *فرهنگ و اصطلاحات نقد ادبی*، تهران، فکر روز.

مقدادی، بهرام و فرزاد بوبانی (۱۳۸۲)، «جویس و منطق مکالمه، رویکردی باختینی به *اولیس* جیمز جویس»، *پژوهشنامهٔ زبان‌های خارجی*، ش ۱۵، صص ۱۹ـ۳۰.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها*، تهران، سخن.

یزدی، نرگس و منصور براهیمی (۱۳۹۰)، «بررسی انگاره‌های کارناوالی در نمایشنامهٔ *رومئو و ژولیت* از دیدگاه باختین»، *هنرهای نمایشی و موسیقی*، د ۳، ش ۴۳ (پیاپی ۸۷۸۲۴۶)، صص ۵۱ـ۵۷.

Hawthorn, Jeremy (1992), *A Concise Glossary of Literary Theory*, London, Edward Arnold.

Lodge, David (1990), *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, London, Routledge.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شماره۲، تابستان ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2019.289426.1339
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

The Components of Text World Theory Applied in *Tarikh-i Bayhaqi*

Zeinab Talaei[1]
Ph.D of Persian language and literature, Kharazmi University, Tehran.Iran
Habibollah Abbasi
Professor Persian language and literature department, Kharazmi University, Tehran. Iran
Received: September, 22, 2019& Accepted: February, 11, 2020

Abstract

Text world theory, which is derived from cognitive poetics, opens up new horizons to human beings to discover how the mind works and how to make a mental representation. From this point of view, the study of literary works is an effective step towards the construction of the author and audiences' intellectual world and transferring the effects of text through textual signals. This article studies *Tarikh-i Bayhaqi* based on this approach. The three layers of "discourse world," "text world," and "sub-worlds" in this theory, and the small text worlds that create the original text world are shown. The dynamism of the text world in *Tarikh-i Bayhaqi* is less visible due to its historical narrative. The author, using world-building elements and function-advancing propositions, has produced a narrative-report construct and character-based and, in some cases, environment-based descriptions in this text. Changing the temporal and spatial conditions of narrations and guiding the various narratives through the sub-worlds force the reader to conceptualize the worlds with variable spaces. Of course, the conceptualization process implies the mobility of this action.

Keyword: Cognitive poetics, Text world, Discourse world, Sub-world, Tarikh-i Bayhaqi.

1 . Email of the corresponding author: talaei.m2012@gmail.com

نظریهٔ جهان متن در روایت بیهقی

زینب طلایی[۱]
دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران
حبیب‌الله عباسی
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۶/۳۱؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۲۲
(از ص ۸۵ تا ص ۱۰۳)

چکیده

نگاه نظریهٔ جهان متن به تحلیل متون، برگرفته از رویکرد شعرشناسی شناختی، دریچهٔ تازه‌ای به روی انسان برای کشف چگونگی عملکرد ذهن و چگونگی ساخت یک بازنمایی ذهنی می‌گشاید. مطالعهٔ آثار ادبی از این منظر به منزلهٔ گامی مؤثر در ساخت جهان فکری نویسنده و مخاطب و نیز چگونگی انتقال تأثیر متن از طریق نشانه‌های متنی است. مقالهٔ حاضر روایت‌های *تاریخ بیهقی* را در بستر این رویکرد بررسی می‌کند. سه لایهٔ «جهان گفتمان»، «جهان متن» و «جهان‌های زیرشمول» در این نظریه در ساخت روایی این متن تبیین و جهان‌های متن خردی که باعث ایجاد جهان متن کلان و اصلی شده، نشان داده شد. پویایی جهان متن روایت‌های بیهقی به دلیل روایت تاریخی آن کمتر به چشم می‌آید. نویسنده با استفاده از عناصر جهان‌ساز وگزاره‌های نقش‌گستر باعث ایجاد ساخت روایی ــ گزارشی، توصیف‌های شخصیت و در مواردی، محیط محور در این متن شده‌است. تغییر در شرایط زمانی و مکانی روایت‌ها و هدایت جریان روایت‌های مختلف از طریق جهان‌های زیرشمول، مخاطب و خواننده را به مفهومی‌سازی جهان‌های با فضاهای متغیر وادار می‌کند، البته فرایند مفهومی‌سازی بر پویایی این کنش دلالت دارد.

واژه‌های کلیدی: شعرشناسی شناختی، جهان متن، جهان گفتمان، جهان زیرشمول، *تاریخ بیهقی*.

۱. مقدمه

در نیمهٔ دوم قرن بیستم و به دنبال انقلاب شناختی، توجه زبان‌شناسی شناختی به نحوهٔ عملکرد مغز انسان در بازنمایی‌های ذهنی و پردازش‌های زبانی شکل دیگری به خود گرفت. تا قبل از این، عمدهٔ توجه زبان‌شناسی به ساختار زبان معطوف بود و به فرایندهای ذهنی که منجر به تولید و درک زبان می‌شود، کمتر توجه نشان می‌دادند. همزمان با این انقلاب شناختی، مبانی و مفاهیمی همچون استعارهٔ مفهومی[۲]، طرح‌واره‌ها[۳]، نگاشت

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: talaei.m2012@gmail.com
2. Conceptual metaphor
3 .Schema

مفهومی[۱]، درک تجسم‌یافته[۲]، الگوهای شناختی آرمانی[۳] و مفاهیمی از این قبیل از سوی افرادی همچون لیکاف[۴]، جانسون[۵]، تالمی[۶] و... مطرح شد که هر کدام به بررسی بازنمایی‌های ذهنی انسان از تجربیات روزمرهٔ خود در جهان واقعی می‌پردازند. جانسون معتقد است نظریهٔ شناختی نشان می‌دهد زبان محصولی است که از نظام ساختاری مجزا در ذهن تولید نمی‌شود، بلکه از آن فرایندهای شناختی به وجود آمده که ذهن انسان را قادر به ساختن تصوراتی از تجربه می‌کند که زبان‌شناسان شناختی آن را درک «تجسم‌یافته» می‌نامند (ر.ک، فریمن، ۱۳۹۰: ۲۸۲).

نظریهٔ جهان متن[۷] با بهره‌گیری از فرضیات شناختی در سال ۱۹۹۹ میلادی به وسیلهٔ پُل ورث[۸] در کتابی به نام *جهان‌های متن: بازنمود فضای مفهومی در گفتمان*[۹] مطرح شد و به وسیلهٔ افرادی همچون جوانا گاوینز[۱۰] در کتابی با عنوان *مقدمه‌ای بر نظریهٔ جهان متن*[۱۱] و پیتر استاکوِل[۱۲] در کتابی با عنوان *بوطیقای شناختی*[۱۳] بسط و گسترش یافت. به اعتقاد پُل ورث، بررسی و شناسایی فرایندهای شناختی که زمینه‌ساز هر گونه ارتباط انسانی از قبیل خواندن یک کتاب، اجرای یک نمایشنامه و یا حتّی مکالمهٔ تلفنی و... هستند، از طریق این رویکرد روان‌شناختی امکان‌پذیر است. بنابراین، تمرکز اصلی این نظریه بر بررسی فرآیندهای ارتباطی انسان است (Gavins, 2007: 6). نقش بافت در این ارتباط زبانی بسیار حائز اهمیت است. جوانا گاوینز معتقد است بازنمایی‌های ذهنی که زمینه‌ساز ایجاد یک ارتباط زبانی هستند، نه تنها بر پایهٔ خود زبان است، بلکه تجارب پیشین فرد، دانش شخصی و محل پیرامون او نقش مهمی در ایجاد این ارتباط ایفا

1.Conceptual mapping
2. Embodied
3. Ideal cognitive models
4. G. Lakoff
5. M. Johnson
6. Talmy
7. Text World Theory
8. Paul Werth
9. Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse
10. J. Gavins
11. Text World Theory: An Introduction
12. P. Stockwell
13. Cognitive Poetics

می‌کنند (Ibid: 8). روش تحقیق در این جستار، توصیفی- تحلیلی و بر مبنای نظریهٔ جهان متن است.

در این مقاله، ما برآنیم تا نمونه‌هایی از روایت‌های *تاریخ بیهقی* را بر اساس این نظریه بکاویم و چگونگی بازنمایی‌های ذهنی و کاربست این نظریه را در این اثر نشان دهیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ بررسی روایت‌های بیهقی بر اساس مؤلفه‌های جهان متن تاکنون پژوهشی صورت نگرفته‌است. در این میان، برخی پژوهش‌ها دربارهٔ نظریهٔ جهان متن انجام شده‌است که به برخی از آنهایی اشاره می‌کنیم که با موضوع این جستار مرتبط هستند.

در مقاله‌هایی همچون «تحلیل داستان در نظریهٔ جهان متن: مطالعهٔ موردی *وداع* اثر جلال آل احمد» از آزیتا افراشی، «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی» و «خوانش شعر «حکایت» اثر احمد شاملو با رویکرد شعرشناسی شناختی» و «شناخت جهان متن رباعیات خیام بر اساس نگاشت نظام با رویکرد شعرشناسی شناختی» از لیلا صادقی، «کاربرد نظریهٔ جهان متن در شناسایی عناصر سازندهٔ متن روایی داستان *شازده احتجاب* بر مبنای رویکرد شعرشناسی شناختی» از ارسلان گلفام، کتاب‌های *بوطیقای شناختی* از پیتر استاکوِل ترجمهٔ محمدرضا گلشنی و نیز *درآمدی بر شعرشناسی شناختی* از پیتر استاکوِل ترجمهٔ لیلا صادقی جهان متن را بررسی کرده‌اند.

۳. چارچوب نظری

برخلاف برخی از نظریه‌های ساختگرا که فقط به بررسی متن پرداخته‌اند و یا هر یک از تفسیرها و دنیاهای مربوط به نویسنده و خواننده را جداگانه بررسی کرده‌اند، نظریهٔ جهان متن که یک رویداد زبانی است، با کنار هم قرار دادن خواننده و نویسنده به عنوان دو مشارک اصلی گفتمان و بسط فضای ذهنی آنان در پی دستیابی به جهان‌های متن و جهان‌های امکان از طریق بازنمودهای ذهنی مشارکان این گفتمان است. در واقع، این بازنمودهای ذهنی که از جهان گفتمان[1] پدید می‌آیند، همان جهان‌های متن هستند. این نظریه ابزارهای تحلیلی ضروری را برای مطالعهٔ نظام‌مند این بازنمودهای ذهنی ارائه می‌دهد.

1. Discourse world

جدایی‌ناپذیر بودن زبان و ذهن باعث می‌شود ما در اتفاقات روزمرهٔ خود برای هر قطعه از زبانی که استفاده می‌کنیم، در ذهن خود قاب‌هایی ایجاد کنیم. روبه‌رو شدن ما با تجربیات باعث ایجاد بازنمایی‌های ذهنی از این قاب‌ها و در نتیجه، مفهومی‌سازی و درک زبان مورد استفاده می‌شود. در واقع، این مفهومی‌سازی‌ها همان جهان‌های متن هستند: «چگونه این جهان‌های متن شکل می‌گیرند، پیکربندی مفهومی آن‌ها و اینکه چگونه ما به عنوان انسان از آن‌ها استفاده می‌کنیم، کانون نظریهٔ جهان متن است» (Gavins,2007: 2).

نظریهٔ جهان متن یک چارچوب گفتمانی است که هم چگونگی ساخته شدن و تولید یک متن وجه همت آن است و هم به چگونگی تأثیر مفاد و محتوای پیرامون آن متن بر تولید و پذیرش آن می‌پردازد. تأکید در این نظریه بر آن است که از طریق بافت می‌توان به پیچیدگی‌های گفتمان پی برد. بنابراین، تولید و دریافت متن از بافت فرهنگی و اجتماعی حاصل می‌شود و باید داده‌های زبانی را در بافت این متن بررسی کرد.

جهان متن در پی آن است که با شناخت جهان‌های متفاوت و نیز عناصر جهان‌ساز به درک اثر بپردازد. در این نظریه، تحلیل کلّ متن و جهان‌های ذهنی بر تحلیل جمله‌ها ارجحیت دارد. تکیهٔ اصلی این نظریه بر این است که انسان گفتمان را از طریق بازنمودهای ذهنی پردازش و درک می‌کند. در این رویکرد، سازوکار شناختی، ابزاری برای درک جهان متن داستان تلقی می‌شود و فرایند شناختی درک جهان متن به واسطهٔ ذهن مخاطب، در چارچوب نظریهٔ بوطیقای شناختی با تحلیلی خواننده‌محور صورت می‌گیرد (صادقی، ۱۳۸۹: ۱۲۵).

نظریهٔ جهان متن از سه لایهٔ مفهومی جهان گفتمان، جهان متن و جهان زیرشمول[1] تشکیل شده‌است. در ادامه، به بررسی این لایه‌های سه‌گانه می‌پردازیم.

۳ـ۱. جهان گفتمان

جهان گفتمان در واقع، شامل تمام دانش‌های شخصی، زیستی و فرهنگی دو مشارک اصلی یک متن، یعنی نویسنده و مخاطب آن است. البته به دلیل گستردگی این دایره، ورث محدودیت متن‌مداری را برای فرایند پردازش در نظر می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، متن تنها از اطلاعات و دانشی کمک می‌گیرد که به دریافت گفتمان مورد نظر کمک می‌کند. وی می‌نویسد: «گفتمان تلاش آگاهانه و مشترکی از سوی سازنده و دریافت‌کننده برای

1. Sub worlds

ساخت جهانی در این میان است که در آن گزاره‌ها بسط پیدا کنند و منسجم شوند و سرانجام، منجر به ساخت معنایی جدیدی گردند» (Werth, 1995: 95). پُل ورث بر این باور است که میان جهان متن و جهان گفتمان تفاوت وجود دارد؛ زیرا جهان گفتمان، بافتی است که از ارتباط تقریباً یکسان در زمان و مکان میان دو مشارک شکل می‌گیرد، در حالی که جهان متن، بازنمایی ذهنی است که گفتمان پایه و اساس آن است و شامل شخصیت‌ها و دیگر پدیده‌هاست (Ibid, 1999: 77).

عوامل جهان گفتمان عبارتند از: «ادراک‌هایی از موقعیت‌های آنی و باورها، دانش‌ها، خاطرات، امیدها، رؤیاها، قصد و تحلیل مشارکان گفتمان» (Stockwell, 2002: 136). گاوینز در کتاب *مقدمه‌ای بر نظریهٔ جهان متن* می‌نویسد:

> «نظریهٔ جهان متن، ارزیابی خود از ارتباط و ذهن را در سطح بلافصل تولید و دریافت گفتمان آغاز می‌کند. با توجه به اصول شناختی آن، اولویت را به تجربهٔ انسانی زبان می‌دهد و روابط متقابل چهره‌به‌چهره بین زندگی و تفکر انسان‌ها را به عنوان نمونهٔ اولیه برای تمام جنبه‌های دیگر ارتباط و شناخت به‌کار می‌برد. محتوای این تعامل و نیز چارچوبی که در پیرامون آن قرار دارد، موضوع جهان گفتمان نظریهٔ جهان متن است. به طور معمول، در ارتباطات نوشتاری، محیط بلافصل مادّی و فیزیکی گفتمان به لحاظ اهمیت ثانوی به عناصر متنی تبدیل می‌شود که نقطهٔ اصلی ارتباط بین مشارکان است» (Gavins, 2007: 18).

۳ـ۲. جهان متن

لایهٔ مفهومی دیگر نظریهٔ جهان متن، لایهٔ جهان متن است. اطلاعاتی که زمینه‌ساز بافت اصلی داستان‌ها هستند، در این لایه از نظریهٔ جهان متن قرار می‌گیرند. در نظریهٔ جهان متن، از طریق ارتباطی که در جهان گفتمان میان نویسنده و مخاطب برقرار می‌شود، نشانه‌های زبانی بسیاری شکل می‌گیرد که خود می‌تواند زمینه‌ساز شکل‌گیری زمینهٔ مشترک دانش یا همان جهان‌گفتمان باشد. در تعریف جهان متن گفته‌اند: «مفهوم‌سازی و درک بازنمایی‌های ذهنی انسان از موقعیت‌های تجربه‌شده از طریق طرح‌واره‌ها و چگونگی شکل‌گیری و به‌کارگیری این مفهوم‌سازی‌ها، جهان متن نامیده می‌شود» (Ibid: 2).

ویژگی‌ها و جزئیات مشخصی هست که این جهان‌های متن را می‌سازند. از جملهٔ آن‌ها می‌توان عناصر جهان‌ساز[1] و گزاره‌های نقش‌گستر[2] را نام برد. گاوینز عناصر جهان‌ساز را چنین تعریف می‌کند:

«ما در ارتباطات روزمرهٔ خود به طور مرتب طیف وسیعی از اصطلاحاتی را می‌سازیم که اصول تجسم‌یافتهٔ ادراکی ما را بیان می‌کنند و ما را قادر می‌سازند تا تجربیات خود را از جهان با دیگران در میان بنهیم. این اصطلاحات، ساختمان اساسی بازنمایی‌های ذهنی ما را از گفتمان شکل می‌دهند. در اصطلاح نظریهٔ جهان متن، این‌ها به عنوان عناصر جهان‌ساز شناخته می‌شوند» (Ibid: 36).

زمان، مکان، شخصیت‌ها و اشیاء، عناصر جهان‌ساز هستند و گزاره‌های نقش‌گستر روند پیشبرد روایت و داستان را با بازنمایی کنش‌ها، رویدادها و... تسریع می‌بخشند. عبارات اشاری در حوزهٔ زبان با ارجاع به جهان پیرامون و اشیاء، در واقع، عناصر جهان‌سازی هستند که موجب تشکیل پس‌زمینه در مقابل پیش‌زمینه می‌شوند و هدف آن‌ها هم تمایز مرزهای زمانی و مکانی است. این عناصر جهان‌ساز به چهار دستهٔ زمان، مکان، شخصیت و اشیاء تقسیم می‌شوند. در واقع، عناصر جهان‌ساز هر گفتمان با تعیین مرزهای مکانی، وقوع گفتمان را در مکانی خیالی یا واقعی امکان‌پذیر می‌کند.

جدول ۱: عناصر جهان‌ساز	
زمان:	زمان صرفی فعل، نظام وجهی فعل‌ها، قیدهای زمانی و بندهای قیدی
مکان:	قیدهای مکانی، بندهای مکانی و گروه‌های اسمی مکانی خاص
شخصیت‌ها و اشیاء:	گروه‌های اسمی و ضمیرها

گزاره‌های نقش‌گستر شامل فعل‌هایی است که شخصیت‌ها در مقابل یکدیگر و در برابر اشیاء پیرامون خود در صحنه‌ای توصیف می‌کنند، کنشی را به تصویر می‌کشند و یا بحثی را مطرح می‌کنند و در نتیجه، باعث ساخته شدن حالت‌ها، کنش‌ها، رویدادها و هر استدلال و اسناد مرتبط با اشیاء و شخصیت‌ها در جهان متن می‌شوند (Ibid: 132). استاکوِل اقسام نقش‌گسترها را روایی، توصیفی، گفتمانی و دستوری می‌داند و هر کدام را دارای نوعی کارکرد، کارگفت و اسناد خاصی می‌داند (Stockwell, 2002: 138).

1. World- Building elements
2. Function- Advancing prepositions

جدول ۲: اقسام نقش‌گسترها

نوع متن	نوع اسناد	کارکرد	کارگفت
روایی	کنشی	پیرنگ‌گستر	گزارش، برشمردن
توصیفی			
صحنه	حالت	صحنه‌گستر	توصیف صحنه
شخص	حالت، وصفی	شخص‌گستر	توصیف شخصیت
روال عادی	عادتی	عادت‌گستر	توصیف عادت
گفتمانی	ربطی	موضوع‌گستر	فرض، نتیجه
دستوری	امری	هدف‌گستر	درخواست، فرمان

۳ـ۳. جهان‌های زیرشمول (فرعی)

لایهٔ سوم نظریهٔ جهان متن را جهان‌های زیرشمول یا جهان‌های فرعی تشکیل می‌دهند. شکل‌گیری مرزهای جهان متن بر اساس عناصر جهان‌ساز منجر به ایجاد مرزهای جهان گفتمان می‌شود و در پی آن، دیگر لایهٔ مفهومی نظریهٔ جهان متن شکل می‌گیرد که جهان‌های زیرشمول یا فرعی نام دارند (Werth, 1999: 224-230).

اگرچه ساخت یک روایت داستانی و پویایی و حرکت آن به سمت جلو در گرو گزاره‌های نقش‌گستر و عناصر جهان‌ساز است، ولی مفاهیم و اندیشه‌های حاکم بر متن در سایهٔ نوع جهان گفتمان و جهان‌های زیرشمول شکل می‌گیرد. این جهان‌های زیرشمول در نتیجهٔ نقش عناصر جهان‌ساز در ایجاد لایه‌های جهان متن شکل می‌گیرند و خود به سه دستهٔ اشاره‌ای، نگارشی و معرفت‌شناختی تقسیم می‌شوند. پُل ورث تقسیم‌بندی این جهان‌های فرعی را به جهان‌های فرعی عبارات اشاری، نگارشی و معرفت‌شناختی در نتیجهٔ اتخاذ باورها و دیدگاه‌های هر کدام از شخصیت‌های جهان متن می‌داند.

۳ـ۳ـ۱. جهان‌های زیرشمول اشاره‌ای[1]

در نتیجهٔ اشاره مشارکان گفتمان از زمان، مکان و اُبژه‌های جهان متن به زمان، مکان و اُبژه‌های دیگری شکل می‌گیرند. چنین اشاره‌هایی در روایت‌های داستانی اغلب با گریز زدن‌های مکرر به گذشته و آینده صورت می‌پذیرد. این تغییرات هم در زمان و هم در مکان صورت می‌گیرد. جهان‌های زیرشمول بر اثر درونه‌گیری هر فعالیتی در گذشته شکل می‌گیرد؛ ازجمله صفت مفعولی که باعث ایجاد عقب‌رفت (فلاش‌بَک) می‌شود، یا

1. Deictic Sub Worlds

به‌کارگیری جملهٔ پیرو برای ایجاد فاصله‌گذاری در کنش و پدید آوردن جهـان زیرشـمول (Stockwell, 2002: 14):

«هرگاه یک شرکت‌کنندهٔ گفتمان، یک جهان متن جزئی ایجاد کند کـه بـا پارامترهـای فضایی و زمانی جهان گفتمان مطابقت ندارد، مشارک آن‌ها لازم است که یک سـاختار جدیـد اشـاره‌ای کـه در آن Origo از مفهـوم خـود در اینجـا و حـال تغییـر کـرده، مفهومی‌سازی کند. در روان‌شناسی شناختی ایـن فراینـد بـا عنـوان فرافکنـی شـناخته می‌شود. به جای استفاده از دیدگاه دنیای واقعی خود بـرای درک زبـان مـورد اسـتفاده، شنوندگان و خوانندگان شرکت‌کننده در جهان گفتمان باید مفهوم خود را از نقطهٔ صـفر ارجاعی بر روی کسی یا چیـزی دیگـری در جهـان مـتن نگاشـت کننـد» (Gavins, 2007: 42).

۳ـ۳ـ۲. جهان‌های زیرشمول نگرشی[1]

در نتیجهٔ اشاره زمانی به آرزو، باور و هدف شکل می‌گیرند. این جهـان شـامل جـایگزینی آرزو، باور یا هدف مشارکان یا شخصیت‌ها به صورت جهان‌های آرزو، باور و هدف اسـت. جهان‌های نگرشی بر پایهٔ آرزو به واسطه گزاره‌هایی چـون خواسـتن، آرزو کـردن، خـواب دیدن، رؤیا دیدن و مفاهیم مشابه ایجاد می‌شود. جهان‌های باور بـه واسـطهٔ گـزاره‌هـایی چون باور کردن، دانستن و فکر کردن معرفی مـی‌شـوند و جهـان‌هـای هـدف بـه قصـد بیان‌شدهٔ مشارکان گفتمان و شخصیت‌ها مربوط است، بدون در نظـر گـرفتن کنشـی کـه انجام مـی‌دهنـد؛ماننـد قـول دادن، تهدیـد کـردن، عرضـه کـردن و درخواسـت کـردن (Stockwell, 2002: 140).

۳ـ۳ـ۳. جهان‌های زیرشمول معرفت‌شناختی[2]

به نقش شرط در شکل‌گیری جهان‌های فرعی معرفت‌شناختی و در نتیجـه، جهـان مـتن می‌پردازد. گاوینز بر این باور است که این نشانه‌های متنی در واقع، نشانه‌ای برای اندیشهٔ زیربنایی متن به شمار می‌آیند و از این نظر که به فرض و اندیشه‌ای نمایان در ورای متن اشاره دارد، مهم و درخور توجه است. اساس شکل‌گیری ایـن جهـان فرعـی بـر فـرض و احتمال و ممکن بودن بنا شده‌است. این جهان‌های فرضی با طرح شـدن در گـزاره‌هـایی همچون شاید، باید و نکن، از سوی مشارکان یک گفتمان است کـه گـاهی بـه تغییـر در عناصر جهان‌ساز منجر می‌شود.

---

1. Attitudinal Sub Worlds
2. Epistemic Sub Worlds

در ادامه، به بررسی بیشتر این لایه‌های مفهومی از نظریهٔ جهان متن در روایت‌هایی از بیهقی می‌پردازیم:

«از عبدالرّحمن قوّال شنیدم، گفت: امیرمحمد روزی دو سه چون متحیری و غمناکی می‌بود. چون نان می‌بخوردی، قوم را بازگردانیدی. سوم‌روز احمد ارسلان گفت: زندگانی خداوند دراز باد. آنچه تقدیر است، ناچار بباشد. در غمناک بودن بس فایده نیست. خداوند بر سَرِ شراب و نشاط باز شود که ما بندگان می‌ترسیم که او را سودا غلبه کند، فالعیاذ باللّه، و علّتی آرد. آنچه گفته‌اند که غمناکان را شراب باید خورد تا تَفتِ غم بنشاند، بزرگ‌غلطی است. بلی در حال بنشاند و کمتر گرداند، اما چون شراب دریافت و بخفتند، خماری منکر آرد که بیدار شوند و دو سه روز بدارد» (بیهقی، ۱۳۸۸: ۵ـ۶).

این خلاصه‌ای از گفتگویی است که به وسیلهٔ بیهقی، عبدالرّحمن قوّال، احمد ارسلان و امیرمحمد به عنوان مشارکان گفتمان دربارهٔ احوالات امیرمحمد صورت پذیرفته‌است. جهان گفتمان این راوی، ذکر احوال امیرمحمد است.

اشارات آن‌ها به محیط بلافصل پیرامون این گفتمان، اطلاعاتی دربارهٔ امیرمحمد با هدف شناخت او در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. البته این اطلاعات به مخاطب کمک چندانی نمی‌کند، چون در این میان، یک جهان متن در درون این جهان گفتمان درونه‌گیری می‌شود. احمد ارسلان در این جهان متن درونه‌گیری‌شده، به عنوان یکی از شخصیت‌ها و راوی حضور دارد و اطلاعات ما از آن‌ها محدود به آن چیزی است که در متن گنجانده شده‌است. این لایهٔ جهان گفتمان که بر اساس احساسات و باورهای شخصیت‌های داستان شکل می‌گیرد، در ادامه با توصیفی از بیهقی دربارهٔ شراب بر اساس دانش قبلی خود او و با هدف شناخت بیشتر ارائه می‌شود که ساخت (ساختار) بازنمایی ذهنی خواننده را دربارهٔ احوالات امیرمحمد و تأثیری که ممکن است شراب بر وی داشته باشد، با پیچیدگی روبه‌رو می‌کند.

ارتباط بین مخاطب و نویسنده به عنوان بخشی از گفتمان در این زمینه، در زمان گذشته شکل می‌گیرد. هر دو در یک زمان و مکان واحد نیستند و شیوهٔ ارتباط هم یک گفتگوی چهره‌به‌چهره و یا رودررو نیست. در اینگونه جهان‌های گفتمان، راوی به عنوان دانای کُل، گزارش را روایت می‌کند و در گفتمان دخیل است. روایت بدون کانونی‌شدگی صورت می‌پذیرد، چون راوی از شخصیت‌ها بیشتر می‌داند. تغییر زاویهٔ دید بدون قرینه صورت می‌گیرد و درآمیختن زاویهٔ دید اول و سوم باعث درآمیختن زمان‌های روایت می‌شود.

جهان گفتمان دیگری در روایت بیهقی وجود دارد که مشارکان آن، بیهقی، امیرمسعود، امیرمحمد، نبیه (فقیه)، حاجب بزرگ و تعدادی از افرادی است که نامی از آن‌ها ذکر نشده‌است:

«امیر گفت: خبر برادرم چیست و لشکر کی خواهد رفت نزدیک وی؟ گفتند: خبر خداوند سلطان همه خیر است و در این دو سه روزه، همهٔ لشکر بروند و حاجب بزرگ بر اثر ایشان، و بندگان بدین آمده‌اند و نامه به امیر دادند. برخواند و لختی تاریکی در وی پیدا آمد. نبیه گفت: زندگانی امیر دراز باد. سلطان که برادر است، حقّ امیر را نگاه دارد و مهربانی نماید. دل بد نباید کرد» (همان: ۹).

جهان گفتمان این روایت به طور خاص بین محیط مکانی و زمانی نویسنده و محیط مکانی و زمانی خواننده آن تقسیم شده‌است و تنها دسترسی خواننده به مشارک خود از طریق متن نوشتاری است. از نظریهٔ جهان متن، برخلاف تحلیل‌های زبان‌شناختی که به متن به عنوان یک دادهٔ زبانی نگاه می‌کنند، با تأکید بر هر دو نقطهٔ کانونی برای انجام تحلیل کل‌نگر استفاده می‌شود. در این روایت‌ها، شخصیت‌هایی چون بیهقی و امیرمحمد، امیرمسعود که جزء شخصیت‌های اصلی این جهان گفتمان هستند، باعث به وجود آمدن جهان کلانی می‌شوند که در این ساختار کلان، زاویهٔ دیدهای متفاوت جهان گفتمان آن را در تکه‌های جهانی متفاوت شکل می‌دهند که گاهی همهٔ این شخصیت‌ها در این جهان کلان حاضرند، گاهی هم فقط یکی از آن دو حضور دارد و گاهی نیز هر دو غایب هستند. نویسنده با توصیف‌های جدید و با ایجاد یک امکان جدید، خواننده را وادار به تغییر در بازنمایی‌های ذهنی خود برای درک و تنظیم پویایی اطلاعات ورودی می‌کند.

در ادامه، کاربرد عناصر جهان‌ساز در روایت زیر از *تاریخ بیهقی* را نشان می‌دهیم:

«امیر مسعود به سپاهان بود و قصد داشت که سپاهسالار تاش فرّاش را آنجا یله کند و بر جانب همدان و جبال رَوَد و فرّاشان سرای‌پرده بیرون برده بودند و در آن هفته بخواست رفت. روز [سه]شنبه، ده روز مانده بود از جمادی‌الأولی سنهٔ احدی و عشرین و أربعمائه، ناگاه خبر رسید که پدرش امیرمحمود، رضی‌الله عنه، گذشته شد و حاجب بزرگ علی قریب در پیش کار است و دروقت سواران مسرع رفتند به گوزگانان تا امیرمحمد به‌زودی بیاید و بر تخت ملک نشیند» (همان: ۱۱).

نشانه‌های ادراکی در ارتباطات نوشتاری، برخلاف یک گفتگوی رودررو، به طورکلّی کاهش پیدا می‌کند، چون تمرکز اصلی فعالیت ارتباطی روی متن است. در این روایت بیهقی، موقعیت دقیق جغرافیایی جهان متن از سپاهان آغاز و پس از آن با تغییر آن به گوزگانان ختم می‌شود. تمام چنین ارجاعاتی باعث می‌شود دانش موجود مخاطب از این

مکان‌های جغرافیایی همچون سپاهان، همدان و... اگر وجود داشته باشد، ایجاد شود که بر پایهٔ آن بازنمایی ذهنی صحنه‌ها برای آن‌ها شکل بگیرد. با توجه به تنها چند کلمهٔ آغازین این روایت، خواننده به عنوان مشارک اصلی گفتمان، شروع به ساخت کامل یک تصویر ذهنی دقیق از محل راهنمایی، ترکیب اطلاعات جهان‌ساز ارائه شده در متن با چارچوب‌های دانش موجود خود می‌کند. بیهقی برای ساخت مکان گفتمان از اینجا به عنوان مکان‌نما و نیز دیگر قیدهای مکانی بهره می‌برد. بدین ترتیب، ساخت روایی حول نشانه‌های مکانی، زمانی، شخصیت‌ها و نیز اشیائی شکل می‌گیرد که فضای روایت را می‌سازند. جهان متن ایجادشده را می‌توان در نمودار زیر نشان داد:

جدول ۳: جهان متن	
عناصر جهان‌ساز	
زمان	هفته، روز، سه‌شنبه، دَه روز، جمادی‌الأولی سنهٔ احدی و عشرین، دروقت، به‌زودی، گذشتهٔ ساده، ماضی التزامی، ماضی بعید، حال ساده.
مکان	سپاهان، آنجا، همدان، جبال، بیرون، سراپرده، گوزگانان، تخت ملک.
شخصیت‌ها و اشیاء	امیرمسعود، سپاهسالار تاش فراش، فراشان، پدرش امیرمحمود، سواران، امیرمحمد، علی قریب، سرای‌پرده، تخت.

این نمودار عناصر جهان‌ساز، خلاصه‌ای از یک گفتمان و مفاهیمی از ساختار بازنمایی ذهنی را در این محیط بلافصل نشان می‌دهد و خصوصاً به تجزیه‌وتحلیل گفتمان‌های پیچیده‌ای کمک می‌کند که شامل جهان‌های متن متعدد هستند.

اکنون به بررسی اقسام نقش‌گسترها و کارکرد آن‌ها در روایت‌های زیر، برگرفته از *تاریخ بیهقی* می‌پردازیم:

> «و فضل ربیع اسب بگردانید و بخانه باز شد، یافت محلّت و سرای خویش را مشحون به بزرگان و افاضل حضرت؛ بجای خویش بنشست و مردمان را معذرت می‌کرد و باز می‌گردانید و تا شب بداشت و عبد اللّه طاهر نماز دیگر بیامد و رسم تهنیت بجای آورد و بازگشت» (همان: ۲۹).

جدول ۴: اقسام نقش‌گسترها

جمله	نوع متن	نوع اسناد	کارکرد	کارگفت
فضل ربیع اسب بگردانید	روایی	کنشی	پیرنگ‌گستر	گزارش
و به خانه بازشد	روایی	کنشی	پیرنگ‌گستر	گزارش
یافت محلّت و سرای خویش را مشحون به بزرگان و افاضل حضرت	توصیفی	حالت	صحنه‌گستر	توصیف صحنه
به جای خویش بنشست	روایی	کنشی	پیرنگ‌گستر	گزارش
و مردمان را معذرت می‌کرد و بازمی‌گردانید	روایی	کنشی	پیرنگ‌گستر	گزارش
و تا شب بداشت	روایی	کنشی	پیرنگ‌گستر	گزارش
و عبداللّه طاهر نماز دیگر بیامد	روایی	کنشی	پیرنگ‌گستر	گزارش
و رسم تهنیت به‌جای آورد و بازگشت.	روال عادی	عادتی	عادت‌گستر	توصیف عادت

در این بند از روایت، نقش گزاره‌های نقش‌گستر با هدف پیشبرد روایت، برای ساخت جهان متن ترسیم می‌شود.

این گزاره‌ها به ساخت پیرنگ کمک می‌کنند و در مواردی به توصیف شخصیت و صحنه می‌پردازند. در نمودار مربوط به این روایت، در ابتدا با فعل‌های کنشی روبه‌رو می‌شویم که کارگفت آن‌ها گزارش، و کارکردشان گسترش پیرنگ داستان و نیز موجب پویایی روایت است. البته برای توصیف صحنه، برخی گزاره‌ها در متن به صورت عبارات وصفی به‌کار رفته‌اند و حالت صحنه را توصیف می‌کنند. سپس در جمله‌های بعدی، فعل‌های کنشی ادامهٔ روایت را تداوم می‌بخشند. در روایت‌های دیگری با تمرکز بر گزاره‌های وصفی، به توصیف صحنه‌ها و در نتیجه، گسترش آن‌ها بیش از پیش پرداخته می‌شود؛ چنان‌که در بندی از روایتی می‌توان دید که به داستان ذکر بر دار کردن حسنک مربوط است:

«من که بوالفضلم و قومی بیرون طارم به دکان‌ها بودیم نشسته در انتظار حسنک. یک ساعت بود. حسنک پیدا آمد بی‌بند. جبّه‌ای داشت حِبری‌رنگ، با سیاه می‌زد، خَلَق‌گونه، درّاعه و ردایی سخت پاکیزه و دستاری نشابوری مالیده و موزهٔ میکائیلی نو در پای و

موی سر مالیده، زیر دستار پوشیده کرده، اندک‌مایه پیدا می‌بود و والی حرس با وی و علی رایض و بسیار پیاده از هر دستی. وی را به طارم بردند» (همان: ۲۳۱).

جدول ۵: اقسام نقش‌گسترها

جمله	نوع متن	نوع اسناد	کارکرد	کارگفت
من که بوالفضلم و قومی بیرون طارم به دکان‌ها بودیم نشسته در انتظار حسنک	روایی	کنشی	پیرنگ‌گستر	گزارش
یک ساعت بود	روایی	کنشی	پیرنگ‌گستر	گزارش
حسنک پیدا آمد بی‌بند	روایی	کنشی و حالت	پیرنگ‌گستر	گزارش
جبّه‌ای داشت حبری رنگ با سیاه می‌زد خلق گونه	توصیفی	حالت	صحنه‌گستر	توصیف صحنه
دراعّه‌و ردائی‌سخت پاکیزه و دستاری نشابوری...	توصیفی	حالت	صحنه‌گستر	توصیف صحنه
اندک مایه پیدا می‌بود	توصیفی	حالت	صحنه‌گستر	توصیف صحنه
و والی حرس با وی و علی رایض و بسیار پیاده از هر دستی.	روایی	کنشی	پیرنگ‌گستر	گزارش
وی را بطارم بردند	روایی	کنشی	پیرنگ‌گستر	گزارش

چگونگی کاربرد جهان‌های زیرشمول در روایت‌های بیهقی درادامه بررسی می‌شود:

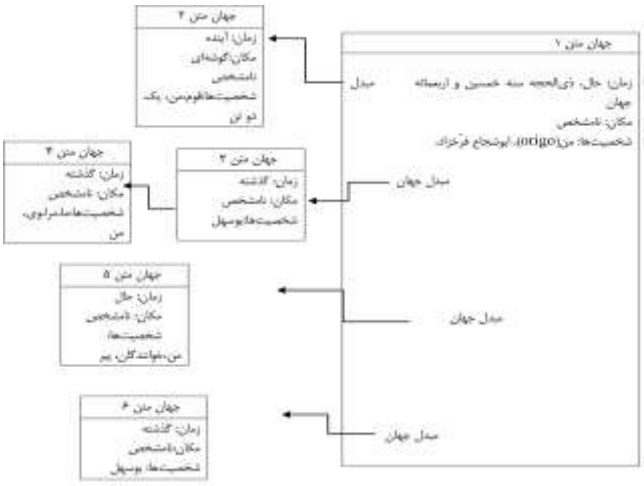
«تا ایزد، عزّ ذکره، آدم را بیافریده‌است، تقدیر چنان کرده‌است که ملک را انتقال می‌افتاده‌است ازین امّت بدان امّت و ازین گروه بدان گروه. بزرگ‌تر گواهی بر اینچه می‌گویم، کلام آفریدگار است، جلّ جلاله و تقدّست اسمائه. ایشان را مقرّر گردد که آفریدگار، جلّ جلاله، عالم اسرار است که کارهای نابوده را بداند و در علم غیب او برفته‌است که در جهان در فلان بقعت، مردی پیدا خواهد شد که از آن مرد بندگان او را راحت خواهد بود و ایمنی و آن زمین را برکت و آبادانی، و قاعده‌های استوار می‌نهد؛ چنان‌که چون از آن تخم بدان مرد رسید، چنان گشته باشد که مردم روزگار وی وضیع و شریف او را گردن نهند» (همان: ۱۵۲).

این جهان اغلب شامل تغییر از سوم شخص به اول شخص یا دوم شخص، واژگونی فاصلهٔ دورـ نزدیک و دیگر مشخصه‌هایی است که از لحاظ اشاری در روایت گوینده مرکز قرار دارد. شخصیت اصلی گاهی اول‌شخص است و گاه سوم‌شخص. زمانی که شخصیت داستان به صورت سوم‌شخص به‌کار می‌رود، توصیف‌هایی که نشان‌دهندهٔ ماهیت اوست، بازگو می‌شود. فرافکنی در روایت‌های بیهقی را در مثال زیر می‌توان دید:

«امروز که من این قصّه آغاز می‌کنم در ذی‌الحجهٔ سنهٔ خمسین و أربعمائه در فرّخ‌روزگار سلطان معظّم ابوشجاع فرّخزادبن ناصر دین‌الله، ازین قوم که من سخن

خواهم راند، یک دو تن زنده‌اند، در گوشه‌ای افتاده و خواجه بوسهل زوزنی چند سال است تا گذشته شده‌است و به پاسخ آنکه از وی رفت گرفتار، و ما را با آن کار نیست ـ هرچند مرا از وی بد آمد ـ به هیچ حال؛ چه عمر من به شست‌و پنج آمده و بر اثر وی می‌بباید رفت و در تاریخی که می‌کنم، سخنی نرانم که آن به تعصّبی و تزیّدی کشد و خوانندگان این تصنیف گویند: شرم باد این پیر را، بلکه آن‌گویم که تا خوانندگان با من اندرین موافقت کنند و طعنی نزنند. این بوسهل مردی امامزاده و محتشم و فاضل و ادیب بود، اما شرارت و زعارتی در طبع وی مؤکد شده؛ ولاتبدیل لخلق اللّه، و با آن شرارت، دلسوزی نداشت» (همان: ۲۲۶).

نمودار ۱: فرافکنی و جهان‌های متن



هرگاه مرزهای زمانی یک جهان متن تغییر می‌کنند، مبدل‌های جهان مثل این نیز رخ می‌دهد و موجب می‌شود که شرکت‌کنندگان در گفتمان، جهان متن جدیدی ایجاد کنند که از طریق آن منطقهٔ زمانی مشخص می‌تواند مفهوم‌سازی شود. در این حالت، موقعیت فضایی جهان متن جدید با همان جهان متن اصلی آن باقی می‌ماند. تمرکز این متن هنوز بر زمان اولیهٔ روایت و بیهقی است، اما خوانندگان در حال حاضر از وجود هرچند مبهم یک محیط زمانی دیگر، حاوی مجموعه‌ای متفاوت از ایفاگرها آگاهی دارند. نویسنده با به‌کار بردن برخی جملات از قبیل «و ما را با آن کار نیست» و «خوانندگان این تصنیف گویند»، یک رابطهٔ اجتماعی برابر بین خود و مشارک خویش در گفتمان فرض می‌کند. زمان پیش‌نمونه‌ای برای روایت رخدادهایی که صحنه‌ها و حوادث را در فاصلهٔ زمانی و فضایی توصیف می‌کنند، گذشتهٔ ساده است. اشاره‌گرهای زمانی این متن بسیار مشخص‌تر از اشاره‌گرهای مکانی هستند.

جهـان مـتن بـه وسـیلهٔ راوی همـه‌چیـزدان و زمـان حـال سـاده ایجـاد شـده‌اسـت. شخصیت‌های دیگر در این جهان متن اولیه ظاهر نمی‌شوند و بـه منطقـهٔ زمـانی گذشـتهٔ کنونی تعلق دارند، اما به نظر می‌رسد که از محدودهٔ زمانی متن عبور کـرده‌اسـت. ارجـاع بیهقی به هر کدام از آن‌ها باعث درونه‌گیری جهان متن جدیدی در این جهان متن اولیـه شده‌است. خوانندگان در این عبارت و کاربرد ما به عنوان یکـی از ایفـاگران جهـان مـتن درونه‌گیری‌شده در واقع، تمام خوانندگان را در حال و آینده بازنمایی می‌کند. همـین طـور متعلق به پارامترهای زمانی گسترده‌تری است که در آن تمام این مناطق زمـانی بـه یـک کلّ پیوسته منتقل می‌شوند.

کاربرد نقل قول مستقیم به جای نقل قول غیرمستقیم، جهان زیرشمول به‌شمار می‌آید که از آن جمله می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد: «از خواجه بونصر شنودم، گفـت: مـرا درین هفته یک روز سلطان بخواند و خالی کرد و گفت: این کارها یکرویه شد بحمد اللّه و منّه، و رأی بر آن قرار می‌گیرد که بدین زودی سوی غزنین نرویم» (همان: ۵۴).

در به‌کارگیری نقل قول مستقیم، مخاطب می‌تواند وارد جهان زیرشمول شـود، امـا در نقل قول غیرمستقیم، این امکان از مخاطب گرفته می‌شود: «چون بازجسـتی نبـود کـار و حال او را، انتقام‌ها و تشفّی‌ها رفت، و بدان سبب، مردمان زبان بر بوسهل دراز کردند کـه زده و افتاده را توان زد. مرد آن مرد است که گفته‌اند: العفو عند القدرة» (همان: ۲۲۷).

در این نقل قول گزارش‌گونه، مخاطب نمی‌تواند به جهـان زیرشـمول وارد شـود و در سطح روایت باقی می‌ماند، اما در نقل قول اول، سلطان مسعود که سوم‌شخص است، گفتار خود را به صورت اول شخص بیان می‌کند و خواننده را به خود نزدیک می‌سازد.

به‌کارگیری جهان‌های زیرشمول نگرشی در روایت‌های بیهقی به شکل زیر اسـت: «و صلاح بنده آن است که به پیشهٔ دبیری خویش مشغول باشـد و چشـم دارد کـه وی را از دیگر سخنان عفو کرده آید» (همان: ۵۵)، «و بنده را آن خوشتر آید که امروز بر راه وی رفته آید و گذاشته نیاید که هیچ کس را تمکین آن باشد که خداوند را گوید که "فلان کار بـد کرد، بهتر از آن می‌بایست« تا هیچ خلل نیفتد» (همان):

> «آلتونتاش چون پیغام بشنود، برخاست و زمین بوسه داد و گفت: بنده را خوشتر آن بودی که چون پیر شده‌است، از لشکری دست بکشیدی و به غـزنین رفتـی و بـر سَـرِ تربـت سلطان ماضی بنشستی، اما چون فرمان خداوند برین جمله است، فرمـان‌بـردارم. دیگـر روز امیر به پاریاب رسید، بفرمود تا خلعت او را که راست کـرده بودنـد [= بپوشـانیدند]، خلعتی سخت فاخر و نیکو» (همان: ۷۰).

در این بخش، نگرش راوی در قالب نگاشت حوزهٔ مفهومی نشان داده می‌شود. جهان زیرشمول متن در این عبارات، مخاطب را از جهان متن روایت به جهانی سوق می‌دهد که نشانگر نگرش شخصیت این جهان متن نسبت به کنشی است و مخاطب را وادار می‌سازد در بازنمایی ذهنی خود، این کنش را به هر انسانی در این شرایط تعمیم دهد.

استفادهٔ مشارکان از قیدهایی مانند «شاید»، «باید»، «ممکن»، «محتمل» و امثال آن، چه در جهان گفتمان و چه در جهان متن، باعث ایجاد جهان‌های فرضی می‌شود که همچون دیگر جهان‌های زیرشمول و فرعی، منجر به تغییر در شرایط زمانی و مکانی و نیز دیگر عناصر جهان‌ساز می‌شود که در ادامه، در روایت‌های بیهقی نشان داده می‌شود:

ـ «این خداوند کریم است و شرمگین. چون ببیند، **شاید** که نپسندد که تو در آن درجه خمول باشی» (همان: ۲۴).

ـ «اگر رأی عالی بیند، **باید** که هیچ کس را زهره و تمکین آن نباشد که یک قاعده را از آن بگرداند که قاعدهٔ همه کارها بگردد و بنده بیش از این نگوید و این کفایت است. امیر را این جواب‌ها سخت خوش آمد و ما بازگشتیم» (همان: ۷۷).

ـ «چون خواجه از من این بشنود، سر اندر پیش افکند، زمانی اندیشید و **دانست** که این حدیث من از جایی می‌گویم، که نه از آن مردان بود که این چنین چیزها بر وی پوشیده ماند» (همان: ۲۱۶).

ـ «چنان **گمان می‌برم** که دیدار من با تو و با خانگیان با قیامت افتاده‌است، از آن بود که در هر بابی مثالی نبود» (همان: ۴۵).

«شاید»، «باید»، «دانستن» و «گمان بردن» همگی قیدهایی هستند که جهان‌های زیرشمول معرفت‌شناختی در این عبارات و میزان اطمینان شخصیت داستان نسبت به یک موضوع را نشان می‌دهند. مخاطب نیز میزان اطمینان خود را نسبت به یک موضوع خاص از طریق این جهان‌های زیرشمول ارزیابی می‌کند. جهان‌های زیرشمول گاهی برای مشارکان گفتمان و در مواردی هم تنها برای شخصیت‌های یک روایت در دسترس هستند. در برخی از روایت‌ها که به صورت گفتگویی چهره‌به‌چهره اتفاق می‌افتد، مشارکان به آن دسترسی دارند و اطلاعات پیرامون محیط بلافصل گفتمان در دسترس مشارکان گفتمان می‌باشد، ولی در مواردی که یکی از شخصیت‌های جهان گفتمان با تغییر در شرایط زمانی و مکانی یک جهان، جهان متن دیگری خلق می‌کنند، در این صورت، مفاهیم و اطلاعات موجود در این جهان متن تنها برای شخصیت‌های این جهان متن در دسترس است و دیگر خواننده به عنوان مشارک گفتمان به این مفاهیم دسترسی ندارند؛

زیرا مخاطب به دلیل اینکه با این شخصیت‌ها در دو سطح متفاوت هستند، امکان ورود به این جهان‌های متن را ندارند.

۴. نتیجه

در بررسی جلد نخست *تاریخ بیهقی* بر اساس نظریهٔ جهان متن به این نتیجه رسیدیم که فراوانی گزاره‌های روایی در این اثر، موجب ساخت روایی- گزارشی آن شده‌است. محوریت توصیف‌ها در مواردی بر محیط پیرامون و گاهی بر شخصیت‌پردازی متمرکز بوده‌است. جهان متن اولیهٔ این اثر تاریخی در زمان گذشته بوده‌است. بنابراین، پویایی و حرکت در این جهان متن به واسطهٔ زمان گذشته چندان مشهود نیست و به همین دلیل، خواننده به عنوان مشارک گفتمان در بیشتر موارد در جهان متن حضور ندارد. تعداد جهان‌های زیرشمول به نسبت کل اثر نشان‌دهندهٔ تسلط و کنترل نویسنده و شخصیت‌های داستان است. به دلیل تاریخی بودن این اثر، تعداد جهان‌های زیرشمول معرفت‌شناختی کم است، ولی به همین دلیل، جهان‌های زیرشمول اشاری فراوان است و نشان می‌دهد که نویسنده با تغییر در شرایط زمانی و مکانی روایت‌ها و هدایت جریان روایت‌های مختلف بدین طریق، مخاطب و خواننده را به مفهومی‌سازی جهان‌هایی با فضاهای متغیر وادار می‌کند که خود فرایند مفهومی‌سازی بر پویایی این کنش دلالت دارد. ذکر عناصر جهان‌ساز زمانی و مکانی به صورت دقیق خواننده را از پرسشگری دربارهٔ این عناصر بی‌نیاز می‌کند. نویسنده با استفاده از جهان‌های زیرشمول نگرشی، خواننده را به سمت مفهومی‌سازی جهان فکری شخصیت‌های داستان سوق می‌دهد. هرچند به دلیل ماهیت تاریخی و گزارش‌گونهٔ آن، استفاده از این جهان‌ها در اغلب روایت‌ها محدود است، اما همین امر موجب عدم بازنمودِ هدف، آرزو و آینده و نیز خیال‌پردازی در این اثر می‌شود. سرانجام، باید گفت کاربرد این سه جهان زیرشمول به همراه جهان متن و گفتمان، بخش مهمی از ساخت جهان متن این اثر تاریخی را نشان می‌دهند.

منابع

استاکوِل، پیتر (۱۳۹۳)، *بوطیقای شناختی*، ترجمهٔ محمدرضا گلشن، تهران، انتشارات علمی.

ـــــــــــ (۱۳۹۳)، *بوطیقای شناختی*، ترجمهٔ لیلا صادقی، تهران، مروارید.

افراشی، آزیتا (۱۳۹۵)، «تحلیل داستان در نظریهٔ جهان متن: مطالعهٔ موردی *وداع* اثر جلال آل احمد»، *زبان و زبان‌شناسی*، د ۱۲، ش ۲۳، صص ۱۷ـ۳۸.

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۸)، *تاریخ بیهقی*، تصحیح محمدجعفر یاحقی و مهدی سیدی، چ۲، تهران، سخن.

صادقی، لیلا (۱۳۸۹)، «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی»، *نقد ادبی*، س ۳، ش ۱۰، صص ۱۱۵ـ۱۴۲.

ـــــــــ (۱۳۹۳)، «کارکرد داستان کلان و نگاشت نظام در خوانش *منطق‌الطیر* با رویکرد شعرشناسی شناختی»، *جستارهای زبانی*، د ۵، ش ۴، صص ۱۲۵ـ۱۴۷.

ـــــــــ (۱۳۹۱)، «خوانش شعر «حکایت» اثر احمد شاملو با رویکرد شعرشناسی شناختی». *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ش ۴، صص ۱۵۰ـ۱۶۷.

ـــــــــ (۱۳۹۰)، «شناخت جهان متن رباعیات خیام بر اساس نگاشت نظام با رویکرد شعرشناسی شناختی»، *جستارهای ادبی*، ش ۱۷۵، صص ۱۰۷ـ۱۲۹.

صفوی، کوروش (۱۳۷۳)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، تهران، چشمه.

فریمن، مارگارت (۱۳۹۰). «شعر و حوزهٔ استعاره: به سوی نظریهٔ شناختی در ادبیات»، *استعاره و مجاز با رویکردی شناختی*، اثر آنتونیو بارسلونا، ترجمهٔ فرزان سجودی، لیلا صادقی و تینا امرالهی، تهران، نقش جهان.

گلفام، ارسلان و دیگران (۱۳۹۳)، «کاربرد نظریهٔ جهان متن در شناسایی عناصر سازندهٔ متن روایی داستان *شازده احتجاب* بر مبنای رویکرد شعرشناسی شناختی»، *جستارهای زبانی*، د ۵، ش ۵، صص ۱۸۳ـ۲۰۶.

Freeman, Margaret H. (2000), “Poetry and the Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Literature”, *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, Antonio Barcelona (Ed.), Berlin and New York: Mouton de Gruyter. Pp. 253-281.

Gavins, J. and G. Steen (2003), *Cognitive Poetics in Practice*, London, Routledge.

_____(2007), *Text World Theory: An Introduction*, Edinburgh University Press.

Stockwell, P. (2002), *Cognitive Poetics: An Introduction*. New York, Routledge.

Werth, Paul (1995), "How to Build a World", *A Lot Less than Six Days and Using only what’s in Your Head? New Essays in Deixis*, Keith Green, (Ed.), Amsterdam, Rodopi, Pp. 49-80.

_____(1999), *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. London, Longman.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۹، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.277344.1212
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

The Art-Unity of Ferdowsi's Shahnameh according to Benedetto Croce's Philosophy of Art

Teymoor Malmir
Professor Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran
Ramin Moharrami[1]
Associate professor Persian Language and Literature Mohaghegh-e- Ardabili University, Ardabili, Iran
Chiman Fathi
Ph.D Candidate, Persian language and literature Mohaghegh-e- Ardabili University, Ardabili, Iran
Received: March, 10, 2019 & Accepted: May, 4, 2020

Abstract

The issue of existence and proof of coherence in Ferdowsi's Shahnameh is the main issue of this research. In fact, Ferdowsi's use of authentic modes of expression, which is consistent with his epic genre and theme, is to such an extent that it disrupts the dualism of structuralist myth-poetry. This is one of the unifying theories of the philosophy of modern art, namely: the philosophy of art by Croce, in fundamental elements such as: "intuition-expression", "art identity". - Language, "the inseparability of pure and fine expression" or the principle of "genuine way of expression", as well as in his definition of "art" as "the manifestation of matter in the form" are also well represented. Therefore, based on the most important elements mentioned in the philosophy of art of Croce, the present study comparatively analyzes the artistic unity in Ferdowsi's Shahnameh by concluding with an analytical-descriptive approach and concludes that: Ferdowsi's Shahnameh, in addition to its various forms of textual and structural cohesion, also enjoys artistic and aesthetic cohesion, which, in comparison with other epic poems before and after it, has the greatest degree of compatibility of affect and meaning. (Subject) with its construction and face. This adaptation or appropriateness in the Shahnameh has been clearly exaggerated in the literary ways of exaggeration, contradiction, and metaphor.

Keywords: Ferdowsi's Shahnameh, Artistic Unity, Affection (meaning), Proportionate forms, Croce's Philosophy of Art

1 . Email of the corresponding author: moharami@uma.ac.ir

وحدت هنری در *شاهنامهٔ* فردوسی براساس فلسفهٔ هنر بندتو کروچه

تیمور مالمیر
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران
رامین محرمی[۱]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران
چیمن فتحی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی،، اردبیل، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۱۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۲/۱۵
(از ص ۱۰۵ تا ص ۱۲۴)

چکیده

مسئلهٔ انسجام در *شاهنامهٔ* فردوسی، مسئلهٔ اصلی این پژوهش است. در حقیقت، بهره‌یابی فردوسی از شیوه‌های بیان اصیل متناسب با ژانر و درونمایهٔ حماسه تا حدی است که گویی تقابل دوگانهٔ شعر ـ اسطورهٔ ساختارگرایان را برهم زده‌است. این شیوه در یکی از نظریه‌های وحدت‌نگر فلسفهٔ هنر مدرن، یعنی فلسفهٔ هنر بندتو کروچه، در مؤلفه‌های بنیادینی همچون «این‌همانیِ شهود ـ بیان»، «جدایی‌ناپذیری بیان عاری و آراسته» یا اصل «شیوهٔ بیان اصیل» و نیز در تعریف وی از «هنر» به‌عنوان «تجلی مادّه در صورت» نیز به‌خوبی نمایان است. بنابراین، پژوهش حاضر با تکیه بر مهم‌ترین مؤلفه‌های نامبرده در فلسفهٔ هنر کروچه، به‌گونه‌ای تطبیقی و با رویکردی تحلیلی ـ توصیفی، به تحلیل وحدت هنری در *شاهنامهٔ فردوسی* پرداخته‌است و به این نتیجه رسیده که *شاهنامهٔ فردوسی*، علاوه بر گونه‌های مختلف انسجام متنی و ساختاری، از انسجامی هنری و زیباشناختی نیز بهره‌مند است که آن را در قیاس با دیگر حماسه‌های منظوم پیش و پس از خود، از بیشترین حدّ سازگاری صورت با معنا (درون‌مایه) برخوردار کرده‌است. این سازگاری یا تناسب در *شاهنامه*، در شیوه‌های ادبی اغراق، تضاد و نماد (کلان‌نماد) در حد کلان هنری، به‌روشنی رخ نموده‌است.

واژه‌های کلیدی: *شاهنامهٔ* فردوسی، وحدت هنری، عاطفه (معنا)، صورت، فلسفهٔ هنر کروچه.

۱. مقدمه

وجود یا عدم انسجام در *شاهنامهٔ* فردوسی، مسئلهٔ اصلی این پژوهش است. برخی از دیدگاه‌ها در این زمینه، همچون دیدگاه تئودور بارتولد (ر.ک؛ بارتولد، ۱۳۶۹: ۳۳-۳۸)، هاینریش هانزن (ر.ک؛ هانزن، ۱۳۷۴: ۲-۳) و هگل (Hegel, 1975: 2/1097-1098)، قائل به وجود گسستگی‌های روایی، بافتی و ساختاری و عدم انسجام در داستان‌های *شاهنامه* و در

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: moharami@uma.ac.ir

مقابل، محققان دیگر همچون مالمیر (ر.ک؛ مالمیر، ۱۳۸۳: ۲۳ـ۳۵)، حمیدیان (ر.ک؛ حمیدیان، ۱۳۷۲: ۱۴۳-۱۴۴) و دوستخواه (ر.ک؛ دوستخواه، ۱۳۸۴: ۶۹ـ۷۰)، هر یک به دلیل یا دلایلی خاص، معتقدند *شاهنامهٔ* فردوسی برخلاف گسسته‌نمایی روساختی، از ساختاری منسجم برخوردار است.

از پژوهش‌های پیشین چنین برمی‌آید که تاکنون به مسئلهٔ انسجام، اغلب به مثابهٔ عنصر بنیادین زبان‌شناسی متن و یا با نگرشی ساختارگرایانه نگریسته شده‌است؛ در نگرش‌های زبان‌شناختی نقش‌گرا، انسجام، مفهومی معنایی است که به روابط معنایی موجود در متن می‌پردازد (ر.ک؛ هالیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۴). ساختارگرایی هم معمولاً با جستجوی ژرف‌ساخت‌هایی که در لایه‌های زیرین ابعاد ظاهری نظام‌های نشانه‌ای قرار دارند (ر.ک؛ چندلر، ۱۳۸۷: ۳۴)، ساختار منسجم یک اثر و همسانی روساخت آن را با کارکرد بنیان اساطیری آن نشان می‌دهد. اما رویکرد هنری یا زیباشناختی به انسجام یا «وحدت هنری» که در برخی از جدیدترین و شاخص‌ترین نظریه‌های فلسفهٔ هنر دیده می‌شود، رهیافتی است که تاکنون در تطبیق با مؤلفه‌های ویژهٔ متون کهن بررسی نشده‌است.

یکی از این نظریه‌ها، نظریهٔ این‌همانی هنرـ زبان یا شهودـ بیان بندتو کروچه است. این‌همانی شعرـ اسطوره در *شاهنامه*، مسئله‌ای است که این پژوهش با نشان‌دادن هماهنگی نقش صورت‌های ادبیـ بلاغی متناسب با معنا و نوع ادبی حماسه، درصدد اثبات آن است تا بدین‌ترتیب، با تطبیق این‌همانی شعرـ اسطوره در *شاهنامه* با این‌همانی هنرـ زبان در فلسفهٔ هنر کروچه، با رویکردی تحلیلیـ توصیفی، به تحلیل وحدت هنری در این حماسهٔ بزرگ بپردازد و بدین‌گونه به هنربودگی *شاهنامه* براساس مؤلفه‌های بنیادین فلسفهٔ هنر کروچه، یعنی «عاطفه» و مسئلهٔ «این‌همانی شهودـ بیان» برسد و با رویکردی نوین و نظام‌مند، ماندگاری و جهانی‌بودن ارزش هنری آن را نشان دهد.

۲. پرسش پژوهش

این‌همانی شعرـ اسطوره در *شاهنامهٔ* فردوسی، چگونه و در کدام شگردهای ادبی، در راستای اثبات وحدت هنری این حماسهٔ اساطیری، بر مؤلفه‌های بنیادین فلسفهٔ هنر کروچه، یعنی «عاطفه» و مسئلهٔ «این‌همانی شهودـ بیان» قابل تطبیق است؟

۳. پیشینهٔ پژوهش

در بیان مسئله، به برخی از پیشینه‌های پژوهشی مدّعی وجود یا نبودِ انسجام در *شاهنامهٔ* فردوسی اشاره شد. اما با توجه به موضوع پژوهش حاضر، ذکر پیشینه‌های تحلیل تقابل یا

تناسب صورت/ معنا نیز ضروری می‌نماید. در جهان اسلام، به‌ویژه دربارهٔ بلاغت، برخی به اهمیت لفظ و برخی دیگر به اهمیت معنا معتقد بودند. عبدالقاهر جرجانی به الزام هماهنگی صورت و معنا معتقد بود. جرجانی «نظریهٔ نظم» را درست در مقام تعادل آن دو دیدگاه بنا نهاد و علم معانی را براساس همین نظریه استنباط کرد. نظریهٔ نظم جرجانی می‌تواند از قدیم‌ترین و مؤثرترین رویکردها در نقد و تکوین آثار ادبی محسوب شود. شفیعی‌کدکنی براساس این نظریه به تبیین و تحلیل بیان شاعرانهٔ فردوسی در سازگاری با موضوع حماسه پرداخته‌است. وی براساس سنجش *شاهنامهٔ* فردوسی با حماسه‌های پیش و پس از آن، مثلاً *گشتاسپ‌نامهٔ* دقیقی و *گرشاسب‌نامهٔ* اسدی، معتقد است *شاهنامه* به‌سبب توجه فردوسی به حالت ترکیبی و زمینهٔ کلی تصویرها، یعنی هماهنگی صورت‌های خیال با یکدیگر و تناسب با درون‌مایه و فضای شعر، از بیشترین ارزش شعری و هنری برخوردار است (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۴۷۰ـ ۴۳۹). مرتضوی معتقد است که «تضادهای کلّی و غیرقابل اغماض در شاهنامه بزرگترین قرینهٔ پیروی بی‌چون‌وچرای فردوسی از منابع و اسناد و وفاداری و امانت او در نقل روایات است» (مرتضوی،۱۳۷۲: ۹). ورز (۱۳۸۹) براساس مبانی زیباشناختی سخن، به بررسی مسئلهٔ «وحدت و ترکیب» عناصر در اثر هنری به‌صورت عام پرداخته‌است و از مبانی فلسفهٔ هنر کروچه نیز استفاده کرده‌است. مالمیر با اشاره به بنیان‌های آیینی و اندیشگانی تناقض‌ها نشان می‌دهد که ساختار *شاهنامه* در عین تعدّد و گستردگی منابع، دارای طرحی منسجم و کلیّتی یگانه است (مالمیر،۱۳۸۷: ۲۲۱).

۴. مبانی نظری

۴ـ۱. فلسفهٔ هنر کروچه

آراء و نظریه‌های فیلسوفان دربارهٔ هنر و زیبایی را می‌توان در سه نظریهٔ بازنمایی، فرانمایی و شکل‌گرایی یا فرمالیسم دسته‌بندی کرد. نظریهٔ بازنمایی، هنر را تقلید و محاکات عالم خارج می‌داند، نظریهٔ فرانمایی، اثر هنری را برآمده از عواطف و احساسات هنرمند و بازتاب روحیهٔ او تلقی می‌کند و نظریهٔ شکل‌گرایی یا فرمالیسم، هنر را مبتنی بر چارچوب‌ها، قالب‌ها و ویژگی‌های ساختاری اثر می‌داند (ر.ک؛ کارول، ۱۳۹۲). کروچه دربارهٔ مسئلهٔ «زیبایی» بر این باور است که زیبایی همان «شهود» یا مکاشفه و داشتن تصویر درونی از یک پدیدهٔ حسّی یا ذهنی است و چیزی که خاصیت به‌هم‌پیوستگی و وحدت به شهود می‌بخشد، «عاطفه» است. بنابراین، بیان هنری که با ابزار هنری تحقّق می‌یابد،

تجلّی‌بخش آن عاطفه و شور درونی است که هنرمند را به سوی خلق اثر هنری می‌کشاند. از این رو، می‌توان گفت کروچه زیبایی هنری را تنها معطوف به ساختار اثر هنری نمی‌داند، بلکه آن را تجلی مادّه و معنا در شکل و صورت اثر تعریف می‌کند و اساساً درجهٔ ارزشمندی هنر را در میزان توفیق فرد صاحب اثر (شاعر)، در برقراری یگانگی و تناسب صورت‌ـ معنا می‌داند. باور کروچه به این‌همانی شهود‌ـ بیان تا جایی پیش می‌رود که به مسئلهٔ این همانی هنر‌ـ زبان منجر می‌شود. باور کروچه به این اتحاد و یگانگی در اثر هنری، از طرفی در توجه او به مفهوم، خاصیت و کارکرد «رمز» و از طرف دیگر، در اهمیت «شیوهٔ بیان اصیل» او رخ می‌نماید (ر.ک؛ کروچه، ۱۳۹۱: ۷۹ و ۲۰۰). به‌طورکلی، هنرمندان به کمک اصولی وحدت‌بخش و سازمان‌دهنده به اثر خویش فرم می‌بخشند؛ یعنی با به‌کارگیری هماهنگی، تنوع، توازن، تناسب و چیرگی عناصری بر عناصر دیگر، فضایی را ایجاد می‌کنند که در حقیقت، نمودی از وحدت اثر هنری است (ر.ک؛ ضیمران، ۱۳۹۳: ۴۱۹).

کروچه پس از آنکه هنر را «شهود» می‌نامد، شرطی اساسی را برای شهود حقیقتاً هنری ارائه می‌دهد و آن این است که «یک اصل حیاتی به آن روح بخشیده، با آن به‌کلّی یکی شده باشد». کروچه، این اصل حیاتی را «عاطفه» می‌نامد. در واقع، اصل «وحدت صورت ـ معنا» در یک اثر هنری راستین، بازبستهٔ عاطفهٔ غالب بر اثر است؛ زیرا «چیزی که خاصیت به‌هم‌پیوستگی و وحدت به شهود می‌بخشد، همانا عاطفه است» و عاطفه یک و فقط «یک حالت روحی» است که صورتی خیالی به خود گرفته است، تا اثری زنده و یگانه و استوار پدید آورد (ر.ک؛ کروچه، ۱۳۹۱: ۷۹ـ۸۳). به‌نظرمی‌رسد آنچه کروچه با نام «عاطفه» از آن یاد می‌کند، مفهومی یک‌وجهی نیست، بلکه چیزی است که در تلقّی قدما، از عهد ارسطو و شاید هم پیش از او، «موضوع»، یا «زمینه» یا «اندیشهٔ حاکم» بر سراسر متن بوده‌است و بعدها توماچفسکی، یکی از صورتگرایان روس، به آن عنوان «مایگان» داد. در نظر او، مایگان چیزی است که یک اثر را انسجام می‌بخشد؛ یعنی در سراسر متن گسترش می‌یابد تا نقش وحدت‌بخشی خود را ایفا کند. بنابراین، «از منظر جمال‌شناسی، هم گزینش مایگان و هم گسترش مایگان در سراسر متن دارای کمال اهمیت است». ارزش زیبایی‌شناختی مایگان و همترازی این مقوله با عاطفه در فلسفهٔ زیباشناسی کروچه، زمانی آشکارتر می‌گردد که بدانیم اهمیت کار توماچفسکی و دیگران نه در طرح مسئلهٔ مایگان، بلکه در تبدیل آن به یک امر صوری و ساختاری است؛ زیرا پیش از آن‌ها، ناقدان و اهل ادب همواره مایگان را در تقابل با ساخت و صورت قرار می‌دادند (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱:

۱۹۸-۲۰۲)، درحالی‌که آن‌ها همچون کروچه کـه عاطفـه را تنهـا در دل تصـویری خیـالی دارای اعتبار هنری می‌داند، ارزش گزینش مایگان مناسب را در اثر هنـری تنهـا بازبسـتهٔ بخشیدن ساخت و صورتی هماهنگ و متناسب با آن می‌دانند. در حقیقت، باور کروچه بـه این‌همانیِ شهود- بیان، خود، سبب طرح مسئلهٔ این‌همانی زبان و هنر شد. اما سرانجام، او نظر خود را در طرح مفهوم تازه‌ای با عنوان «شهود شاعرانه» و «بیان شاعرانه» تعدیل کرد (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۸۷: ۲۵۹-۲۶۲).

اگرچه برخی بدون کمترین استدلال و توجه دقیق به آرای زیبایی‌شناسی کروچـه، آن را در شمار نظریات معنامحور کلاسیک و کروچه را یکی از فیلسوفان معنامحور دانسته‌انـد که زبان را وسیله‌ای برای انتقال معنا می‌داند. از نظر ما، اگر بتوان مـرز بـین نظریـه‌هـای جدید و بوطیقاهای کلاسیک را در مسـئلهٔ معنـی جسـتجو کـرد، اوّلاً دیـدگاه کروچـه را می‌توان مرز بین بوطیقاهای جدید و قدیم تلقی کرد و براساس تعریف کروچـه، از هنـر و شرح جنبه‌های گوناگون این تعریف در کتاب *کلیات زیبایی‌شناسی* او، به‌سادگی مـی‌تـوان دریافت که وی اصل یگانگی صورت و معنا را مهم‌ترین ویژگی هر اثر هنری مـی‌دانـد و هرگز یکی را بر دیگری ترجیح نمی‌دهد، تا بتوان گفت او زبان را خدمتگزار معنا و وسـیلهٔ انتقال آن می‌داند. اساساً این سخن کروچه که «معنا مثل تکه‌قندی که در ظرف آب حـل می‌شود، در رمـز یـا نمـودار حـل مـی‌گـردد» (کروچـه، ۱۳۹۱: ۷۹)، گـویی تعبیـری از بـاور فرمالیست‌ها مبنی بر «نهفتگی معنا در فرم اثر هنری» است (ضیمران، ۱۳۹۳: ۵۵). ثانیـاً اگـر منظـور چنـین نظرهـایی از «معنـا»، تـک‌معنـایی ناشـی از برقـراری مـنش سـاده و غیرزیبایی‌شناختی دلالتی نشانه‌ها، یعنی گذر ثابت و اجباری دال به مدلول باشد، بـاز هـم دیدگاه کروچه دربارهٔ معنا در این ساحت نمی‌گنجد؛ زیرا جایی که کروچه هنر را «شـهود» می‌نامد، در حقیقت، به بنیان ناآگاهانهٔ آفرینش هنری و در نتیجه، انکـار معنـای قطعـی و نهایی در هنر اشاره می‌کند. از نظر او، بنیان این تعریف که بازتاب «ادراک به وسیلهٔ رمز و علامت» (کروچه،۱۳۹۱: ۷۹) است، بر عهدهٔ یکی از ابهام‌آمیزترین شگردهای هنری- شعری، یعنی «نماد» است که با بخش عظیمی از ماهیت خـود، بـه‌تنهـایی بـرای ابطـال دیـدگاه تک‌معنایی دربارهٔ نظریهٔ کروچه کافی اسـت؛ چراکـه «نمـاد» عـلاوه بـر معنـای آشـکار و مستقیم خود، جنبهٔ ناخودآگاه و وسیع‌تری نیز دارد که هرگز تعریف یـا توضـیحی دقیـق و جامع از آن ارائه نشده‌است. بنابراین، مهم‌ترین ویژگی نمـاد کـه ابهـام و ناشـناختگی آن

است، مانع آن می‌شود که بتوان مدلول معیّن و مشخّصی برای آن تعریف و تعیین کرد (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۹).

مسئلهٔ این‌همانی شهود- بیان که در فلسفهٔ زیباشناسی کروچه در نهایت، به این‌همانی هنر- زبان منجر شد، تاکنون با نقدهای تخصّصی و غیرتخصّصی بسیاری مواجه بوده‌است، اما به‌نظرمی‌رسد نکته‌ای که در بیشتر این نقدها نادیده گرفته شده، پیوند روشنی است که این مسئله با مبحث «عدم تفکیک‌پذیری بیان عاری و آراسته» از دید کروچه دارد. از نظر کروچه، بیشتر انواع تخیّلی بیان را نباید به‌عنوان آرایش و زینت کلام تلقی کرد، بلکه بهره‌یابی از آن‌ها باید به‌منظور دلالت روشن بر مضمون باشد، نه به قصد تصنّعی‌کردن آن (ر.ک؛ کروچه، ۱۳۹۱: ۱۰۵ و ۲۰۰).

منظور کروچه از طرح مبحث «جدایی‌ناپذیری بیان عاری و آراسته»، گزینش شگردهای هنری متناسب با موضوع یا ژانر هنری خاص است، به‌گونه‌ای‌که این آرایه‌ها و شگردهای هنری، نه چونان زینت صرف بیانی، بلکه به گفتهٔ خود کروچه، یک «شیوهٔ بیان اصیل» باشند (ر.ک؛ همان: ۲۰۰). بنابراین، اگر در یک اثر هنری، زبان هنری (زبان شعری) اثر با ژانر، موضوع، مایگان و درون‌مایهٔ اثر هماهنگ باشد، زبان شعری اثر عین زبان اصیل و ذاتی آن خواهد بود.

۴-۲. شالوده‌شکنی

گاهی معنای حضور تقابل‌های دوگانه، فراتر از دستیابی به انسجامی تقابلی، یعنی رسیدن به وحدت تقابل‌هاست. گاهی تقابل برای حل و رفع انواع دوگانگی‌ها به منظور رسیدن به وحدت طراحی شده‌است (ر.ک؛ آزاد ارمکی، ۱۳۸۹: ۸۵-۸۹). اصطلاح تقابل‌های دوگانه از مفاهیم کلیدی نظریات پساساختارگرایان، به‌ویژه شالوده‌شکنی دریداست، با این تفاوت که در این مکتب، با نگاهی انتقادی نگریسته شده‌است (ر.ک؛ مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۶۸). اصولاً اندیشه‌های فلسفی- علمی و زیربنای تفکر غرب در زندانی دوقطبی قرار دارد و براساس محور تقابل‌های دوگانه می‌چرخد: بدی در برابر نیکی، نیستی در برابر هستی، غیاب در برابر حضور، دروغ در برابر حقیقت، نوشتار در برابر گفتار، و طبیعت در برابر فرهنگ قرار دارند که همیشه یکی بر دیگری برتری دارد، اما نگرش شالوده‌شکنانه با واژگونه‌کردن سلسله‌مراتب و پایگان در تقابل‌های دوگانه، به ساخت‌شکنی و ویران‌کردن دوگانه‌اندیشی، دوسویه‌گرایی و دوآلیسم دست یازیده‌است (ر.ک؛ همان: ۱۷۰).

۴ـ۳. کلان‌نماد

در یک متن ادبی، مثلاً در یک شعر یا اثر شعری، تصویری که شاعر با تکرار بسیار و بیش از حدّ، آن را به‌عنوان بن‌مایه‌ای ذهنی و روانی بزرگ بر سراسر متن چیره می‌گرداند و در پیوند با دیگر تصاویر، به آن نقش هماهنگ‌کننده و نظام‌بخش می‌دهد، «کلان‌نماد» نامیده می‌شود. کلان‌نماد در حقیقت، ایماژی است که شاعر در ورای سطح آن، شبکهٔ اندیشگانی پیچیده‌ای را نشانه می‌رود که دیگر تصاویر نیز به‌عنوان تصاویر فرعی، تجسّم همین مفاهیم و اندیشه‌هاست. بنابراین، کلان‌نماد چونان تصویری مرکزی، تصاویر فرعی را پیرامون خود سامان می‌دهد و همراه آن، گونه‌ای «خوشهٔ تصویری» از خود ارائه می‌دهد (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۹۳: ۱۹۹ـ۲۰۰).

۵. همسانی درون‌مایهٔ اثر و عاطفهٔ شاعر در *شاهنامهٔ* فردوسی

اندیشهٔ تضاد دوبُنی، به‌عنوان درون‌مایهٔ اصلی و حاکم بر متن حماسهٔ ملّی ایران، از دیرباز از ویژگی‌های بنیادین شیوهٔ اندیشهٔ ایرانی بوده‌است. *شاهنامهٔ* فردوسی نیز برآیندی از همین باور اساطیری است. نتیجهٔ تحقیقاتی که به مطالعهٔ آماری پی‌رفت‌های داستان‌های *شاهنامه* پرداخته‌است، نشان می‌دهد از میان پی‌رفت‌های اصلی، پی‌رفت «جدال عملی خیر و شر»، دارای بیشترین فراوانی است. به‌علاوه، چندی از پی‌رفت‌های دیگر نیز مانند خونخواهی، سوءاستفاده از نابسامانی، اژدهاکشی، عصیان و زوال، قتل، فزون‌خواهی و گمراهی، در کنار جدال عملی خیر و شر، در مجموع، بیانگر انگارهٔ «تضاد دوبُنی» در *شاهنامه* هستند که اگر به دلیل اشتراک در رمزگان نمادین (درونمایهٔ اصلی) به‌عنوان مجموعه‌ای واحد نگریسته شوند، درونمایهٔ تضاد دوبُنی دارای بیشترین بسامد است (ر.ک؛ طالبیان و همکاران، ۱۳۸۶: ۱۰۷).

آنچه در این مقوله اهمیتی هم‌پای درون‌مایهٔ اصلی اثر دارد، عاطفهٔ شاعر است که البته تظاهری از «روح زمانه» است و «منظور از عاطفه، اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است که شاعر از رویداد حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهد که با وی در این احساس شرکت داشته باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۴). بنابراین، اگر ما عنصر حیاتی و روح وحدت‌بخشی که کروچه از آن سخن می‌گوید، تنها به احساسی شخصی یا تک‌بُعدی تعبیر کنیم که شاعر در خلأ و خلوت خویش و بدون دخالت هر گونه رویداد، پدیده و یا شخص (اشخاص) دیگری در خود یافته‌است، آشکارا به خطا رفته‌ایم؛ زیرا «در کنار عواطف، اندیشه‌ها و تأمّلاتی هستند که از یک سو با خِرَد و منطق

ما سروکار دارند و از سوی دیگر، زمینهٔ بعضی انواع شعر هستند» (همان: ۲۶). آنچه مهم است اینکه در *شاهنامه*، عواطف شاعر در راستای اندیشه‌ها و تأمّلات حاکم بر اثر و هم‌پای آن عمل می‌کند. البته آنچه این امکان را برای این اثر حماسی فراهم می‌کند، ساختار روایی آن است: «ساختار روایی حاکم بر *شاهنامه*، این قابلیت را برای گفته‌پرداز فراهم آورده‌است که بتواند در شرایط مختلف، عقاید شخصی خود و نیز اعتقادات فرهنگی جامعهٔ ایرانی را در متن نمایان سازد» (رفایی قدیمی مشهد و قوام، ۱۳۹۴: ۵۸). شاید ضرورت حضور درون‌مایه یا حاکمیت اندیشهٔ غالب بر متن در یک اثر حماسی، بیش از دیگر گونه‌های ادبی باشد؛ چون «در شعر حماسی، "ذات روایت"، اصالت و اولویت دارد. کار اصلی راوی/ شاعر، نه توصیف حالات و عواطف خویش، بلکه انتقال روایتی ازپیش‌تعیین‌شده در هیئت نوشتاری هنری است» (زرقانی، ۱۳۹۰: ۳۹۴).

بنابراین، در ژانر حماسی، یا روایت، تابع عاطفهٔ شاعر است که در این صورت، اثر فاقد ارزش هنری است، یا عاطفه به خدمت روایت درمی‌آید که در این صورت، پیوند عاطفی شاعر با متن حماسه بیانگر انسجام و انتظام اثر خواهد بود (ر.ک؛ همان: ۳۹۴-۳۹۵). به گفتهٔ هگل، هم در یک حماسهٔ هنری، میان شاعر و موضوع شعرش آن‌چنان پیوندی برقرار می‌گردد که گویی خودِ شاعر جزئی جدایی‌ناپذیر از اثرش و نگرش او به جهان، عین نگرش قهرمانان آن خواهد بود (Hegel, 1975: 2/1047). اینجاست که می‌توان به‌جرأت ادعا کرد که شاعر حماسه‌سرا عاطفهٔ شعری خود را از رهگذر همان اندیشهٔ حاکم بر متن پیش می‌برد. در سرودن حماسهٔ هنری ایران، *شاهنامهٔ* فردوسی نیز عاطفه‌ای که شاعر در روح خود احساس کرده، در حقیقت، حاصل تجربه‌های مربوط به جامعه و زمانهٔ اوست. این تجربه‌ها که خالق حالت و عاطفهٔ حماسی شاعر است، آشکارا در تداوم همان درون‌مایهٔ «تضاد دوبُنی» حاکم بر بنیاد اندیشهٔ ایرانی است. این دوگانگی از همان سال‌های جوانی حکیم فردوسی بر اوضاع سیاسی عصر حاکم بود و قلمرو سامانیان به دو قطب قدرت تقسیم می‌شد: بخارای سنّی و توس شیعی. جای شگفتی نیست که در چنین اوضاع و احوالی، این دومرکزی بودن نهاد قدرت، اختلاف و جنگ سیاسی و فرهنگی امیران ایرانی با غلامان ترک، همچنین ستیز ملّی‌گرایان شیعه با اهل سنّت ماوراءالنّهر به حوزهٔ ادبیات هم تسرّی یابد که بخارا عمدتاً مرکز ادبیات تعلیمی و توس مرکز ادبیات حماسی شد (خالقی مطلق، ۱۳۵۵: ۲۴۰).

سرانجام، بساط سامانیان که به هنگام آغاز آفرینش *شاهنامهٔ* فردوسی هنوز بـر اریکـهٔ قدرت بودند، با لشکرکشی محمود غزنوی به خراسـان، بـه‌تمـامی برچیـده شـد و حکـیم سرایش *شاهنامه* را در اوضاع و احوالی کاملاً متفاوت از دورهٔ نخست پی گرفت؛ گویی این ستیز و دوگانگی بنیادین به فضای سرایش *شاهنامه* نیز انتقال یافت و حکیم فردوسی کـه در آغاز برای خلق حماسهٔ هنری ایران با ترغیب‌ها و حمایـت‌هـای سرسـختانهٔ امیـران و حاکمان سامانی دست به قلم برده بود، اکنون با سرآمدن این عصر زرّین، خود را از هر سو در نقطهٔ مقابل حاکم جدید می‌دید و باورهای مذهبی و آیینی در کنار احسـاس و اندیشـهٔ وطن‌دوستی و ملی‌گرایی فردوسی، یکی از مهم‌ترین این تقابل‌هاست (ر.ک؛ زرقـانی، ۱۳۹۰: ۴۰۳). در روایت داستان‌های *شاهنامه* نیـز حکـیم فردوسـی، اگرچـه در واقـع، بـه بیـان و تصویرسازی داستان‌های اساطیری گذشتگان مـی‌پـردازد، امـا از بازتـاب اوضـاع زنـدگی اجتماعی، سیاسی و اقتصادی زمانهٔ خود نیز غافل نمانده‌است؛ به‌عنوان مثال، «فردوسی در داستان ضحاک ماردوش، ویژگی جامعهٔ زمان خودش را به تصویر کشیده‌است» و هرچنـد او به‌سبب جـوّ اختنـاق حـاکم بـر زمـان خـود، بـه‌نـاگزیر از زبـانی کنـایی و اسـطوره‌ای سودجسته‌است، اما محتوای مورد بحث او، مسائل جاری زمان اوسـت (ر.ک؛ رضـاقلی،۱۳۹۱: ۳۱). بنابراین، در خلق *شاهنامه*، با توجه به اوضاع سیاسـی‌ـ اجتمـاعی و فضـای فرهنگـی عصر فردوسی، این عاطفهٔ غالب، عاطفهٔ ملّی‌گرایی، وطن‌دوستی و بیگانـه‌سـتیزی شـاعر است که از یک‌طرف با زمینهٔ فرهنگی‌ـ اجتماعی مکان (شـرق ایـران؛ تـوس) و زمـان (قـرن چهارم و نیمهٔ اول قرن پنجم) وی تناسب کامل دارد و از سـوی دیگـر، سـبب ایجـاد وحـدت روحی میان شاعر و شخصیّت‌های اثر اوست.

۶. این‌همانی شهود اسطوره‌ای‌ـ تخیّل (بیان) شعری

از نظر کروچه، اساطیر برای آنان که باور مذهبی به آن ندارنـد، هنـر اسـت (ر.ک؛ کروچـه، ۱۳۹۱: ۶۶). حکیم فردوسی هم هنگامی که به ماهیّـت نمـادپردازی‌هـا و رمزگـذاری‌هـای *شاهنامه* اشاره می‌کند، در واقع، باور خود را به هنر بودن اساطیر بیان می‌کند. در حقیقـت، هنگام تدوین *شاهنامه*، نه شاعر و نه مردم ایران دیدگاهی غیر از هنر نسبت به اسطوره‌ها ندارند؛ زیرا دیدگاه آن‌ها به اسطوره‌ها دیگر به کارکرد آن‌ها معطوف نمی‌شـود و اسـطوره دیگر نه همچون گذشته احیاگر واقعیتی اصیل و برآورندهٔ نیاز عمیق دینی است و نه الزاماً مطابق با گرایش‌های اخلاقی و الزامات اجتماعی است. البته اسطوره، افسـانه و دروغ هـم نیست، بلکه گونه‌ای رمزپردازی و نمادگرایی است که باید در پی راه‌یافتن به معنای درونی

آن‌ها بود، نه صرفاً نظر به رویهٔ دیداری آن‌ها (ر.ک؛ ثاقب‌فر، ۱۳۸۷: ۹۸). در حقیقت، برای درک عالم اسطوره، باید با منطق اساطیری و عالم خیالی ادبیات به آن روی آورد (ر.ک؛ کوهستانیان و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۰۹). حکیم فردوسی، خود در این زمینه می‌گوید:

تو این را دروغ و فسانه مدان — به رنگ فسون و بهانه مدان
از او هرچه اندرخورد با خِرَد — دگر بر ره رمز و معنی برد

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/۱۲).

به نظر می‌رسد دیدگاه کروچه دربارهٔ این‌همانی هنر- زبان، به بهترین شکل در رفع تقابل «شعر- اسطوره» رخ می‌نماید. اصولاً یکی از مشخص‌ترین کانون‌های توجه ساختارگرایی، ساختارها و سازه‌های اساطیری هستند. در حقیقت، ساختارگرایان با تحلیل‌های درزمانی اسطوره‌ها، به نتایج جالب‌توجهی اشاره‌کرده‌اند؛ از جمله لوی استروس، در حمایت از اصل جهانی بودن یا اصالت اسطوره در قیاس با سایر پدیده‌های زبانی، آن را در مقابل شعر قرار می‌دهد؛ زیرا شعر را ترجمه‌ناپذیر و اسطوره را ترجمه‌پذیر می‌خواند؛ چراکه از نظر او، جوهر شعر در سبک، موسیقی و نحو آن نهفته است که حقیقتاً ترجمه ناپذیرند، اما ازآنجاکه در اسطوره، وجه ساختاری و همنشینی زبان بر وجه واژگانی و جانشینی آن غلبه می‌یابد، اسطوره حتی در بدترین ترجمه‌ها هم ارزش اسطوره‌ای خود را حفظ می‌کند (ر.ک؛ اسکولز، ۱۳۹۳: ۹۴-۹۵). بنابراین، با اندکی تأمّل در این نظریه و نظر کروچه دربارهٔ «شیوهٔ بیان اصیل»، به‌نظرمی‌رسد یکی از جنبه‌های مهم این‌همانی هنر- زبان کروچه در نقد ادبی، می‌تواند تعدیل نظر ساختارگرایان دربارهٔ دوقطبی پنداشتن اسطوره و شعر، در حماسه‌های شعری اساطیری باشد؛ به‌عبارت دیگر، مفهوم «شیوهٔ بیان اصیل» که کروچه آن را برای کارکردهای هنری متناسب با موضوع یا ژانر اثر به‌کار می‌گیرد، بهترین کارایی خود را در جهان شعری حماسه‌های اساطیری نشان می‌دهد؛ زیرا «استعارات، مجازها و تمثیل‌های داخل در اسطوره را نباید آرایه‌های لفظی به شمار آورد، بلکه باید آن‌ها را شرط ضروری تحقق زبان دانست» (ضیمران، ۱۳۹۳: ۱۳) و «در واقع، هر اسطوره همچون گفتاری است که درون نظامی نمادین (به مثابهٔ زبان) ارائه می‌شود» (احمدی،۱۳۷۰: ۱۷۸). ازاین‌روی، شاعر حماسه‌سرا در بیان هنری خود از روایات سادهٔ اساطیری، در واقع، به رفع تقابل مطلق دوگانهٔ اسطوره- شعر و برقراری اتحاد آن دو می‌پردازد. در واقع، او با بهره‌یابی از هنرسازه‌هایی ویژه، مانند اغراق، تضاد و نماد، به نوعی

ساخت‌شکنی هنری از تقابل دوگانهٔ شعرـ اسطوره دست می‌یازد و این دوگانگی را به یگانگی بدل می‌کند.

۶ـ۱. اغراق

یکی از ویژگی‌های مهم سبک حماسی، کثرت «اغراق» است. اغراق بر ارزش زیبایی‌شناسانهٔ حماسه و اعتبار هنری آن می‌افزاید، اما صنعت بدیعی به شمار نمی‌آید، بلکه جزو ذات حماسه است (ر.ک؛ شمیسا،۱۳۸۶: ۹۵ و ۹۶). اصولاً این شگرد ادبی در ساختمان حماسه، به مثابهٔ عنصری اصلی و ضروری، و نه امری خارجی و تحمیلی، چنان در بافت زبانی و فکری شاعر تنیده می‌شود که نمی‌توان آن را نوعی صنعت تلقی کرد. در *شاهنامهٔ* فردوسی هم این شناخت حقیقی شاعر از روح حماسی محتواست که توفیق او را در بهره‌یابی از «اغراق» ممکن ساخته‌است. در توضیح یا اثبات هماهنگی هنرسازهٔ اغراق با ژانر حماسه به چند مورد می‌توان اشاره کرد:

الف) در اشعار حماسی و قهرمانی که همه چیز رنگ‌وبویی مادّی و غیرانتزاعی دارد، تهیّج مخاطب ضرورت می‌یابد و بهترین و کارآمدترین شگرد در ایجاد این تهیّج، اغراق است (ر.ک؛ داد، ۱۳۸۵: ذیل واژهٔ «حماسه»).

ب) در حماسه‌های اساطیری، ازآنجاکه قهرمان در عصر اساطیر زندگی می‌کند، فردی فراطبیعی، فرابشری و گاه حتّی از خدازادگان است و یا با نیروهای فراطبیعی و مینوی در پیوند است. بنابراین، رفتار و کردار او نیز غیرطبیعی و فراواقعی خواهد بود (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۹۶).

پ) مهم‌ترین چیزی که در حماسهٔ ملی‌ـ اساطیری بازتاب می‌یابد، آرزوها، اندیشه‌ها و تحقّق خواسته‌های درونی و عمومی یک ملّت است. این آرزوها گاه چنان آرمانی و کمال‌گراست که شاعر حماسه‌سرا جز با خلق خوارق‌عادات و آفرینش اغراق‌های هنری، قادر به بازتاب آن نخواهد بود؛ به‌عبارت دیگر، «اسطوره واکنشی از ناتوانی انسان است در مقابله با درماندگی‌ها و ضعف او در برآوردن آرزوها و ترس او از حوادث غیرمترقبه. قدرت تخیل، نهایت فعالیت خود را در این زمینه انجام می‌دهد» (آموزگار، ۱۳۸۳: ۴).

در *شاهنامه* که هم حماسه‌ای ملّی و هم حماسه‌ای اسطوره‌ای است «وسیع‌ترین صورت خیال، اغراق شاعرانه است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۴۴۸). صورت‌های مختلف خوارق‌عادات را در بخش پیشدادیان به‌صورت نبردهای حیرت‌انگیز انسان با دیوان و دربندکردن آن‌ها، ماردوشی ضحاک و... می‌توان دید که گاه به آفرینش اغراق‌های هنری می‌انجامد. در بخش‌هایی از *شاهنامه* که در آن سخن از شگفت‌آوری‌های پهلوانان و

نیروها و پیوندهای فراطبیعی آن‌هاست، اغراق‌های حماسی بیشتر است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت مهم‌ترین خصیصهٔ سبکی *شاهنامه* در این بخش، وجود همین اغراق‌هاست. گفتنی است علاوه بر جنبهٔ حماسی اغراق، این شیوهٔ خاص زبانی، زمانی ارزش هنری می‌یابد که از رهگذر خیال شاعر بگذرد و بیان شاعرانه بیابد؛ یعنی در بستر دیگر ترفندها و صُوَر خیال جای گیرد؛ زیرا یک اغراق هنری معمولاً نتیجهٔ طبیعی تشبیه، استعاره یا کنایه است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۹۷) و «اصولاً تشبیه، [خود] مبیّن نوعی اغراق در کیفیت مشبّه است» (فشارکی، ۱۳۷۹: ۷۹). اساساً هدف اصلی تصویرسازی شاعر در بیشتر اغراق‌های تشبیهی و استعاری *شاهنامه* که ناظر به تصاویر رزمی و حماسی است، بیان هرچه واضح‌تر بزرگی و هیبت عناصر سازندهٔ تصویر است. گاهی نیز اغراق‌های *شاهنامه* بدون یا با همراهی دیگر صُوَر خیال، بر پایهٔ گونه‌ای اسناد مجازی قرار گرفته‌اند:

بر آن‌سان بیاراست آن رزمگاه که رزم آرزو کرد خورشید و ماه
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴/۲۳).

شود کوه آهن چو دریای آب اگر بشنود نام افراسیاب
(همان: ۱۹۴).

اصولاً بیشتر اسنادهای مجازی به‌سبب خاصیت حرکت و جنبش‌بخشی به عناصر، هماهنگ‌ترین کارکرد بیانی با مشخصهٔ حیات، حرکت و پویایی است که ذات و اساس حماسه را شکل می‌دهد (ر.ک؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۴۵۰). بنابراین، آنچه از بررسی جنبهٔ هنری اغراق به دست می‌آید، این است که یک گزارهٔ عادی اغراق‌آمیز، حتّی زمانی که از رهگذر خیال شاعر می‌گذرد و به بیان شاعرانه می‌رسد، به‌طرزی هوشمندانه با آنچه ذات و معنای یک حماسهٔ اساطیری طلب می‌کند، کاملاً همخوان و هماهنگ است.

۶ـ۲. تضاد دوبُنی در *شاهنامه* به مثابهٔ اضداد یا تقابل‌های دوگانه

تقابل‌های دوگانه (Binary opposition)، یکی از مفاهیم اساسی در نقد ساختارگرایی، پساساختارگرایی و نظریات زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی است که در باورهای اساطیری و فرهنگی بشر ریشه دارد. لوی استراوس تقابل‌های دوگانه را مهم‌ترین کارکرد ذهن جمعی بشر می‌داند و معتقد است که ساختار تفکر انسان بر روی تقابل‌های دوگانه‌ای مثل خوب/ بد، مقدس/ غیرمقدس و ... بنا شده‌است. وی می‌گوید: همان طور که زبان براساس تقابل‌های صامت و مصوت ساخته شده، اساطیر هم بر مبنای تقابل‌های دوگانه بنا شده‌است (Lévi-Strauss, 1963: 160). ردّ پای تقابل‌های دوگانه را در بیشتر نظریات ساختارگرایان، به‌ویژه ساختارگرایان روایت‌شناس می‌توان یافت، تا جایی که رولان بارت اساسی‌ترین مفهوم ساختارگرایی را تقابل‌های دوگانه می‌داند (ر.ک؛ بارت، ۱۳۷۱: ۱۵).

در *شاهنامه* که درون‌مایه و عاطفهٔ غالب آن از آغاز تا پایان، «تضاد دوبُنی» است، آرایهٔ تضاد یا تقابل، در واقع، غالب‌ترین صورت هنری آن را شکل می‌دهد که اغلب معنوی و برخاسته از دوآلیسم متضاد اساطیری است که البته به‌گونه‌ای روشن و پُرتکرار به ساحت زبانی و لفظی شاعر نیز راه می‌یابد. از سویی، مسئلهٔ اصلی در اساطیر ایران، سرشت دوگانهٔ خلقت است. *شاهنامه* نیز «به‌عنوان تجلی‌گاه باورهای اساطیری ایرانیان، مبتنی بر تئوری اضداد و دوبُنی‌بودن آفرینش است» و تقابل اضداد را در هستی به تصویر کشیده است (ر.ک؛ محرمی و ممی‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۲۸)؛ زیرا «دو اصل قدیم متضاد به‌صورت دو بودهٔ همزاد آغازینی تصور شده‌اند که از آن دو، یکی مظهر نیکی و روشنی، و دیگری مظهر تباهی و تاریکی است» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۹۶). تضادها به‌طور عمده در بخش حماسی *شاهنامه* نیز ادامهٔ دوآلیسم اخلاقی و تعارض دو بُن متضاد آغازین است که به‌صورت دوگانگی نژادی ایرانی و انیرانی (اغلب تورانی) بازتاب یافته‌است. از سوی دیگر، «در اثر برخورد و همآویزی این دو بودهٔ ناساز است که طرح هستی افکنده شده، آفرینش صورت پذیرفته‌است» (همان: ۹۶)؛ به‌عبارت دیگر، همچنان که در اساطیر ایرانی، اهورامزدا و اهریمن به‌عنوان دو قطب خیر و شرّ عالم هستی در ستیزی همیشگی به سر می‌برند و در عمل، حضور یکی بدون دیگری غیرممکن است، در *شاهنامه* نیز هرجا که نیروهای خیر و روشنی حضور دارند، نیروهای شر و تاریکی هم جلوه می‌نمایند و به ستیز با آنان مشغول هستند (فتحی و محرمی، ۱۳۹۴: ۱۰۹). آفرینش بنا بر باورهای ایران باستان در محدودهٔ نُه هزار سال اساطیری انجام می‌گیرد و این دهر بزرگ نُه هزار ساله به سه دوران مساوی سه هزار ساله تقسیم می‌شود. دوران سه هزار سالهٔ نخستین، زمان پادشاهی اهورمزدا، دوران سه هزار سالهٔ میانه، زمان پادشاهی اهریمن و دوران سه هزار سالهٔ فرجامین، دورهٔ گمیزش (اختلاط نیکی و بدی) است که هم به کام اهورمزدا و هم به کام اهریمن خواهد گذشت. در بخش اسطوره‌ای *شاهنامه*، آغاز فرمانروایی اهورایی فریدون در واقع، تجسم مردمانهٔ آغاز دورهٔ آمیزش یا گومیچشن در باورهای اساطیری ایران است. دورهٔ آمیزش در حماسهٔ ملّی ایران، هزار سال طول می‌کشد. این هزاره از پادشاهی فریدون آغاز می‌شود و در پادشاهی کیخسرو پایان می‌پذیرد. سرشت دوگانه و مختلط این دوره از همان آغاز با تقسیم جهان بین سلم و تور از یک سو، و ایرج از سوی دیگر، کاملاً آشکار است. در تمام طول این دوره، بر نیمی از جهان، تورانیان اهریمنی چیره‌اند و بر نیمی دیگر، ایرانیان اهورایی. ستیزگی و آمیزگی به‌صورت نبرد میان ایران و انیران از آغاز تا پایان این دوره، پیوسته و وقفه‌ناپذیر است. اختلاط نیکی و بدی یا چیرگی یکسان اهریمن و اهورمزدا بر جهان و آمیزش نیکی و بدی به چند صورت در *شاهنامه* تظاهر یافته‌است. تور و سلم از فرزندان

فریدون، سرشتی اهریمنی دارند اما ایرج، چهره‌ای اهورایی دارد. کاووس خود شخصیتی دوگانه و متضاد دارد: نیمی نیک و نیمی بد است؛ گاه فرزانه و گاه دیوانه است. فریدون که برای پسرانش دختران سرو شاه یمن را به زنی می‌گیرد، کیکاووس که با سودابهٔ دیوزاد ازدواج می‌کند و یا حتّی سیاوش که دختر افراسیاب را به همسری می‌گیرد، همه در ایجاد آمیختگی نمادین اهورایی و اهریمنی نقش اساسی دارند. بیشتر پهلوانان هم در این دوره روش و منشی دوگانه دارند: طوس، گرگین، زال، سهراب و یا حتّی خود رستم نیز از این جمله هستند (ر.ک؛ سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۱۰۷ـ۱۱۰). ما این یگانگی در دوگانگی را که ویژگی ذاتی حماسهٔ اساطیری ایرانی است، در کارکرد هنرسازهٔ «نماد» و تصویر یک «کلان‌نماد» هنری در *شاهنامهٔ* فردوسی پی خواهیم گرفت.

۶ـ۳. کلان‌نماد اساطیری، تصویر اجتماع اضداد یا فراروی از تقابل‌های دوگانه

در تعریف کلان‌نماد، گویی بیشتر توجه به سوی ایماژهای مربوط به شعر عرفانی و شعر معاصر است؛ زیرا بر نقش احساس و اندیشهٔ شاعر در آفرینش نسبتاً مطلق تصویر نمادین و ایماژ «کلان‌نماد»، تأکید اساسی شده‌است. اکنون اگر بخواهیم شیوهٔ کارکرد یا نحوهٔ تحلیل این ایماژ را در زمینهٔ متون حماسی ـ اساطیری به‌طور عام و دربارهٔ *شاهنامهٔ* فردوسی به‌طور خاص بیان کنیم، ناگزیریم به جای فرایند تکرار واژگانی یا فیزیکی تصویر یا واژه، بر درجهٔ اهمیت و نقش‌مندی آن تصویر در پیشبرد همه یا دست‌کم بخش بزرگی از یک اندیشهٔ اساطیری‌ـ حماسی تأکید کنیم که پیوسته دربردارندهٔ درون‌مایهٔ اصلی و اندیشهٔ حاکم بر متن است. در *شاهنامهٔ* فردوسی، به‌ویژه در بخش اساطیری، چند تصویر عمده به چشم می‌خورد که در راستای پیشبرد درون‌مایهٔ اصلی *شاهنامه*، یعنی ستیزگی و آمیختگی ناسازها، نقش اساسی ایفا می‌کنند؛ از جمله: زال و سیمرغ. این تصاویر به‌عنوان نماد مفهوم «یگانگی در دوگانگی»، محوری‌ترین نقش را در پیشبرد و تداوم حماسه بر عهده دارند. ازاین‌میان، پژوهش حاضر به بررسی شکل‌گیری کلان‌نماد «سیمرغ» می‌پردازد؛ چراکه «جنبه‌های دوگانهٔ این موجود، با دوگانگی زال در حماسه هماهنگ و همراه است» (مختاری، ۱۳۷۹: ۸۳). سیمرغ به‌عنوان یک تصویر نمادین در ادبیات فارسی، معانی و مفاهیم بسیار متعدد و گاه متناقضی دارد. اساساً:

> مرغ و سرنمون آن، سیمرغ (سئن مرو) در اساطیر و ادب ما نماد اندیشه‌ها، پنداشت‌ها و دریافت‌های بسیارگونه است. از آب سرچشمهٔ زندگی، رویندگی و باروری، سرسبزی و درمان‌بخشی (در اوستا) گرفته، تا جان جویای معرفت و نشان بی‌نشان دوست و یگانگی این و آن (مسکوب، ۱۳۸۹: ۴۴).

«سیمرغ»، مرغی افسانه‌ای است که به‌سبب صفات برجسته و سیمای اساطیری خود، در فرهنگ ایران از دیرباز حضور داشته‌است. سیمرغ در ادب فارسی هم به‌گونه‌های متعددی حضور یافته‌است. این مرغ اساطیری،

> به‌سبب صفات برجسته‌ای که هستی او را شکل و تجسّم بخشیده‌است، امکانات تأویلی بالقوّه و گوناگونی در اختیار فرهنگ و ادب فارسی گذاشته‌است. در *شاهنامه* نیز در چهرهٔ یک پرندهٔ اساطیری و موجودی ماورای طبیعی حضور پیدا می‌کند و چنان‌که از جمله اختصاصات اسطوره است، این مرغ در سرنوشت قهرمانان و حوادث اساطیری دخالت می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۶۵).

ازاین‌روی، براساس بازتعریف ما از کلان‌نماد، سیمرغ را در *شاهنامه* می‌توان یکی از مهم‌ترین کلان‌نمادها به شمار آورد؛ چراکه با وجود توانمندی‌های بسیار قهرمانان و پهلوانان *شاهنامه*، «انگار در زندگی حماسه، لحظه‌هایی فراخواهد رسید که جز به یاری مستقیم سیمرغ، کاری از پیش نخواهد رفت» (مختاری، ۱۳۷۹: ۱۰۳). سیمرغ تبلوری است از انگاره‌ها و تلقی‌های متضاد اقوام ایرانی. در *شاهنامه*، او همچون زال وجودی است مقدس و اهریمنی. این تقابل‌ها و جنبه‌های دوگانه، چه بیانگر تغییرات کیفی عناصر و عوامل اسطوره‌ای باشد که نتیجهٔ جابه‌جایی و گردش تاریخی اساطیر است و چه به اعتبار گرایش‌های اجتماعی و نسبت رابطه‌اش با مراحل و نهادهای جامعه باشد، به هر صورت، از این پرنده، سیمایی دووجهی می‌سازد. این موجود اساطیری چهار بار در *شاهنامه* حضور می‌یابد و طی همین مراحل است که جنبه‌های متفاوت و متضاد (تجلی ایزدی و تصور اهریمنی) از هستی او دریافت می‌شود: در داستان‌های زال، زادن رستم، هفت‌خان اسفندیار و نبرد رستم و اسفندیار ظاهر می‌شود که در خاندان سیستان، چهره‌ای آیینی و پذیرفته، اما در هفت‌خان، چهره‌ای اهریمنی دارد (ر.ک؛ همان: ۶۸ــ۶۹). بنابراین، سیمرغ *شاهنامه*، وجودی است یگانه با دو قطب متقابل؛ یعنی به نسبت خاندان زال، وجودی اهورایی و یزدانی و به نسبت خاندان گشتاسپ و اسفندیار، چهره‌ای اهریمنی تلقی می‌شود؛ مثلاً تنها در داستان نبرد رستم و اسفندیار، هر دو وجههٔ این پرندهٔ اساطیری را می‌توان دریافت که به ظهور واژگان متقابل نیز انجامیده‌است. پس از مجروح شدن رستم و درخواست یاری از سوی زال، سیمرغ:

بر آن خستگی‌ها بمالید پر — هم اندر زمان گشت با زیب و فر
بدو گفت کین خستگی‌ها ببند — همی باش یک چند دور از گزند
یکی پرّ من تَر بگردان به شیر — بمال اندر آن خستگی‌های تیر

درعین‌حال، شیوهٔ یاری‌رساندن به رستم، شیوه‌ای است که سبب ازپای‌درآمدن اسفندیار است:

بـدین گـز بُـوَد هـوش اسـفندیار | تو ایـن چـوب را خوارمایـه مـدار
بر آتش مرین چوب را راست کن | نگه کـن یکـی نغزپیکـان کهُـن
بِنه پرّ و پیکـان بـر او بـر نشـان | نمـودم تـرا از گزنـدش نشـان

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/۴۰۰)

بدین معنی که عمل سیمرغ به نسبت زال و رستم، عملی یاریگر (و اهورایی) و به نسبت اسفندیار، عملی آسیب‌رسان (و اهریمنی) به‌نظرمی‌رسد. پس دوگانگی در این تصویر اساطیری، با اعتبار عامل «نسبت»، از بن‌بست تناقض رها می‌گردد؛ زیرا اعتبارات مختلف عقلی، تعدّد جهات و ملحوظ داشتن نسبت‌های ذهنی می‌تواند نفی و اثبات، یا سلب و ایجاب را در یک موضوع واحد جمع کند (ر.ک؛ ضرابیها، ۱۳۸۴: ۲۱۲). بنابراین، حضور تصاویر نمادینی از این دست در *شاهنامهٔ* فردوسی، بیانگر نوع دیگری از رفتار با زبان در مقولهٔ تقابل‌های دوگانه، یعنی رویکرد ساخت‌شکنانه به آن است که اصطلاحاً «فراروی از تقابل‌های دوگانه» نام گرفته‌است (ر.ک؛ فاضلی و پژهان، ۱۳۹۳: ۲۳۱). البته نباید فراموش کرد که اولاً اساس این یگانگی را در یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های اسطوره باید جُست؛ زیرا از طرفی، لوی استروس اسطوره‌ها را حکایات تخیّلی می‌داند که در پی منطقی خاص، به دنبال آن است که تقابل‌های دوتایی میان فرهنگ و طبیعت را حل کند (Lévi-Strauss, 1963: 356). ازطرف‌دیگر، سیمرغ اساطیری به اعتبار گویایی و برخورداری از روابط زبانی (با زال)، سرحدّ میان غریزه و اندیشه، حیوانیت و انسانیت، و فصل مشترک میان طبیعت و فرهنگ است (ر.ک؛ مختاری، ۱۳۷۹: ۸۲ـ۸۳). ثانیاً مفاهیمی که تصاویر خُردِ کلان‌نماد سیمرغ را در خوشهٔ تصویری آن به دور خود جمع می‌کند، دو مفهوم به‌ظاهر متقابل اهورایی و اهریمنی است که در تصویر ذیل از سیمرغ، چونان دو بال پرواز او عمل می‌کند، تا توازن و تعادل آن برقرار باشد.

شکل ۱: خوشهٔ تصویری کلان‌نماد سیمرغ در *شاهنامه*

۷. نتیجه

شاهنامهٔ فردوسی، حماسهٔ ملّی‌ـ اساطیری ایران، یکی از بزرگ‌ترین حماسه‌های راستین (اسطوره‌ای) دنیاست که راز ماندگاری و پویایی آن را، از یک‌سوی در تجلّی دریافت

شهودی و سیلان ضمیر ناخودآگاهی، و از سوی دیگر، در ساختار منسجم و یگانهٔ آن باید جُست. ساختار منسجم یک اثر، خود بستگی به برخورداری آن از مایگانی یا معنایی یگانه دارد که چونان روحی حیات‌بخش بر سراسر متن غالب گردد و سبب تناسب دیگر عناصر با آن و با یکدیگر شود، به‌گونه‌ای که بتوان گفت تناسب درون‌مایه و تصاویر و تناسب تصاویر با هم، «وحدت هنری» اثر را پدید آورده‌است. فلسفهٔ هنر کروچه، با تعریف «هنر» به‌عنوان «تجلی مادّه در صورت»، یا تناسب صورت/ معنا، در واقع، به مقابله با تقابل دوگانهٔ شهود/ بیان یا هنر/ زبان برمی‌خیزد که به طرزی شگفت‌انگیز با مقابلهٔ شاعر حماسه‌سرا با تقابل دوگانهٔ شعر/ اسطورهٔ ساختارگرایان، همخوان و هماهنگ است؛ چراکه اسطوره‌ها هم از نظر کروچه و هم از دیدگاه حکیم فردوسی، «هنر» و نیازمند رمزگشایی است. اصولاً بسیاری از صورت‌های خیال و آرایه‌های ادبی در یک حماسهٔ اساطیری، تنها یک شگرد ادبی و هنری نیست که فقط زینتی بر کلام باشد، بلکه شرط ضروری تحقق زبان اسطوره است. در *شاهنامهٔ* فردوسی، با توجه به اصل «شیوهٔ بیان اصیل» در فلسفهٔ هنر کروچه و براساس رفع تقابل دوگانهٔ شعرـ اسطوره، سه هنرسازهٔ اغراق، تضاد و کلان‌نماد (به مثابهٔ اجتماع اضداد)، بیش از دیگر شگردهای هنری ایفای نقش می‌کنند. بهره‌یابی شاعر از این هنرسازه‌ها به‌گونه‌ای است که حتّی زمانی که موضوع یا محتوای خام حماسیـ اساطیری از رهگذر خیال او می‌گذرد تا صورتی هنری بیابد، باز هم اصالت اساطیری خود را حفظ می‌کند و فراتر از آن نمی‌رود. اساساً در این حماسهٔ بزرگ، به‌سبب حضور هنرمآبانهٔ اساطیر، نه محتوا، محتوایی کاملاً خام است و نه صورتِ آن، چنان تصنّعی است که معنا را نادیده انگارد. عاطفهٔ غالب یا درون‌مایهٔ *شاهنامه* نیز که «تضاد دوبُنی» پدیده‌ها، شخصیت‌ها و رویدادهاست و در صورت هنری «تضاد» رخ می‌نماید، سرانجام، در مفهوم گومیچشن یا آمیزش اساطیری به یگانگی بدل می‌شود. اصل «یگانگی در دوگانگی» اساطیری نشان می‌دهد که کلان‌نماد «سیمرغ»، تجلی یگانگی و «وحدت هنری» در *شاهنامهٔ* فردوسی است.

منابع

آزاد ارمکی، تقی (۱۳۸۹)، *نظریه‌های جامعه‌شناسی*، چ ۵، تهران، سروش.

آموزگار، ژاله (۱۳۸۳)، *تاریخ اساطیری ایران*، چ ۶، تهران، سمت.

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن (شالوده‌شکنی و هرمنوتیک)*، چ ۱، تهران، مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۸۷)، *حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفهٔ هنر*، چ ۱۵، تهران، مرکز.

اسکولز، رابرت (۱۳۹۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چ ۳، تهران، آگه.

بارت، رولان (۱۳۷۱)، *عناصر نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مجید محمدی، چ ۱، تهران، الهدی.
بارتولد (۱۳۶۹)، «دربارهٔ حماسهٔ ملی ایران»، ترجمهٔ کیکاوس جهانداری، *هفتاد مقاله: ارمغان فرهنگی به دکتر غلامحسین صدیقی*، به کوشش یحیی مهدوی و ایرج افشار، ج ۱، چ ۱، تهران، اساطیر.
پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، چ ۱، تهران، علمی و فرهنگی.
ـــــــــــ (۱۳۹۱)، *دیدار با سیمرغ (شعر و عرفان و اندیشه های عطار)*، چ ۵، *تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.*
ثاقب‌فر، مرتضی (۱۳۸۷)، *شاهنامهٔ فردوسی و فلسفهٔ تاریخ ایران*، چ ۲، تهران، قطره- معین.
چندلر، دنیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، چ ۳، تهران، سورهٔ مهر.
حمیدیان، سعید (۱۳۷۲)، *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، چ ۱، تهران، مرکز.
خالقی مطلق، جلال (۱۳۵۵)، «طوس زادگاه دقیقی است؟»، *یادنامهٔ دقیقی طوسی*، چ ۱، تهران، شورای عالی فرهنگ و هنر.
داد، سیما (۱۳۸۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ ۳، تهران، مروارید.
دوستخواه، جلیل (۱۳۸۴)، *شناخت‌نامهٔ فردوسی و شاهنامه*، چ ۱، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
رضاقلی، علی (۱۳۹۱)، *جامعه‌شناسی خودکامگی تحلیل جامعه‌شناختی ضحاک ماردوش*، چ۱۹،تهران، نی.
رفایی قدیمی مشهد، رضا و ابوالقاسم قوام (۱۳۹۴)، «نظام تقابل‌های زبانی مهم‌ترین عامل شکل‌گیری معنا در روایت ضحاک و فریدون *شاهنامه*»، *پژوهشنامهٔ ادب حماسی*، س ۱۱، ش ۲۰، صص ۵۷ـ۷۱.
زرقانی، مهدی (۱۳۹۰)، *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*، چ ۲، تهران، سخن.
سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵)، *سایه‌های شکارشده*، چ ۲، تهران، طهوری.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *صُوَر خیال در شعر فارسی*، چ ۹، تهران، آگه.
ـــــــــــ (۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات*، چ ۲، تهران، سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *نگاهی تازه به بدیع*، چ ۳، تهران، میترا.
ـــــــــــ (۱۳۸۷)، *بیان*، چ ۳، تهران، میترا.
ضرابیها، محمدابراهیم (۱۳۸۴)، *زبان عرفان (تحلیلی بر کارکرد زبان در بیان دریافت‌های عرفانی)*، چ۱، تهران، بینادل.
ضیمران محمد (۱۳۹۳)، *مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر*، چ ۱، تهران، نقش جهان.
طالبیان، یحیی و همکاران (۱۳۸۶). «جدال خیر و شر؛ درونمایهٔ *شاهنامهٔ* فردوسی و کهن‌الگوی روایت»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد*، س۴۰، ش۱۵۸، صص ۱۰۱ـ۱۱۶.
فاضلی، فیروز و هدی پژهان (۱۳۹۳)، «فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، س ۱۲، ش ۲۳، صص ۲۲۷ـ۲۴۴.
فتحی، چیمن و رامین محرمی (۱۳۹۴)، همسویی *حماسه‌ها: ایمان ترجمه (بررسی تطبیقی شاهنامهٔ فردوسی و بهشت‌گمشدهٔ جان میلتون)*، چ ۱، سقز، گوتار.
فتوحی، محمود (۱۳۹۳)، *بلاغت تصویر*، چ ۳، تهران، سخن.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران، چ ۱، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

فشارکی، محمد (۱۳۷۹)، *نقد بدیع*، چ ۱، تهران، سمت.

کارول، نوئل (۱۳۹۲)، *درآمدی بر فلسفهٔ هنر*، ترجمهٔ صالح طباطبایی، چ۳، تهران، مؤسسهٔ تألیف.

کروچه، بندتو (۱۳۹۱)، *کلیات زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ فؤاد روحانی، چ ۹، تهران، علمی و فرهنگی.

کوهستانیان، آرمان و همکاران (۱۳۹۵)، «نقد محققان بر *شاهنامهٔ* فردوسی و پاسخ بدان با تکیه بر آرای طه ندا»، *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، س ۵، ش ۲، صص ۲۰۵ـ۲۲۴.

مالمیر، تیمور (۱۳۸۳)، «پیوند قهرمان آرمانی با نمونه‌های نخستین انسان»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی* دانشگاه فردوسی مشهد، س ۳۷، ش ۱۴۵، صص ۲۳ـ۳۵.

ـــــــــــ (۱۳۸۷)، «ساختار فنی *شاهنامه*»، *کاوش‌نامه*، س ۹، ش ۱۶، صص ۱۹۹ـ۲۲۴.

محرّمی، رامین و رقیه ممی‌زاده (۱۳۹۰)، «تقابل نمادهای خیر و شر در دورهٔ اساطیری *شاهنامه*»، *متن‌پژوهی ادبی*، س ۱۵، ش ۴۹، صص ۱۲۷ـ۱۴۳.

مختاری، محمد (۱۳۷۹)، *اسطورهٔ زال*، چ ۱، تهران، آگه.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۷۲)، *فردوسی و شاهنامه*، تهران، چ ۲، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه).

مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۹)، «بخت و کار پهلوان در آزمون هفت‌خان»، *تن پهلوان و روان خردمند (پژوهش‌هایی تازه در شاهنامه)*، ویراستهٔ شاهرخ مسکوب، چ ۳، تهران، طرح نو.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*، چ ۱، تهران، فکر روز.

ورز، لیلا (۱۳۸۹)، «*مبانی زیباشناختی سخن از دیدگاه عبدالقاهر جرجانی و بندتو کروچه و معاصران مشهور وی*»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، قزوین، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی.

هالیدی، مایکل و رقیه حسن (۱۳۹۳)، *زبان، بافت و متن (جنبه‌هایی از زبان در چشم‌اندازی اجتماعی‌ـ نشانه‌شناختی)*، ترجمهٔ مجتبی منشی‌زاده و طاهره ایشانی، تهران، چ ۱، علمی.

هانزن، کورت هاینریش (۱۳۷۴)، *شاهنامهٔ فردوسی، ساختار و قالب*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، چ ۱، فرزان‌روز.

Hegel, G.W.F. (1975), *Aesthetics*: *Lectures on Fine Art*, Tr. by T.M. Knox, Vol. 2, New York, Oxford University Press.

Lévi-Strauss, Claude (1963), *Structural Anthropology*, Tr. by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf, New York, Basic Books, INc., Publishers.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۹، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.294894.1390
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Interpreting the Meaning of Freedom in Mysticism and Comparing It with Its Common Definitions in Western Philosophy

Fatemeh Mohseni Gerdkohi[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Qazvin Branch, Islamic Azad University, Qazvin, Iran
Sepideh Mousavi Gorabi
Ph.D Persian Language and Literature of Sama Tehran Organization, Tehran, Iran
Received: December, 29, 2019& Accepted: June, 24, 2020

Abstract
Throughout the history, freedom has always been among the most significant and problematic words to be talked of. According to many thinkers, it is an innate nature of man to think about and consider freedom continuously. To acquire freedom, however, seems to have been an unattainable ideal. Mystics, who are concerned with the cognition and exaltation of human beings, have never ceased considering it. Having pondered on the essence of mysticism, they have concluded that true mysticism is nothing but freedom and attaining a kind of free devotion. Their interpretation of freedom leads to giving up all desires, satisfaction and contentment, devotion, munificence, independence from others, wisdom, and serenity and peace all of which indicate being liberated from internal and external constraints.

Keywords: Freedom, Mysticism, Nonorthodox, Devotion, Liberation.

1. Email of the author: fatemehmohseni57@yahoo.com

تبیین مفهوم آزادی در عرفان و مقایسهٔ آن با تعاریف رایج در فلسفهٔ غرب

فاطمه محسنی گردکوهی[۱]
استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران.
سپیده موسوی گورابی
دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس زبان و ادبیات فارسی، تهران، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۰۸؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۰۲
(از ص ۱۲۵ تا ص ۱۴۸)

چکیده

آزادی از مهم‌ترین و بحث‌انگیزترین واژگانی است که در تاریخ زندگی بشر وجود داشته‌است. هرچند این امر به باور بسیاری از اندیشمندان، ذاتی بشر است و رهاورد روحیهٔ تعقل و اختیار او به شمار می‌آید، اما در عمل کسب و دریافت آن، آرمان دور و دراز آدمی بوده‌است. عرفا به عنوان کسانی که دغدغهٔ شناخت و تعالی انسان را داشتند، نسبت به این مقوله بی‌توجه نبوده‌اند. آن‌ها با غور و تعمق در ماهیت تصوف به این نتیجه رسیده‌اند که تصوف راستین، چیزی مگر آزادی و رسیدن به عبودیتی عاشقانه و آزادوار نیست. برداشتی که از گفتار آن‌ها پیرامون آزادی برمی‌آید، این است که این امر منجر به حصول نتایج زیر می‌شود: ۱. ترک آرزو، ۲. رضا و خشنودی، ۳. عبودیت عاشقانه، ۴. بخشندگی، ۵. فراغت از غیر، ۶. خردورزی و ۷. صلح و آشتی. همگی این موارد بر مفهوم آزادگی از بندهای درونی و بیرونی دلالت دارد.

واژه‌های کلیدی: آزادی، عرفان، آزاده، عبودیت، ترک تعلق.

۱. مقدمه

انسان در طول زندگی کوتاه خود، همواره با قید و بندهای بسیاری روبه‌رو می‌شود. این قیود از راه‌های گوناگونی نظیر دین، عرف، قوانین اجتماعی و فرهنگی و... دست و پای او را می‌بندند و لذت چشیدن احساس رهایی را از او می‌گیرند. از این رو، سخن گفتن از آزادی، بیان رها شدن از همهٔ موانعی است که در طول سالیان بر زندگی انسان تحمیل شده‌است و آدمی برای زیستن در این جهان ناهموار و تأمین ناکامی‌ها و سرکوب‌های عدیدهٔ خود، ناگزیر از دست یازیدن به این موهبت است. میل به آزادی در انسان، امری ذاتی و تکوینی است، تا آنجا که گفته‌اند آزادی‌خواهی در سرشت آدمی تعبیه شده‌است. علامه مجلسی در این زمینه می‌گوید: «خداوند همهٔ امور مؤمن را به او وانهاده، جز اینکه به او اجازه نداده که عزّت و حرّیت خود را از دست بدهد و زیر بار ذلت برود» (مجلسی ۱۴۰۳ق./ ۶۴: ۷۲). بر طبق همین امر ذاتی، آدمی همواره تمایل داشته‌است چند روزی را که در این مرحله فرصت دارد، آزاد زیست کند و آزاد بمیرد. اما او در عمل با موانع فراوانی

۱.رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: fatemehmohseni57@yahoo.com

روبه‌رو شده‌است. روسو در مقدمهٔ کتاب *قراردادهای اجتماعی*، جملهٔ مشهوری دارد که می‌گوید: «انسان با وجودی که آزاد متولد می‌شود، در همه جای دنیا در قید اسارت به سر می‌برد» (روسو، ۱۳۵۸: ۶). موانع پیش روی آزادی باعث شدند برهه‌های بسیاری از تاریخ بشریت به مبارزه برای خلق آن طی شود و خود این واژه و حقیقت آن به‌تدریج به یکی از بحث‌انگیزترین واژگان جهان تبدیل گردد تا آنجا که به قول مونتسکیو، «هیچ کلمه‌ای به اندازهٔ کلمهٔ آزادی اذهان را به خود متوجه نساخته‌است» (منتسکیو، ۱۳۴۹: ۲۹۲). در عرفان، از آنجا که عارف بر آن است که از هرچه رنگ تعلق پذیرد، خود را آزاد کند و خود را تنها مقید به حق و حقیقت کند، رنگی از آزادگی را می‌چشد که در برخی موارد با تعاریف رایج از آزادی در فلسفه و علوم اجتماعی هماهنگی دارد و در برخی موارد نیز مختص ساحاتی است که تنها در عوالم عرفانی دیده می‌شود. بنیاد این پژوهش بر مبنای کشف اصول آزادگی عرفانی و تفاوت آن با برخی از تعاریف رایج از آزادی است.

پرسش‌های پژوهش

۱ـ آزادی از نگاه صوفیه به چه معناست؟

۲ـ در نگاه صوفیه، پیش گرفتن آزادی در معنای راستین آن، منجر به ایجاد چه خصایصی می‌شود؟

۳ـ تأکید عمدهٔ صوفی بر آزادی از چه نوع قیود و بندهایی است؟

۴ـ تعریف آزادگی در عرفان، چه تفاوتی با مفهوم این واژه در فلسفهٔ غرب دارد؟

فرضیه‌های پژوهش

۱ـ از نگاه عارف، آزادی رهایی از بندگی غیر حق و هر چیزی است که منجر به ایجاد بند و بُت برای روح انسان شود.

۲ـ عارفِ آزاد درصدد است از هر چیزی که تعلق‌پذیر باشد، رهایی جوید.

۳ـ آزادیِ صوفیانه از بستر تعالیم دینی برخاسته‌است و با ذات واقعی روح انسان که آزادگی است، هماهنگی دارد.

۴ـ آزادگی عرفانی در مفاهیمی، مثل ترک تعلقات درونی و بیرونی و نیز خِرَدورزی با تعریف آزادی در فلسفهٔ غرب هماهنگ است، اما در برخی موارد، نظیر خشنودی و رضا، بخشندگی، صلح و آشتی با آن‌ها فرق دارد.

پیشینهٔ پژوهش

۱ـ مقالهٔ «آزادی و تصوف (تحلیل مختصر از مفهوم آزادی در نزد عارفان مسلمان)» نوشتهٔ رضا روحانی، چاپ شده در *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی* دانشگاه تبریز (سال ۴۸، زمستان ۱۳۸۴). در این مقاله، روحانی به تعریف آزادی از نگاه صوفیه می‌پردازد و نسبت آن

را با مفهوم عبودیت مطرح می‌کند. آنگاه به توضیح اباحی‌گری در تصوف می‌پردازد و انحراف این فرقه را توضیح می‌دهد که به اسم آزادی در عالم صوفی‌گری ایجاد شده بود و اذعان می‌دارد که این نوع از آزادی با مفهوم عبودیت آزادانه و عاشقانهٔ صوفیان در تناقض است. در مجموع، روحانی در این مقاله بر آن است که آزادی در میان جمهور عرفای راستین، با مفاهیم رایج آزادی و آزادگی سازگار است و به معنی آزادی از خواست‌ها و همهٔ انواع تعلقات است.

۲ـ مقالهٔ «حرّیت (آزادگی) در *مثنوی*»، نوشتهٔ هما حجتی، چاپ‌شده در *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی* دانشگاه تهران (پاییز ۱۳۷۸). در این مقاله، حجتی بر آن است که مولانا خود یک آزادهٔ بریده از همهٔ تعلقات است و این آموزه را از سنّت نبوی و عرفای برگزیدهٔ پیش از خود گرفته که برآیند آن، تقرب به ذات الهی و رهایی از تعلقات زندان هستی است. از این رو، در جای‌جای *مثنوی* این مفهوم را از زبان شخصیت‌های مختلف داستانی خود مطرح می‌کند.

۳ـ مقالهٔ «مفهوم آزادی در ادب فارسی» نوشتهٔ اسحاق طغیانی، چاپ شده در مجلهٔ *پژوهشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی* (شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۸۸). در این پژوهش، طغیانی بر آن است که آزادی در ادبیات فارسی، سه مفهوم رایج را پشت سَر گذاشته‌است: یکی مفهوم آزادی و رهایی از بند و زندان که در اشعار شاعرانی چون مسعود سعد و خاقانی آمده‌است و از آن با عنوان «حبسیات» یاد می‌شود. دیگری آزادی از نگاه عرفا که آن قِسمی است که مفهوم رهایی از بند و دام کونین را می‌دهد و سرانجام، آزادی در معنای سیاسی آن است که از زمان مشروطه به بعد در شعر و نثر فارسی رواج یافته‌است.

۴. مقالهٔ «حرّیت یا آزادی در مفهوم دینی و عرفانی»، نوشتهٔ اسماعیل سلیمانی و مژگان ملاّمحمدی، چاپ شده در *مجلهٔ فلسفهٔ دین* (دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۷). در این پژوهش، نگارندگان برآنند که صوفی به عنوان کسی که از یوغ نَفْس و تمایلات نفسانی آزاد شده‌است و تحت ولایت مطلقهٔ خدا قرار گرفته‌است، دیگر به هیچ وجه حاضر نیست تحت سیطره و سلطهٔ انسان‌های جائر و قدرت‌های زمینی و مادّی قرار بگیرد و فتوت، سخاوت، شجاعت و قناعت و تمام اوصاف نیکوی انسانی در او تمثل می‌یابند و در واقع، حرّیت واقعی، همین مرحله است.

۲. تعریف آزادی

آزادی، معانی و تعاریف بسیاری دارد. در پارسی، این واژه به معانی «رها، وارسته، بی‌قید، شاد، فارغ، سرافراز مختار، نجیب و اصیل» آمده‌است (معین، ۴۲:۱۳۸۱) در عربی نیز «دست‌کم دَه معنای گوناگون و در انگلیسی نیز حدود یک‌صد معنا برای آزادی بیان

شده‌است» (فاضل میبدی، ۱۳۷۸: ۴۳۱). در لغت‌نامهٔ *کنسایس آکسفرد*، در یک شرح دو ستونی برخی از معانی که برای کلمهٔ Free آمده، به شرح زیر است: «۱. فارغ از اسارت دیگران، ۲. رها، نامحدود، نامحبوس، خلاص‌یافته از قیود یا وظایف، بی‌مانع، نامقید در عمل، مجاز به مستقل بودن» (کرنستون،۱۳۵۴:۴۴).

در فارسی باستان، آزادی به معنای «نجابت، عفت و شرف بود، اما در ایران پس از اسلام، با تأثیرپذیری از واژهٔ «حُر»، معنای آزادگی و نفی سَر سپردن به قدرت و زور را پیدا کرد» (روزنتال، ۱۳۷۹: ۴۳).

در گذشته، فیلسوفان آزادی را یا صرفاً از منظر روان‌شناختی محض بررسی می‌کردند، یا اینکه آن را جلوهٔ بارز تحقق آزادی نفسانی یا روحی انسان می‌دانستند؛ مثلاً اسپینوزا «قدرت یافتن عقل در برابر عواطف را آزادی می‌نامید، همان گونه که غلبهٔ عواطف بر خِرَدورزی را بندگی می‌دانست» (یزدانی، ۱۳۷۷: ۱۵). برخی دیگر از فلاسفه نیز آزادی را صرفاً از منظر اجتماعی- سیاسی می‌نگریستند و آن را رهایی از هر گونه قید و بند و موانع سیاسی و قانونی تلقی می‌کردند. از جملهٔ این فلاسفه می‌توان از جان استوارت میل، فیلمر و دیگر فلاسفهٔ لیبرالیسم نام برد. جان لاک نیز آزادی را «رها بودن از محدودیت و خشونت دیگران» (محمودی، ۱۳۷۷: ۸۷) معنا کرده‌است. کانت نیز آرای خود را در چارچوب تمایزی بنیادین بین «عرصهٔ آزادی و عرصهٔ اجبار» ارائه کرد. او طبیعت را «قلمرو اجبار» و اخلاق را «قلمرو آزادی» می‌نامید. همچنین، او در تعریف آزادی گفته‌است که آزادی، «استقلال از هر چیز سوای قانون اخلاقی است» (کرنستون، ۱۳۵۴:۳۰). به عقیدهٔ روسو نیز «آزادی بیشتر به معنای زیر سلطهٔ دیگران قرار نگرفتن است، تا اعمال ارادهٔ خویش. آزادی به تعبیر دیگر، قرار ندادن ارادهٔ دیگران تحت سلطهٔ ارادهٔ ماست» (روسو، ۱۳۵۸: ۲۳۹).

در دورهٔ متأخر، آیزایا برلین، نظریات جدیدی را پیرامون آزادی مطرح کرد. او بر این باور بود که:

> «می‌توان بیش از دویست معنای گوناگون را برای آزادی متصور شد. اما مجموعاً می‌توان گفت معنای اصلی آزادی، آزادی از بند و زندان و آزادی از بردگی غیر است. باقی هرچه هست، توسع در این معنا، یا معنای مجازی آن است» (برلین، ۱۳۶۸: ۲۳۶).

در ایران مقارن با مشروطه، تعاریفی اجتماعی- سیاسی از آزادی مطرح شد و طی آن، آیت‌الله نائینی این تعریف را ارائه داد:

> «آزادی، رها بودن از قید تحکمات طاغوت و بی‌مانعی از موجبات تنبه ملت و باز شدن چشم و گوش او و پی بردنشان به مبادی ترقی و شرف و استقلال وطن و قومیت‌شناسی است. همچنین، آزادی، اهتمام به حفظ دین و تحفظ بر ناموس اکبر و

اتحاد در تحصیل حرّیت موهوبهٔ الهیه و تهذیب نَفْس و استکمال نوع می‌باشد» (نـایینی، ۱۳۶۱: ۱۲۱).

در میان این تعاریف، آنچه که جالب توجه است، نسبت میان تعریـف آزادی بـا مقولـهٔ انسان‌شناسی است؛ به دیگر سخن، به باور این گویندگان، شناخت آزادی بـدون مـدّ نظـر قرار دادن انسان‌شناسی امکان‌پذیر نیست و تا زمانی‌که مـا آدمـی را بـه لحـاظ تـاریخی‌ـ اجتماعی درست نشناسیم، نمی‌توانیم دربارهٔ آزادی او نیز حکمی بـدهیم. سـروش در ایـن زمینه گفته‌است:

«تعریف آزادی نسبت مستقیمی با تعریف از آدمی دارد. گفتنی است کـه آدمـی تعریفـی دارد. وقتی که شخصیت خارجی او منطبق بر آن تعریف باشد، انسانی خـالص، سـالم و تمام محسوب می‌شود، اما اگر انسان از تعریف خود فاصله داشته باشد، یا بیگانه‌ها بـا او درآمیخته باشند و خلوص او را تیره کرده باشند، وی از انسـانیت و از آزادی دور خواهـد بود. چنین انسانی در واقع، آزاد نیست؛ چراکه با تعریف خـود انطبـاق نـدارد» (سـروش، ۱۳۷۰: ۴۲).

آزادی از آنجا که نسبت مستقیمی با انسانیت دارد، مؤلفه‌های کلیـدی انسـانیت نظیـر تعقل و اختیار نیز در تعریف و ایجاد آن حائز اهمیت هستند. در واقع، ما به این دلیل دَم از آزادی می‌زنیم و نسبت به آن حساسیت می‌ورزیم که عاقلیم؛

«زیرا اگر موجودی از عقل برخوردار نباشد، آزادی و عدم آزادی برای او یکسـان اسـت. چه جانورانی که فروتر از انسان قرار دارند و از عقل به معنای استدلالی بشری برخوردار نیستند و چه فرشتگانی که احیاناً فراتر از انسان می‌نشینند، ولی از عقـل اسـتدلالی بـه معنای انسانی آن بهره‌مند نیستند. دربارهٔ هیچ یک از این دو طایفه نمی‌تـوان سـخن از آزادی گفت. اینکه می‌بینیم آدمیان اینقدر نسبت به این مسئلهٔ مهم حساسیت می‌ورزند، تا جایی که آن را عین ماهیـت آدمـی مـی‌شـمارند و در برابـر سـلب آزادی ایـن همـه ناصبوری و بی‌تابی نشان می‌دهند، برای این است کـه عقـل و آزادی و یـا انسـانیت و آزادی، پیوند محکمی با یکدیگر دارند و میانشان نسبتی است کـه نبـودن یکـی وجـود دیگری را فارغ از معنی می‌کند» (سروش، ۱۳۷۵: ۴۱).

کانت بر این باور است که:

«ما باید ضرورتاً به هر موجود عقلانی که صاحب اراده است، اندیشهٔ آزادی را کـه فقـط تحت آن عمل می‌کند نیز نسبت دهیم؛ زیرا ما در آن موجود، عقلی را تصـور مـی‌کنـیم که عملی است؛ یعنی نسبت به متعلقات خود دارای علیت است، امـا امکـان نـدارد کـه بتوان عقلی را تصور کرد که دربارهٔ داوری‌هایش آگاهانه از خارج هدایت شود؛ چه در آن صورت، تعیین نیروی داوری خود را نه به عقل، بلکه به یک انگیزه نسـبت خواهـد داد. هر موجود عقلانی، باید خود را به عنوان پدیدآورندهٔ اصـول خـود، مسـتقل از نفوذهـای

خارجی تلقی کند. در نتیجه، باید به عنوان عقل عملی یا بـه عنـوان ارادهٔ یـک موجـود عقلانی آزاد تلقی شود» (کانت، ۱۳۶۹: ۱۰۸).

این تأکید کانت بر آزادی توأم با عقل و اراده، سخن هیوم، کوهن و لاک را بـه ذهـن متبادر می‌کند. هیوم بر این باور بود که «از آزادی مـی‌تـوانیم فقـط قـدرت عمـل کـردن برحسب تعیین اراده را مراد کنیم» (کرنستون، ۱۳۵۴: ۳۰). به باور کوهن نیـز «آزادی، نیـروی اراده است» (همان). جان لاک هم معتقد بود که «آزادی، قدرتی است که انسان برای انجام دادن، یااحتراز از عملی خاص داراست» (همان). اما با وجود اینکه به نظر کانـت و دیگـران، موجود عقلانی باید در عمل آزاد باشـد، برخـی از انسـان‌هـا از نقـش و اهمیـت آزادی در زندگی خود بی‌خبر بوده‌اند و ضرورت آن را احساس نکردند. این‌ها همان کسـانی هسـتند که به باور ارسطو، شایستگی تشکیل دولت‌شهرها را ندارنـد. ارسـطو ایـن پـیش‌فـرض را مطرح کرد که:

«برخی از انسان‌ها بالطّبع آزادند و قادرند که استنباط عقلانی داشـته باشـند، امـا برخـی دیگر استدلال عقلانی را می‌دانند، اما خودشان نمی‌توانند آن را عملی سازند. این افـراد بالطّبع بَرده‌اند. در واقع، درک تعقل ـ که به یکسان، قوّه‌ای عقلانـی و اخلاقـی اسـت ـ چیزی است که انسان را از حیوان متمایز می‌کند» (ارسطو، ۱۳۷۱: ۱۲).

این نگاه ارسطو بر طبقه‌بندی او از جامعه نیز تأثیر گذاشت و در نتیجـه، باعـث ایجـاد مبحث عدالت توزیعی شد؛ عدالتی کـه «منظـور از آن، توزیـع مشـاغل اجتمـاعی، امـوال عمومی و دیگر امتیازات افراد جامعه بـر اسـاس اسـتعداد و شایسـتگی‌هـای آن‌هـا» بـود (کاپلستون، ۱۳۶۲/ ۱: ۴۰۷). از این رو، می‌توان گفت که آزادی با وجـود عمـومی بـودنش در ذات بشری، گاه در برخی نفوس به صورت بالقوّه باقی مانده‌است. کسانی هستند که هـیچ گاه ذوق آزادی را نچشیده‌اند و عمری را در اسارت به سَر برده‌اند و یا حتّـی در خیالشـان هم به فکر رهایی از زندان‌های ساختگی خود نیستند.

۳. اقسام آزادی

آزادی از منظرهای گوناگون قابل تقسیم است. از یک قِسم می‌تـوان آن را بـه آزادی بـه منزلهٔ یک واقعیت و دیگری، آزادی به منزلهٔ یک حق تقسیم کرد. سروش در ایـن زمینـه می‌گوید:

«وقتی از آزادی سخن می‌گوییم، دو معنا را اراده می‌کنیم: یکـی آزادی بـه منزلـهٔ یـک واقعیت و دیگری به منزلهٔ یک حق. آزادی به منزلهٔ یـک واقعیـت، چیـزی نیسـت کـه کسی به کسی اعطا کند، یا کسی از دیگری خواستار آن باشد. آزادی در این معنا، یـک واقعیت است؛ یعنی به‌خودی‌خود موجود است و آدمیان به صرف انسان بودن، واجـد آن هستند. این نوع از آزادی، همان است که فیلسوفان از آن با عنوان اختیار یاد مـی‌کننـد.

آدمیان به صرف آدم بودن مختارند و اگر اختیار از آن‌ها سلب شود، به واقع، انسانیت از آن‌ها سلب شده‌است. اما آزادی به منزلهٔ حق، قابل اعطا یا سلب است و همین چهرهٔ آزادی است که در علم حقوق یا فلسفهٔ سیاست مورد بحث قرار می‌گیرد و امروزه به منزلهٔ یکی از مطلوبات درجهٔ اول آدمیان به شمار می‌آید و حکومت‌ها بر سَرِ آن با رعایای خود وارد گفتگو می‌شوند و دربارهٔ آن مسامحت و مسالهت نشان می‌دهند» (سروش ۱۳۷۰: ۴۳).

آزادی از قِسمی دیگر به آزادی طبیعی و آزادی معنوی تقسیم می‌شود. آزادی طبیعی عبارت است از: «آزاد بودن از هر گونه قدرت برتر بر روی زمین و قرار نداشتن تحت اراده، یا سلطهٔ قانون‌گذاری بشری» (محمودی، ۱۳۷۷: ۸۰) و آزادی معنوی، یعنی «قسمت عالی و انسانی انسان از قسمت حیوانی و شهوانی او آزاد باشد» (مطهری، ۱۳۶۶: ۴۹). آزادی معنوی را جز از طریق انبیا، دین، ایمان و کتاب‌های آسمانی نمی‌توان تأمین کرد و «این آزادی، همان است که در زبان دین به آن «تزکیهٔ نَفْس» و «تقوا» گفته می‌شود» (همان: ۱۹).

از حیث وجود موانع نیز آزادی به دو نوع درونی و بیرونی تقسیم می‌شود:

«آزادی بیرونی به معنای رهایی و نبودن منع و مانع و بند است. ممکن است انسان از درون به زنجیر صدها تشویش و نگرانی در بند باشد و انواع غصه‌ها و جاه‌طلبی‌ها عقل و روح او را از حرکت بازدارند. در این حالت، آدمی با فرونهادن و یا از میان برداشتن این قیود، خود را به معنای دقیق کلمه آزاد نمی‌کند، بلکه فقط خود را رها می‌کند» (سروش، ۱۳۷۰: ۱۴).

در دنیای مدرن، از میان انواع آزادی، بیشتر بر آزادی سیاسی تأکید شده‌است. این نوع از آزادی:

«مستلزم خواست و ارادهٔ مبتنی بر شناخت نسبی ماهیت و تبعات آن است. این شناخت، امکان پدید آمدن قوانین مناسب را برای ایجاد جامعه‌ای دموکراتیک فراهم می‌سازد. دیکتاتوری، وضعی است که روبه‌روی آزادی سیاسی قرار می‌گیرد و تمرّد، امکانی است برای احیای حدود ممکنی از آزادی. همچنان که انواع نظام‌های سیاسی نظیر لیبرالیسم، امکاناتی هستند که به تحقق آزادی سیاسی مدد می‌رسانند» (نویمان، ۱۳۷۲: ۲۵۳).

۴. آزادی در روان‌شناسی

در فضاهای بالینی، داشتن آزادی و داشتن سلامت، یکی است و آزاد بودن به معنای سالم بودن است:

«رویکرد روان‌شناسان پیدایشگری مانند پیاژه، فراهم کردن و دادن فرصتی برای پیدایش و رشد آزادی در هنگامه‌های رشد منطقی، هوشی، ارزشی، اخلاقی و اجتماعی است. در واقع، آزادی، نامی برای هستی انسان سالم است؛ انسانی که تلاش‌های هستی او در قید و بند باشد، «بیمار» است. حتّی تداعی کردن آزادی در ذهن، باعث رهایی

انسان از بیماری می‌شود و بالتّبع، هر تلاشی که همسو با آن انجام گیرد، سلامت‌بخش است» (خدیوی زند، ۱۳۸۱: ۱۶۳-۱۶۴).

آزادی روان، از دو راه میسر می‌شود: رؤیا و خواب. به عقیدهٔ فروید، «کام‌های ناخوشایند پس از برخورد با هنجارهای اجتماعی، به روان ناخودآگاه آدمی رانده می‌شوند. بخشی از آن‌ها در خواب و رؤیاهای ما امکان ظهور و بروز می‌یابند و بخشی دیگر نیز در قالب شوخی‌ها و لطیفه‌ها مطرح می‌شوند» (جونز، ۱۳۵۷: ۲۶۵). گفتنی است که «رؤیا، فضای تجلی آزادی است و در واقع، آزادی، بنیادی‌ترین میل انسان است که در رؤیا برآورده می‌شود. رؤیا، رؤیاپردازی، افسانه‌سازی، شعرگویی و هنر به خاطر آزادیی که در آن‌هاست، درمان‌کننده و آرامش‌بخشند» (همان: ۱۶۶). فروید در این زمینه می‌گوید: «رؤیا به‌حقیقت، پیوستن خواست‌ها و آرزوهاست» (فروید، ۱۳۴۱: ۹۸). او ساختار رؤیا و خیالبافی شاعرانه را یکی می‌داند و اذعان می‌دارد: «هر دو از خواسته‌های سرکوب‌شدهٔ اوان کودکی ریشه می‌گیرند و موجب کاهش فشار روانی ذهن نایم و شاعر خیالباف می‌شوند» (ویگوتسکی، ۱۳۷۷: ۱۱۱). هر رؤیا، نمودِ آزادانهٔ آزادی و خودخواستگی آرزوهاست. هر رؤیا نمایشنامه و نمایشی است که نویسنده، کارگردان، بازیگران، نقش‌ها، تماشاگران و اشیاء آن... خودِ رؤیابین است و با آزادی، آگاهی و خودخواستگی او نوشته شده، کارگردانی و بازیگری شده‌است. از سوی دیگر:

«خواب نیز نوعی آزادی روح از قیود خارجی است؛ خواه دینی و خواه از طریق آداب اجتماعی که آن آزادی برای انسان در بیداری دست نمی‌دهد و انسان به واسطهٔ ترس از عقوبت، یا بدنامی و هتک حیثیت نمی‌تواند مطابق میل و رغبت خود عمل کند، ولی خواب، عالمی است که بشر در آن نه حاکم است و نه محکوم؛ جهانی است که روح مطابق آرزوی خود می‌سازد و بی‌ریا، نفاق، ترس و شرم دست به‌کار می‌شود و به هوای دل خود می‌زید» (فروزانفر، ۱۳۶۷: ۱۸۰).

از آنجا که قیود، مخالف امیال ما هستند، آزادی، مخالف قیود به شمار می‌رود و میسر شدن آن باعث ایجاد خوشحالی و خوشکامی در فرد می‌شود. از این رو، انسان به‌ذاته آزادی را خوش می‌دارد؛ زیرا «از چیزهایی که آزادی ما را متباین با آن‌ها می‌یابیم، خوشمان نمی‌آید و هنگامی که قیود غایب باشند و ما شادمان باشیم، می‌گوییم که آزادیم» (کرنستون، ۱۳۵۴: ۱۴). از این روست که گویندگان به هنگام سخن گفتن از آزادی، با خوشحالی از آن یاد می‌کنند:

«فاش می‌گویم و از گفتهٔ خود **دلشادم** بندهٔ عشم و از هر دو جهان **آزادم**

(حافظ شیرازی، ۱۳۶۲: ۶۳۶).

انسانی که طعم آزادی را بچشد، در سخت‌ترین موقعیت‌ها نیز شادمانگی خود را حفظ می‌کند. عطار در *مصیبت‌نامه*، حکایت قاتلی را می‌گوید که از برده شدنش به چوبهٔ دار شادمان است. او در جواب این سؤال که علت این خوشحالی چیست، می‌گوید:

«سایلی گفتش که آزادی چرا؟ وقت کشتن این چنین شادی چرا؟
گفت: چون عمر از قضا ماند آن‌قدر کی توان بُرد این قدر در غم به سر
تا که این می‌گفت، حق دادش نجات از ممات او برون آمد حیات»
(عطار نیشابوری، ۱۳۳۸: ۱۷۷).

۵. آزادی در اسلام

در نگاه اول، ممکن است چنین به نظر برسد که دین نسبت مستقیمی با مفهوم آزادی ندارد و مجموع قوانین دینی به جای رهایی انسان از موانع، خود بندهای سفت و سخت‌تری را بر دست و پای آدمی می‌بندند. این در صورتی است که پیام اصلی پیامبران آزادی بوده‌است. حضرت علی(ع) دربارهٔ رسالت پیامبر(ص) فرموده‌است: «خداوند تبارک و تعالی محمد(ص) را به‌حق فرستاد، تا بندگانش را از بندگی تعهدات، طاعت و ولایت بندگانش به سوی عبادت، عهد، طاعت و ولایت خود آزاد سازد» (*نهج‌البلاغه*/ ن ۱۵۴). این مفهوم در *قرآن کریم* به شکل توسع‌یافته‌تری دربارهٔ عموم انبیا گفته شده‌است: ﴿**قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْاْ إِلَى كَلَمَةٍ سَوَاء بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلاَّ نَعْبُدَ إِلاَّ اللّهَ وَلاَ نُشْرِكَ بِهِ شَيْئًا وَلاَ يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضاً أَرْبَابًا مِّن دُونِ اللّهِ**﴾ (آل عمران/ ۶۴)؛ یعنی: «بگو: ای اهل کتاب، بیایید به سوی سخنی که میان من و شما یکسان است که جز خدا را نپرستیم و چیزی را همتای او قرار ندهیم و بعضی از ما، بعضی دیگر را غیر از خدای یگانه به خدایی نپذیرد». طبق این آیه و نیز سیره و گفتار انبیا، می‌توان اذعان داشت که تأکید عمدهٔ پیامبران بر آزادی درونی بوده‌است. آن‌ها آزادی انسان را در گرو رهایی او از زنجیرهای درونی می‌دانستند. در واقع، «چهرهٔ انبیا به صورت آزادمردانی ترسیم شده‌است که برای رهایی مردمان خود از قید و بند اسارت نمرودها، فرعون‌ها، قیصرها و... تلاش کرده‌اند و هدف آنان، آزادسازی انسان از زنجیرهای اسارت درونی بوده‌است» (عمید زنجانی، ۱۳۸۸: ۴۱۸). مولانا با آگاهی بر همین معنی، نبوت را هدایت‌کننده به آزادی می‌داند و راه رسیدن مؤمنان به آن را عبور از شاهراه نبوت ترسیم می‌کند:

«کیست مولا آنکه آزادت کند بند رقّیت زِ پایت برکَنَد
چون به آزادی نبوت هادی است مؤمنان را زاولیا آزادی است»
(مولوی، ۱۳۹۵/ ۶: ۱۱۳۵).

وی پیامبر اکرم(ص) را به سبب همین روحیهٔ آزادگی و آزادی‌بخشی، «حُرّ بن حُر» نام می‌نهد و می‌گوید:

«گشت اَرسلنَاک شاهد در نُذُر زانکه بود از کَون او حُرّ بن حُر»
(همان/ ۱: ۱۷۳).

نکتهٔ جالب اینجاست که در پذیرش همین حرّیت و رهایی درون، هیچ اکراه و اجباری نیست و ایمان با وجود داشتن میل قلبی ارزشمندتر دانسته شده‌است. به قول سروش:

«آیهٔ ﴿وَ لاَ إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ﴾ هر معنای دیگری هم که داشته باشد، دست‌کم این معنایش مسلّم است که «ایمان اکراه‌بردار نیست» و ایمان را نمی‌توان به‌زور در ذهن کسی گنجاند. این بذر باید چون گیاهی طبیعی آزادانه از دل خاک جوانه بزند و بروید» (سروش: ۱۳۷۵: ۴۶).

در واقع، انتخاب آزادی باید در کمال آزادی انتخاب صورت گیرد:

«ایمان آگاهانه و مسبوق به حرّیت، مقوّم دینداری و روح تدین است و حرمت نهادن به آزادی در واقع، حرمت نهادن به حقیقت است. علی(ع) در این زمینه می‌فرماید: بشر باید در ناحیهٔ وجود خودش، در ناحیهٔ روح خودش آزاد بشود، تا بتواند به دیگران آزادی بدهد» (مطهری، ۱۳۶۶: ۲۲).

«بسته در زنجیر چون شادی کند؟ کی اسیر حبس آزادی کند؟!»
(مولانا، ۱۳۹۵، دفتر اول: بیت ۳۵).

۶. آزادی در عرفان

در عرفان، مفهوم آزادی غالباً با اصطلاح عربی «حرّیت» بازشناخته می‌شود. این مفهوم آن‌چنان در فضای فکری عارف سایه می‌اندازد که او تصوف را چیزی نمی‌داند، مگر آزادی. در *تذکرةالأولیاء* از قول ابوالحسین نوری آمده‌است: «تصوف، آزادی است و جوانمردی و ترک تکلف و سخاوت» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۵: ۲۴۳). خود عطار تصوف را رسیدن به آزادی و رهایی از قیود و حجاب‌های درونی و بیرونی می‌داند. از دید او، آزادگی، عین پادشاهی جهان است:

«پادشاهی جهان آزادگی است نه چو من جانسوز، کار افتادگی است»
(عطار نیشابوری، ۱۳۳۸: ۱۲۷).

نسفی نیز آزادگان را به مثابهٔ پادشاهان می‌داند و می‌گوید: «آزادان، پادشاهند. دانای آزاد، سَرِ موجودات است. موجودات به‌یکباره و جمله، تحت نظر وی‌اَند.» (نسفی، ۱۳۷۷: ۲۷۳). وی در تعریف آزادگی گفته‌است: «نهایتِ هر چیز، بلوغ و غایت آن، حرّیت است» (همان: ۱۷۸ـ۱۷۷). جنید نیز آخرین مقام عارف را حرّیت می‌داند (ر.ک؛ سرّاج، ۱۳۸۰: ۳۷۳). روزبهان

نیز در تعریف آن می‌گوید: «حرّیت، اشارت به نهایتِ تحقیق است در عبودیت. حقیقتش، خروج است از اهل بُعد و اتصاف به اوصاف قدم» (روزبهان، ۱۳۴۹: ۶۲۹).

اصطلاح حرّیت هرچند از همان اوان در سخنان مشایخ بزرگ صوفیه، نظیر حلاج و جنید به‌کار گرفته می‌شد، اما ورود آن به متون صوفیه، ظاهراً اولین بار به وسیلهٔ قشیری انجام شد و از آن پس، پیوسته مورد بحث قرار گرفت. در این میان، مفهوم عمده‌ای را که صوفیان از آزادگی مدّ نظرشان داشتند، این بود که «انسان تنها بندهٔ خداست. پس باید از هر چیز که غیر اوست، آزاد باشد» (مولانا، ۱۳۳۰: ۱۷۱). در این مفهوم، آن‌ها آزادگی را مرادف با بندگی حق و لاغیر می‌دانستند و بر آن بودند که «اگر انسان فقط بندگی خدا کند، خدا برای او کافی است» (همان).

«من غلام آنکه نفروشد وجود　　جز بدان سلطان با افضال و جود»
(مولوی، ۱۳۹۵/۵: ۷۵۷).

همین جاست که مفهوم بندگی، عین مفهوم آزادگی می‌شود؛ همان چیزی که حافظ شیرازی که به قول شفیعی کدکنی، شعرش دریچهٔ آزادی روح انسان ایرانی است، از آن با عنوان بندگی عشق یاد می‌کند:

«فاش می‌گویم و از گفتهٔ خود دلشادم　　بندهٔ عشقم و نه از هر دو جهان آزادم»
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۲: ۶۳۶).

آزادی به باور صوفیه، امری تکوینی و ذاتی است و خدا آدمی را آزاد آفریده‌است. پس او باید آزاد باشد. این مفهوم در نامهٔ ۳۱ *نهج‌البلاغه* نیز آمده‌است: «و لاتَکُنْ عَبدَ غَیرِکَ وَ قَد جَعَلَکَ اللهُ حُرّاً» (*نهج‌البلاغه*/ ن ۳۱). این آزادگی، حال و مقام خاصی ندارد، بلکه باید در همه حال همراه صوفی باشد. به قول ابونصر سرّاج، «نه در حضر به خاندانت دلبستگی داشته باش و نه در سفر به رفیق و همنشینت. خلق را واگذار و همهٔ کارها برای خدا کن» (سرّاج، ۱۳۸۰: ۳۷۳). لازم به ذکر است که در مقدمهٔ بحث، بر طبق نگاه فیلسوفان، از قِسم آزادی به منزلهٔ واقعیت، با عنوان اختیار یاد کردیم. مقولهٔ جبر و اختیار به عنوان یکی از مهم‌ترین مسائل فلسفه و کلام اسلامی، به ساحت عرفان نیز وارد شد که البته این مفهوم در نگاه صوفیه، با معنای رایج آن در کلام متفاوت است. به استناد گولپینارلی، در عرفان:

> «آن که از مراتب گذشته و راه به هستی مطلق گشوده باشد، ارادهٔ او چون هستی او به آن دریای کُل واصل شده‌است. چنین کسی اگر از جبر سخن بگوید، درست است. اگر از اختیار نیز بحث کند، بجاست؛ زیرا هستی او چون اراده و اختیارش از ارادهٔ الهی است» (گولپینارلی، ۱۳۷۵: ۳۰۵).

مولانا نیز در این زمینه می‌گوید:

«جبر را ایشان شناسند ای پسر / که خدا بگشادشان در دل بصر
غیب و آینده بر ایشان گشت فاش / ذکر ماضی پیش ایشان گشت لاش
اختیار و جبر ایشان دیگر است / قطره‌ها اندر صدف‌ها گوهر است»
(مولوی، ۱۳۹۵/ ۱: ۷۲).

مقولهٔ آزادی اراده، پیش از عرفان و کلام اسلامی در الهیات مسیحی مطرح شده بود و منظور از آن:

«سازش دادن بین دو اعتقادی بود که نقیض یکدیگر به حساب می‌آمدند. برآیند این سازش آن بود که آدمیان می‌توانند آزادانه برگزینند که چگونه عمل کنند. دوم اینکه خدا قادر مطلق است و بنابراین، پیشاپیش می‌داند که هر کس چه چیزی را برخواهد گزید» (کرنستون، ۱۳۵۴: ۱۱۱).

در عرفان اسلامی نیز مقولهٔ آزادی اراده چنین تبیین می‌شود:

«فنای سالک در صفات حق، وی را از شهود خودی و رؤیت نَفْس بازمی‌دارد و اگر در این حالت، از خود نفی اختیار می‌کند، این معنی، قول به جبر نیست، بلکه شهود معیت حق و حاکی از مرتبهٔ فنای افعالی سالک در فعل اوست» (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۲۶).

البته رسیدن به این نوع اختیار و فرار از جبر مذموم مرسوم در گرو عنایت حق و عشق به اوست:

«چشم‌ها و گوش‌ها را بسته‌اند / جز مر آن‌ها را که از خود رسته‌اند
جز عنایت کی گشاید چشم را؟ / جز محبت کی نشاند خشم را»
(مولانا، ۱۳۹۵/ ۳: ۳۸۳).

۷. انواع آزادی از نگاه صوفیه

در میان صوفیه، آزادگی بر سه نوع است:

«حرّیت عامه: آزادگی از رقّ و بردگی شهوات، حرّیت خاصه: آزادگی از رقّیت همهٔ مرادها و آرزوها به علت فنای اراده‌شان در ارادهٔ حق، و حرّیت خاص‌الخاصان: که آزادگی از رقّ و بندگی رسوم و آثار محو آنان در تجلی نورالأنوار است» (جرجانی، ۱۳۶۸: ۳۸).

از منظر اجتماعی، کسب انواع آزادگی در گرو تحقق شروطی است؛ از جملهٔ آن‌ها می‌توان به مواردی چون «آگاهی، بینش انتقادی، استقلال شخصیت، انصاف و انعطاف، انگیزهٔ قوی، حق‌طلبی، شجاعت، مناعت، انتقادپذیری و نشاط فکری» (اسفندیاری، ۱۳۹۶: ۸۶) اشاره کرد. میل به آزادگی، هرچند امری بالقوه و ذاتی است، اما رشد و پرورش آن آموختنی است و با کسب و تکرار میسر می‌شود. اغلب شروط یادشده را می‌توان در

سخنان و عملکرد عرفای آزاده نیز مشاهده کرد، با این تفاوت که آن‌ها روی برخی از این موارد تأکید بیشتری داشتند و یا موارد دیگری را برای آن برشمردند کـه مخـتص عـوالم عرفانی است. موارد زیر از جملهٔ آن‌هاست.

۱-۷. ترک آرزو

از رهاوردهای نیکوی تصوف که برآیند کف نَفْس است. یکی «ترک آرزو و امیـال مـادّی» است. واصلی مانند بایزید به هنگام دعا، تنها چیزی که از حق مـی‌خواهـد، «بـی‌آرزویـی» است، آنجا که می‌گوید: «خدایا! تو را خواهم و بس، و آن خواهم که هیچ نخـواهم» (عطـار نیشـابوری، ۱۳۹۵: ۱۸۷). از این روست که عارفان به تعبیر بایزید، دنیا را سه‌طلاقه می‌کنند و یگانه را یگانه می‌شوند و جز حق، کسی یا چیزی را نمی‌خواهند و چون او را دارند، انگـار که همه را دارند:

«سر به آزادگی از خلق برآرم چون سـرو گر دهد دست که دامن زِ جهان درچینم»
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۲: ۷۱۰).

از این روست که برای صوفی جهان وانهاده، آزادی به تعبیر شـمس، «در بـی‌آرزویـی است» (شمس، ۷۹۷:۱۳۹۶) و رهایی از این دنیا و امیال آن، عین یافتن دو بال پـرواز بـرای عروج روحانی است؛ چراکه به تعبیر مولانا:

> «همهٔ دلتنگی دنیا در گرو از دل‌نهادگی این عالم اسـت. هـر دم کـه آزاد باشـی از ایـن جهان و خود را غریب دانی و در هر رنگی که بنگری و هـر مـزه‌ای کـه بچشـی، اگـر بدانی‌که با او نمانی و جای دیگر می‌روی، دلتنگ نباشی» (افلاکی ۱۳۶۲: ۴۰۱).

البته صوفیه ذیل مفهوم آرزو، آن را صرف «خواستن» معنی نکردند، بلکه اینکـه آن‌هـا چیزی را هم نخواهند، گونه‌ای آرزو می‌دانستند کـه همچنـدِ خواسـتن، بنـد و بُتـی بـرای صوفی می‌آفریند. نسفی در این زمینه می‌گوید:

> «ای درویش، آن کس که بگوید جامهٔ نو می‌خواهم و کهنه نمی‌خواهم، در بنـد اسـت و آن کس که گوید جامهٔ کهنه می‌خواهم و نو نمی‌خـواهم، در بنـد اسـت و بنـدی از آن روی که بند است، تفاوتی نکند. اگر زرین بُوَد، یا آهنی، هر دو بند باشـد. آزاد آن اسـت که او را هیچ گونه و هیچ نوع بندی نباشد که بند، بُت بود» (نسفی، ۱۳۷۷: ۱۳۸).

مفهوم آمیختگی بند و بُت را تهانوی نیز مطرح کرده‌است. به باور او:

> «والحرّیةُ عندَ السالکینَ، انقطاعُ خاطر مِن تعلّق ما سوی الله تعالی بِالکلیـة اسـت. پـس بنده در مقام حریت، وقتی رسد که غرضی از اغراض دنیا با وی را نماند و پروای دنیـا و عقبی را ندارد؛ چراکه چیـزی کـه تـو در بنـد آنـی، بنـدهٔ آنـی» (تهـانوی، ۱۹۸۴م./ ۱: ۲۹۱ـ۲۹۲).

علی(ع) ترک شهوات و خواسته‌ها را مشخصهٔ آزادگان می‌داند و در این زمینه می‌گوید: «مَنْ تَرَکَ الشّهَواتِ کَانَ حُرّاً: هر کس خواهش‌های نفسانی را فروگـذارد، آزادمـرد اسـت»

(مجلسی، ۱۴۰۳ق./ ۷۴: ۲۹۱). حتی روسو نیز در *قراردادهای اجتماعی*، «تسلیم در برابر هواهای نفسانی را عین بندگی می‌داند و اذعان می‌کند که اطاعت از قانون، آزادی مطلق است» (روسو، ۱۳۵۸: ۴۲). مولانا نیز این جهان را به مثابهٔ زندانی می‌داند که ما را اسیر خود کرده‌است. از این رو، ما باید برای رهایی از آن بر مثال هر اسیری آن را حفره کنیم و در نجات خود بکوشیم:

«این جهان زندان و ما زندانیان　　حفره کن زندان و خود را وارهان»
(مولوی، ۱۳۹۵/ ۱: ۵۱).

۲-۷. خشنودی و رضا

آزاده از آن رو که به مقام بی‌آرزویی رسیده‌است، هر آنچه را که برایش پیش آید، خوش می‌دارد؛ چراکه آن را عین خواستهٔ حق می‌داند و چند و چون کردن از ارادهٔ حق در زندگی را عین ناسپاسی و کفر محض می‌شمرد. از این رو، رضا یا خشنودی، یکی از برآیندهای مسلّم آزادگی است. در *تذکرةالأولیاء*، به نقل از ابراهیم شبانی آمده‌است: «و گفت: شرف در تواضع است و عز در تقوی و آزادی در قناعت» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۵: ۴۹۷). نسفی نیز دربارهٔ توأمانی آزادی و قناعت می‌گوید:

> «بدان که مقام حرّیت و رضا هر دو یک مقام است؛ زیراکه مقام رضا عبارت از ترک اختیار است و مراد از ترک اختیار آن است که هر دو طرف، مقابل و یکسان باشند؛ یعنی توانگری و درویشی، صحت و مرض و حیات و ممات به نزد او یکسان باشد. این است معنای ﴿**لاَیَرَونَ فِیهَا شَمْساً وَ لاَزَمْهَرِیراً**﴾ (الدهر/۱۳)؛ یعنی حرارات زنجبیل و برودت کافور، پیش او یکی است؛ یعنی ردّ و قبول و حرارتِ مراد، و برودتِ نامرادی و رد، او را یکسان باشد و مقام حرّیت و آزادی، قطع پیوند است و مراد از آزادی و قطع پیوند، آن است که هر دو طرف یکسان باشد. چون این مقدمات معلوم کردی، بدان هر که را دو طرف مقابل باشد، او بهشتی است و علامت آنکه هر دو طرف او را مقابل است، آن است که اگر درویشی باشد، از توانگری گذشته اندوهگین نباشد و اگر توانگری باشد، از درویشی نیامده نترسد: ﴿**لاَخَوفَ عَلَیهِم وَ لاَ هُمْ یُحْزِنُون**﴾ (البقره/ ۳۸). اگر صحت برود و مرض برود و صحت آید، شاد نگردد از ﴿**لِکَیْلاَ تَأسَوا عَلَی مَا فَاتَکُمْ وَ لاَتَفْرَحُوا بِمَا آتَاکُم**﴾» (نسفی، ۱۳۷۷: ۱۴۶).

«گدای کوی تو از هشت خلد مستغنی است　　اسیر عشق تو از هر دو عالم آزاد است
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۲: ۹۰).

مولانا نیز در آغاز *مثنوی*، راه رسیدن به مفهوم آزادگی و یافتن جایگاه شنیدن اسرار نی را در گرو آزادی و رهایی از بندها می‌داند و اذعان می‌دارد که این آزادی در ازای خشنودی و قناعت به دست می‌آید:

«بند بگسل باش آزاد ای پسر　　چند باشی بند سیم و بند زر
کوزهٔ چشم حریصان پر نشد　　تا صدف قانع نشد پُر دُر نشد»
(مولوی، ۱/۱۳۹۵: ۱۰).

۳-۷. عبودیت عاشقانه

در بحث از اختیار گفتیم که عرفا اختیار و آزادی را آگاهانه از خود سلب می‌کنند، تا در تقابل با قادر مطلق، اظهار انانیتی نداشته باشند. آزادی اینان، رنگی از یک وارستگی عاشقانه را دارد، تا آنجا که «نعیم هر دو جهان پیششان به جوی نمی‌ارزد» و از دولت اسارت عشق، به حشمت و تمکین می‌رسند:

«من از آن روز که در بند توأم آزادم　　پادشاهم که به دست تو اسیر افتادم»
(سعدی شیرازی، ۱۳۴۲: ۲۹۲).

یا:

«خلاص حافظ از آن زلف تابدار مباد　　که بستگان کمند تو رستگارانند»
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۲: ۳۹۶).

عاشقان حق، همان آزادگانند. آنان آنچنان محرم حریم امن الهی هستند که حتّی گستاخی‌های ظاهریشان نمودِ عاشقی آن‌هاست:

«قصهٔ دیوانگان آزادگی است　　جمله گستاخی و کارافتادگی است
آنچه فارغ می‌بگوید بیدلی　　کی تواند گفت هرگز عاقلی»
(عطار نیشابوری، ۱۳۳۸: ۲۰۸).

از نظر عارف، «آزادی، نهایت عبودیت است» (تهانوی، ۱۹۸۴م./ ۱: ۲۹۲). این موهبت از آن روست که عشق، خودِ آزادی است. حافظ راز رسیدن به موهبت آزادی را منوط به ورود به ساحت عشق می‌داند و می‌گوید:

«من همان دم که وضو ساختم از چشمهٔ عشق　　چار تکبیر زدم یکسره بر هرچه که هست
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۲: ۵۸).

مولانا نیز در دفتر پنجم *مثنوی*، از هماهنگی توأمان میان عشق، عبودیت و آزادگی سخن می‌گوید:

«هر که اندر عشق یابد زندگی　　کفر باشد پیش او جز بندگی
بندگی کن تا شوی عاشق، لَعَل　　بندگی کسبی است آید در عمل
بنده آزادی طمع دارد ز جَد　　عاشق آزادی نخواهد تا ابد»
(مولوی، ۱۳۹۵/ ۵: ۸۶۲).

قشیری نیز در این زمینه گفته‌است:

> «حقیقت آزادی، اندر کمال عبودیت است، چون در عبودیت صادق بود، او را از بندگی اغیار آزادی دهند؛ و آزادگی آن بُوَد که مرد از بندگی همهٔ آفریده‌ها بیرون آید و هرچه دون خدای است، عزّوجلّ، آن را در دل وی راه نَبُوَد و علامت درستی آن، برخاستن تمیز بُوَد از دل او میان چیزها، و خطر شریف و وضیع از اَعراض دنیا نزدیک او یکسان

بُوَد. حارثه گفت پیغامبر را: تن خویش را از دنیا بازداشتم، زر و خاک نزدیک من برابر است» (قشیری، ۳۴۲: ۱۳۸۸).

وی به نقل از حلاج می‌گوید: «هرکه آزادی خواهد، (بگو:) عبودیت پیوسته گردان» (همان: ۳۴۲). عطار نیز به نقل از احمد خضرویه می‌گوید: «تمامی بندگی در آزادی است و در تحقیق بندگی، آزادی تمام می‌شود» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۵: ۲۶۳). البته شرط این عبودیت عاشقانه آن است که خالصانه باشد؛ زیرا «هرکه خواهد که از کَون آزاد آید، گو عبادت خدای تعالی به اخلاص کن که در عبودیت به‌اخلاص بُوَد که از ما سوی الله آزاد گردد» (همان: ۴۹۶). صوفیه گاه از این نوع عبودیت آزادانه با عنوان «آزاد بنده کردن» یاد می‌کنند. در *تذکرةالأولیاء*، به نقل از ابواسحاق کازرونی آمده‌است:

«نقل است که مالداری از لشکری بود و بارها شیخ را می‌گفت تا چیزی از مال دنیا قبول کند و او نمی‌کرد. آخر به شیخ کس فرستاد که چندین بنده به نام تو آزاد کردم و ثواب آن به تو دادم. شیخ گفت: مذهب ما نه بنده آزاد کردن است، بلکه آزاد بنده کردن است به رفق و مدار» (همان: ۵۲۷).

۴-۷. بخشندگی

از آنجا که آزاده به دادهٔ حق رضا می‌دهد و به پاس همت بلندش از تعلقات کونین رهاست، از همان مقدار موهبت رحمت حق در زندگیش نیز به دیگران می‌بخشد. لذا بخشندگی از خصایص آشکار اوست. به قول روزنتال، «هر انسان آزادی، بخشنده است. اما هر بخشنده‌ای آزاد نیست. انسان آزاد طبیعتاً بخشنده است. بخشنده‌ای که فاقد آزادی است، تنها از روی عادت و حیله‌گری بخشنده است» (روزنتال، ۱۳۷۹: ۱۶۷). به دلیل همین بخشندگی اوست که به قول سعدی، آن‌ها همواره تهیدستند:

«به سرو گفت کسی میوه‌ای نمی‌آری جواب داد که آزادگان تهیدستند»

(سعدی شیرازی، ۱۳۴۲: ۱۷۰).

همچنین، وی در حکایت سیزدهم باب اول *گلستان* در توضیح ناپایداری مال دنیا در دست آزادگان می‌گوید:

«قرار در کف آزادگان نگیرد مال چو صبر در دل عاشق، چو آب در غربال

(همان، ۱۳۹۱: ۵۷).

قشیری نیز به نقل از جنید آورده‌است: «جنید را پرسیدند: چه گویی اندر کسی که وی را از دنیا هیچ نمانده، مگر مقدار استخوانی خرما؟ جنید گفت: بندهٔ مکاتب هنوز بنده بُوَد مادام که درمی بر وی باقی بُوَد» (قشیری، ۱۳۸۸: ۳۴۴-۳۴۳).

۵-۷. فراغت از غیر

از آنجا که آزاده از بندگی ما سوی الله فارغ است، نسبت به هر آنچه که بـه او مشـغولیتی غیر حق بدهد، رهاست. قشیری در این زمینه به نقل از ابراهیم ادهم می‌گوید: «حُر از دنیا بیرون شود، پیش از آنکه او را بیرون برند» (قشیری، ۱۳۸۸: ۳۴۵). عـین‌القضـات نیـز بـر آن است:

> «شرط آزادی آن است که هرچه به رونده رسد، از منفعت و مضرت از آن چیز آزاد باشـد و به تدبیر و مقدار آن چیز، خود را مشغول نکند؛ که آن مشـغولی، بنـد اسـت و بنـدگی سبب باشد. پس حقیقت حرّیت، فراغت است از اعتراضات و اِعراض است از زیـادت. تـا بنده نشوی، آزادی نیابی. تا پشت به هر دو عالم نکنی، به آدم و آدمیـت نرسـی و تـا از خود نگریزی، به خدا نرسی، و اگر خود را در راه خدا نبازی و فدا نکنی، مقبول حضـرت حق نشوی» (همدانی، ۱۳۸۷: ۲۵).

به باور جامی در *سبحة‌الأبرار*، رسیدن به این مرحله در گرو آن است که فرد از بند غمِ غیر آزاد شود و تنها به بندِ غمِ بندگیِ او شاد گردد:

«از همـه بگسـل و بـا او پیونـد — بنـه از بنـدگیش بـر خـود بنـد
بـو کـه از بنـد غـم آزاد شـوی — بـه غـم بنـدگیش شـاد شـوی
دسـت از آلایـش کَـونین بشـوی — تـرک آسـایش کـونین بگـوی
پای بیرون نِه از ایـن دیـدین دیـر — دل بپـرداز از آمیـزش غیـر
بنـده‌ای شـو زِ دو کَـون آزاده — لـوحی از نقـش تعلـق سـاده
گـر بـرآرد زِ زمـین بـاد دمـار — نـه نشـیند بـه ضـمیر تـو غبـار»

(جامی، ۱۳۷۸: ۱۸۵).

حافظ نیز آنگاه که در مقام استغنا و مستی بـر طبـل آزادی مـی‌کوبـد، آزادی را عـین فراغت از همه چیز و همه کس می‌یابد و به کمک آن، حتّی از سمبل‌های قـدرت مـادّی، یعنی شاه و وزیر نیز فراغت می‌یابد:

«خوشـا آن دم در اسـتغنای مسـتی — فراغـت باشـد از شـاه و وزیـرم»

(حافظ شیرازی، ۱۳۶۲: ۶۶۴).

رسیدن به این مشخصه با بلندهمتی میسر می‌گردد. زیرا مناعت طبع بلندهمتان آنـان را از خواری طلب دور می‌دارد:

«گرچه گردآلود فقرم، شرم باد از همـتم — گر به آب چشمهٔ خورشید دامن تر کنم»

(همان: ۶۹۲).

۶-۷. خِرَدورزی

اسپینوزا ذیل یکی از مشخصه‌های انسان آزاده می‌گوید: «انسان آزاد کسی است که تنها به موجب حکم عقل می‌زید» (کرنستون، ۱۳۵۴: ۳۱). هرچند عقلی که وی از آن یاد می‌کند، یک عقل پخته و مجرب فردی است که تجربیات اجتماعی شایستهٔ قبولی دارد، اما آزادهٔ عارف نیز طعمی از عقل را تجربه می‌کند. در ساحت عرفان، عاشقی مشخصهٔ آشکار آزادگی است و عشق، عین آزادی از ما سوی الله است. با این حال، این عاشق آزاده، خِرَدورَز نیز هست؛ مثلاً رند حافظ که به قول خرمشاهی، همان حافظ رند است و از دید اصغر دادبه، سمبل راستین انسان آزاده در شعر اوست، گاه خود را عاقلی می‌داند که به فتواهای رندانهٔ مستشار مؤتمنی چون عقل گوش فرامی‌دهد:

«مشورت با عقل کردم، گفت حافظ می‌بنوش　　ساقیا می ده به قول مستشار مؤتمن»
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۲: ۷۸۰).

آزادهٔ راستین، در عین وابسته بودن به عقیده یا مرامی، باز هم وارستگی خود را حفظ می‌کند؛ زیرا «منصف و اصولگرا و ارزشگراست و تا مادامی از چیزی دفاع می‌کند که مطابق اصول و ارزش‌هایش باشد» (اسفندیاری، ۱۳۹۶: ۸۵). همین خِرَدورزی اوست که منجر می‌شود او ناآگاهانه از چیزی پیروی نکند و برداشت‌هایش نتیجهٔ حکم عقلش باشد:

«به چشم عقل در این رهگذار پرآشوب　　جهان و کارجهان بی‌ثبات و بی‌محل است
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۲: ۱۰۸).

البته منظور از این عقل، عقل جمعی است؛ چراکه به باور مولانا، عقل فردی ممکن است شهوت بِتَنَد و بردهٔ عواطف شود:

«عقل ضد شهوت است ای پهلوان　　آن که شهوت می‌تند، عقلش مخوان»
(مولوی، ۴/۱۳۹۵: ۶۶۳)

اما عقل جمعی از این قید آزاد است. طمع‌ها، تعصب‌ها و هواهای نفسانی، عقول فردی را تسخیر می‌کنند و همین که دادوستد عقلانی همگانی شد و یا به قول مولانا، عقول با یکدیگر دوتا شوند، قوّت می‌یابند:

«عقل با عقل دگر دوتا شود　　نور افزون گشت و ره پنهان شود
نَفْس با نَفْس دگر خندان شود　　ظلمت افزون گشت، ره پنهان شود»
(همان/۲: ۱۸۸)

«این عقلِ ضد شهوت و آگاه در محیط آزاد اجتماعی می‌روید. عقل یک منطقهٔ ذاتاً آزاد است. اگر اسارت و جبر وارد عقل شود، عقل از عقلانیت می‌افتد. عقلانیت فارغ از جبر است. لذا هر امر غیراستدلالی و غیرمعرفتی (شهوت، غضب و ایدئولوژی) که در آن راه

یابد، خلوصش را برمی‌آشوبد و آزادیش را سلب می‌کند و این در حالی است که عقل خالص، آزاد است» (سروش، ۱۳۷۵: ۱۹).

۷-۷. صلح و آشتی

عارف، صالح است. او به پاس ﴿**نَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي**﴾ (ص/۷۲) و ﴿**هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ**﴾ (الأعراف/۱۸۹)، بر آن است که روح خدایی در همهٔ نفوس انسانی دمیده شده‌است و آزار و رنجش دیگری، در حکم آزار حق است. از این رو، در صلح و آشتی با نوع بشر به سر می‌برد و تساهل و مدارایی پیشی می‌گیرد که برآیند آن، پرورش روحیهٔ خوش‌خلقی و کم‌آزاری در اوست. در *سراج‌السائرین*، دربارهٔ این مشخصهٔ عارف آمده‌است:

«هرکه می‌خواهد عزیز دو جهان گردد، نباید بر خلق، جور و ستم کند و باید با ایشان به نیکی رفتار کند و از آنچه در دست مردمان است، طمع ببرّد تا عزیز دو جهان شود و باید با مردمان خوش‌طبع و خوشخو باشد» (نامقی، ۱۳۸۹: ۲۴).

همچنین، عطار به نقل از سرّی سقطی می‌گوید: «حُسن خلق آن است که نرنجانی و رنج خلق بکشی، بی‌کینه و مکافات» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۵: ۲۹۶). سهروردی نیز در *عوارف‌المعارف* می‌گوید: «اگر کسی با شما عداوت و دشمنی کند، شما در مقابلهٔ آن به مسامحت و مساهلت پیش آیید» (سهروردی، ۱۳۶۲: ۵۴). وی دربارهٔ اهمیت مدارا با خلق و نتایج آن اذعان می‌دارد: «مدارا کردن با کافهٔ خلق، از اخلاق صوفیان است. مدارا کردن با خلق، دفع زَهرِ نَفْس کند و ردّ طیش و سرسبکی و زودخشمی» (همان: ۱۱۲). مولانا با اشاره بر جوهر واحد ذات آدمی، بر این موضوع تأکید می‌کند که انسان‌ها فارغ از آن وجود تشکیک‌یافتهٔ ظاهری خود، آن روح واحدشان را دریابند:

«منبسط بودیم و یک جوهر همه — بی‌سر و بی‌پا بُدیم آن سَر همه
یک‌گهر بودیم همچون آفتاب — بی‌گره بودیم و صافی همچو آب
چون به صورت آمد آن نور سره — شد عدد چون سایه‌های کنگره
کنگره ویران کنید از منجنیق — تا رود فرق از میان این فریق»
(مولوی، ۱۳۹۵/ ۱: ۳۸).

از این رو، عارف صالح و خوش‌خلقِ کم‌آزار که از همهٔ قیود ناپسند اخلاقی آزاد است، با پیش گرفتن خصیصهٔ صالح بودن، آزادگی خود را تقویت می‌بخشد؛ زیرا:

«اساس مذهب درویشی بر آزادگی و آزادی در ظاهر و باطن است. هر یک را به جای خود می‌بینند و هر یک را در مرتبت خود می‌شناسند و با هیچ کس و هیچ چیز جنگ ندارد و با همه صلح است و از همه فارغ و آزاد است؛ یعنی بندهٔ هیچ کس و هیچ چیز نمی‌شود، اما از مخالف می‌گریزد و با موافق می‌آمیزد» (نسفی، ۱۳۷۷: ۲۷۳).

از این رو، علامت دانای آزاد این جهان، چهار چیز است:

«اقوال نیک، افعال نیک و اخلاق نیک و معارف، و هرکه این چهار ندارد و نمی‌خواهد و عزلت نمی‌خواهد و مال و جاه می‌طلبد و اختلاط خلق جوید، علامت این است که خود را نشناخته‌است و این عالم را چنان‌که این عالم است، ندیده‌است و بویی از خدا نیافته‌است و در ظلمات است و به عذاب‌های سخت گرفتار است و هیچ نور ندارد» (همان: ۲۱۷).

صالح آزاده، حتّی آنجا که دیگری در حق او بد می‌کند، بازهم از مداراپیشگی دوری نمی‌جوید. نمونهٔ این رفتار عرفا بارها در کتب صوفیه نقل شده‌است که از آن می‌توان به حکایت زیر از *رسالهٔ قشیریه* اشاره کرد:

«مردی او (احنف قیس) را دشنام می‌داد و از پس وی می‌دوید. احنف چون با قبیلهٔ خویش رسید، بایستاد و گفت: اگر چیزی دیگر اندر دلت مانده‌است، بگو آنجا تا کسی از این بخردان از قبیلهٔ ما نشنود و تو را جواب دهد» (قشیری، ۱۳۸۸: ۳۹۴).

سنایی نیز مداراپیشگی خود را نتیجهٔ آزادگی می‌داند:

«از ما به هر حدیث به آزار چون کشد؟ ما مردمان بی‌دل و بی‌مکر و ساده‌ایم
خصمان ما اگر دَرِ خوبی ببسته‌اند ما در وفاش چندین درها گشاده‌ایم
گر بد کنند با ما، ما نیکویی کنیم زیراکه پاک‌نسبت و آزاده‌زاده‌ایم»

(سنایی، ۱۳۶۲: ۱۷۲).

۸. نتیجه

آزادی، واژهٔ مقدسی است که در همهٔ فرهنگ‌های بشری و مرام‌های اخلاقی و سیاسی جایگاه ویژه‌ای دارد. هر جا که سخن از انسان مطرح می‌شود، پای آزادی نیز به میان می‌آید، از آن رو که آزادی با تعقل، اراده و اخلاق نسبت تنگاتنگی دارد و هر یک از این سه مورد، از فصول خاص موجود انسانی به شمار می‌روند. در این پژوهش، نگارندگان به منظور کشف اصول آزادی در جهان‌بینی عرفانی، بر آن شدند که با محور قرار دادن تعریف آزادی از نگاه عرفان، آن را با تعریف آزادی در میان فلاسفهٔ غرب بررسی کند و شباهات و تفاوت‌های آن را بیرون بکشد. در نتیجه، برآیند بحث چنین است:

فلاسفه‌ای نظیر اسپینوزا بر این باورند که تعریف آزادی، نسبت مستقیمی با عقل دارد. او قدرت یافتن عقل در برابر عواطف را آزادی می‌نامد. این در حالی است که صوفی در پی کمرنگ کردن قدرت عشق و عاطفه نیست، بلکه با مدد عشق است که به رهایی و رستگاری می‌رسد. خِرَدورزی آزادانهٔ عارف بدین گونه است که عقل آزاد او در خدمت عشق درمی‌آید و در رهایی از خواهش‌های نفسانی و تنانی، یار و مددکار او می‌شود.

تعریف رهایی از قیود بیرونی و درونی که مدّ نظر عارف است، با تعریف آزادی در میان لیبرال‌هایی چون جان استوارت میل هم‌سویی بیشتری دارد؛ به باور وی روح انسان کامل تنها در صورتی تکامل می‌یابد که وی بتواند باآزادی و شجاعت کامل□ دربارهٔ اصول کلی و اساسی تفحص و گفتگو کند. صوفی نیز با تأکید بر تکامل فردی، با در پیش گرفتن شجاعتی درونی در طلب تعالی خویش برمی‌آید و به رهاوردهای آن دست می‌یابد.

از نظر کانت، آزادی، استقلال از هر چیزی سوای قانون، اخلاقی است که تأکید بر وجه اخلاقی آن که البته در تبیین آن به وجوه عقلانی انسان آزاد هم اشاره می‌کند، در مرام‌های عرفانی و دینی، نظیر تصوف نیز ستودنی است.

روسو نیز بر مفهوم رهایی از قیود، تأکید می‌ورزد و اذعان می‌دارد که آزادی به معنی زیر سلطهٔ دیگری قرار نگرفتن است، نه صرف اعمال ارادهٔ خویش کردن. وجهی از این منظر، با اندیشهٔ عرفا اشتراک دارد؛ زیرا عارف هم به این باور است که «لاَ تَکُنْ عَبْدَ غَیْرِک». از این رو، او فقط می‌تواند بندهٔ حق یا بندهٔ عشق به حق باشد و از ما سوی الله آزاد باشد. البته در این عبودیت عاشقانه، اعمال اراده از ناحیهٔ عارف منتفی است؛ چراکه او با تأکید بر مفهوم رضا و تسلیم، خواهان آن است که به داده و ندادهٔ حق خشنود باشد.

به باور آیزایا برلین نیز آزادی مجموعاً به معنای آزادی از زندان و و غیر است و هر گونه معنای دیگری که از آن برداشت شود، در واقع، توسع‌یافتهٔ همین دو مفهوم است. از نگاه صوفی نیز اگر زندانی برای انسان وجود داشته باشد، به حکم حدیث «الدُّنیَا سِجْنُ الْمُؤمِن»، زندان دنیا و زندان نَفْس است و عارف باید این دنیا را حفره کند و خود را وارهاند. دیگر زندان‌ها چندان به چشم او نمی‌آید و مفهوم حقیقی اسارت را ندارند.

در مجموع، از نگاه عارف، همهٔ تصوف چیزی جز آزادی نیست؛ زیرا حقیقت سلوک بر آن است که انسان روح خود را از بندگی و اسارت جسم رها کند و به آزادی برسد. روح زمانی به مطلوب دست می‌یابد که نَفْس را از غذاها و محرک‌هایش، یعنی خواسته‌ها و تعلقات دور بدارد و آن را خلع سلاح کند. رهاوردهای این تبتّل و تجرید، مواردی نظیر ترک آرزو، رضا و خشنودی، عبودیت عاشقانه، فراغت از غیر، خِرَدورزی، صلح و آشتی است که ستون‌های آزادی عارفانه را تشکیل می‌دهند.

منابع

قرآن کریم.

ارسطو (۱۳۷۱)، سیاست، ترجمهٔ حمید عنایت، تهران، شرکت سهامی.

اسفندیاری، محمد (۱۳۹۶)، *آسیب‌شناسی دینی*، تهران، کویر.

افلاکی، شمس‌الدّین (۱۳۶۲)، *مناقب‌العارفین*، به کوشش تحسین یازیجی، چ ۲، تهران، دنیای کتاب.

برلین، آیزایا (۱۳۶۸)، *چهار مقاله دربارهٔ آزادی*، ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران، خوارزمی.
بقلی، روزبهان (۱۳۴۹)، *عبهرالعاشقین*، تصحیح هانری کربن و محمد معین، تهران، منوچهری.
جامی، عبدالرّحمن (۱۳۷۸)، *هفت اورنگ*، تهران، مرکز اطلاعات ایرانی.
جرجانی، میرسید شریف (۱۳۶۸)، *التعریفات*، چ ۳، تهران، ناصرخسرو.
جونز، ارنست و دیگران (۱۳۶۴)، *رمز و مثل روانکاوی*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، توس.
حافظ، شمس‌الدّین محمد (۱۳۶۲)، *دیوان حافظ*، تصحیح پرویز ناتل خانلری، چ ۲، تهران، خوارزمی.
خدیوی زند، محمدمهدی (۱۳۸۱)، «آزادی درمانی»، *مجلهٔ تازه‌های روان‌درمانی*، ش ۲۱-۲۴.
روزنتال، فرانس (۱۳۷۹)، *آزادی از دیدگاه مسلمانان*، ترجمهٔ منصور میراحمدی، قم، دفتر تبلیغات اسلامی.
روسو، ژان ژاک (۱۳۵۸)، *قرارداد اجتماعی*، ترجمهٔ غلامحسین زیرک‌زاده، تهران، شرکت سهامی چهر.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶)، *بحر در کوزه*، چ۱۲، تهران، علمی.
سرّاج، ابونصر (۱۳۸۰)، *اللمع فی التصوف*، ترجمهٔ مهدی محبتی، تهران، اساطیر.
سعدی، مصلح‌الدّین (۱۳۴۲)، *غزلیات*، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، اقبال.
ـــــــــــــــ (۱۳۹۱)، *گلستان سعدی*، مقدمهٔ محمد دبیرسیاقی، تهران، پیام عدالت.
سروش، عبدالکریم (۱۳۷۰)، مقاله‌ی «عقل و آزادی»، *مجلهٔ کیان*، سال اول شماره‌ی۵ ۲۵-۱۳.
ـــــــــــــــ (۱۳۷۵) «دین و آزادی»، *مجله کیان*، سال پنجم شماره‌ی ۳۳ ۵۱-۴۲.
سنایی، ابوالمجد مجدودبن آدم (۱۳۶۲)، *دیوان حکیم سنایی*، به سعی و اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران، کتابخانهٔ سنایی.
سهروردی، عمربن محمد (۱۳۶۲)، *عوارف‌المعارف*، ترجمهٔ ابومنصور عبدالمؤمن اصفهانی، تهران، علمی و فرهنگی.
عطار نیشابوری، فریدالدّین (۱۳۹۵)، *تذکرةالأولیاء*، تصحیح محمد استعلامی، چ ۲۴، تهران، زوار.
ـــــــــــــــ (۱۳۳۸)، *مصیبت‌نامه*، تصحیح عبدالوهّاب نورانی وصال، تهران، زوار.
عمید زنجانی، عباسعلی (۱۳۸۸)، *مبانی اندیشهٔ سیاسی اسلام*، تهران، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
نهج‌البلاغه (۱۳۸۹)، ترجمهٔ محمد دشتی، تهران، اندیشهٔ ماندگار.
همدانی، عین‌القضات (۱۳۸۷)، *تمهیدات*، ترجمهٔ علی جهان‌پور، تهران، سپهر دانش.
میبدی، فاضل (۱۳۷۸)، *دین و دینداری، تأملی در معنای آزادی*، تهران، افرینه.
فروزانفر، بدیع‌الزّمان (۱۳۶۷)، *شرح مثنوی شریف*، چ ۴، تهران، زوار.
فروید، زیگموند (۱۳۴۱)، *تعبیر خواب و بیماری‌های روانی*، ترجمهٔ ایرج پورباقر، چ ۱، تهران، آسیا.
قشیری، ابوالقاسم (۱۳۸۸)، *رسالهٔ قشیریه*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، علمی و فرهنگی.
کاپلستون، فردریک (۱۳۶۲)، *تاریخ فلسفه*، ترجمهٔ سید جلال‌الدّین مجتبوی، تهران، علمی و فرهنگی.
کانت، امانوئل (۱۳۶۹)، *بنیاد مابعدالطبیعهٔ اخلاق*، ترجمهٔ حمید عنایت و علی قیصری، تهران، خوارزمی.
کرنستون، موریس (۱۳۵۴)، *تحلیل نوین از آزادی*، ترجمهٔ جلال‌الدّین اعلم، تهران، امیرکبیر.
گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۷۵)، *مولانا جلال‌الدّین*، ترجمهٔ توفیق سبحانی، چ۳، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
گوهرین، صادق (۱۳۶۸)، *شرح اصطلاحات تصوف*، تهران، زوار.

مجلسی، محمدباقر (۱۴۰۳ق.)، *بحارالأنوار*، چ ۲، بیروت، مؤسسة الوفاء.
محمودی، علی (۱۳۷۷)، *نظریه‌های آزادی در فلسفهٔ سیاسی هابز و لاک*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
مطهری، مرتضی (۱۳۶۶)، *گفتارهای معنوی*، تهران، صدرا.
معین، محمد(۱۳۸۱) فرهنگ معین، چاپ چهارم، تهران، ادنا.
منتسکیو، شارل دو (۱۳۴۹)روح القوانین، ترجمهٔ علی‌اکبر مهتدی، تهران، امیرکبیر.
مولوی، جلال‌الدّین محمد (۱۳۹۴)، *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران، پیام عدالت.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۹)، *فیه ما فیه*، تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران، چاپخانهٔ مجلس.
میل، جان استوارت (۱۳۷۹)، *در آزادی*، ترجمهٔ محمود صناعی، تهران، هرمس.
نامقی، احمد (۱۳۸۹)، *سراج السائرین*، تصحیح حسن نصیری جامی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
نائینی، محمدحسین (۱۳۶۱)، *تنبیه الأمة و تنزیه الملة*، مقدمه و حواشی سید محمود طالقانی، تهران، شرکت سهامی انتشار.
نسفی، عزیزالدّین (۱۳۷۷)، *الانسان الکامل*، تصحیح و مقدمهٔ ماریژان موله، چ۴، تهران، طهوری.
نویمان، فرانتس (۱۳۷۲)، *آزادی و قدرت و قانون*، گردآوری و ویرایش از هربرت مارکوزه، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، چ ۱، تهران، خوارزمی.
ویگوتسکی، لوسمنوویچ (۱۳۷۷)، *روانشناسی هنر*، ترجمهٔ بهروز عزب‌دفتری، چ ۱، تبریز، دانشگاه تبریز.
یزدانی، عباس (۱۳۷۷)، *آزادی: تحلیلی از آزادی و اخلاق جنسی*، قم، ایمانی.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.293591.1378
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

A Psychological Analysis of "Need for Fun" in Selected Children's Stories Based on William Glaser's Choice Theory

Naser Nikoubakht
Professor of Persian Language and Literature Tarbiat Modares University
Javad Dehghanian[1]
Associate Professor of Persian Language and Literature Shiraz of University
Somayeh Rezaee
Postdoctoral Researcher of Persian Language and Literature Tarbiat Modares University
Received: December, 6, 2019 & Accepted: February, 10, 2020

Abstract
Romances and stories, and in particular children's literature, have the significant potential to be utilized toward both education and treating some of the behavioral and personality disorders of children as well as to enhance some of their abilities. Children's literature, especially the selected stories of this article, has a significant role in providing the basic needs of the child. This article examines fictional books, based on the idea of aroused need for recreation in William Glaser's choice theory, to study how the characters of the stories act at the time of the arousal of this need. It also studies the type of effect their actions have on their fates. In fact, children's stories, in addition to being a vehicle for their recreation and a reward for learning, can employ child psychology and an appropriate characterization to enhance their ability to make life choices.

Keywords: Children's literature, Child psychology, Adolescent literature, Psychotherapy, William Glaser.

1 . Email of the corresponding author: mirjavad2003@shirazu.ac.ir

تحلیل روان‌شناختی «نیاز به تفریح» در داستان‌های برگزیدهٔ کودکان بر اساس نظریهٔ انتخاب ویلیام گلاسر[۱]

ناصر نیکوبخت
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
جواد دهقانیان[۲]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
سمیه رضایی
پژوهشگر پسادکتری دانشگاه تربیت مدرس
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۱۵؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۲۱
(از ص ۱۴۹ تا ص ۱۶۸)

چکیده

تفریح و بازی یکی از مشخصات جدایی‌ناپذیر دوران کودکی است، تا آنجا که می‌توان گفت دوران کودکی به بازی‌های مربوط به آن پیوند خورده‌است. نه‌تنها کودک، بلکه بزرگسالان نیز به تفریح و شادی نیاز دارند؛ چنان‌که می‌توان گفت تفریح، یکی از نیازهای انکارناپذیر در درون هر انسان است؛ همان طور که ویلیام گلاسر نیز یکی از پنج نیاز اساسی انسان را نیاز به تفریح دانسته‌است. ادبیات کودکان، خصوصاً داستان‌های برگزیده از منظر منتقدان صاحب‌نظر، علاوه بر نقشی که در تأمین نیازهای اساسی کودک ایفا می‌کند، تأثیر شایان‌توجهی نیز در تقویت توانمندی او در تأمین نیازهای اساسی دارد. با این پیش‌فرض، پژوهش حاضر به بررسی کتاب‌های برگزیدهٔ داستانی، بر اساس برانگیختگی نیاز به تفریح در نظریهٔ انتخاب گلاسر، در شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان‌ها و چگونگی عملکرد ایشان در زمان برانگیختگی این نیاز و نوع تأثیر عملکرد مزبور در سرنوشت شخصیت داستان می‌پردازد. در حقیقت، می‌توان گفت داستان‌های کودک علاوه بر اینکه وسیله‌ای برای تفریح کودک و پاداشی برای یادگیری اوست، می‌تواند با توجه به روان‌شناسی دوران کودکی و شخصیت‌پردازی متناسب با این دوران، به تقویت توانمندی کودکان در انتخاب‌های زندگی آنان بپردازد.

واژه‌های کلیدی: داستان‌های برگزیده کودکان، روان‌درمانی، نیاز به تفریح، ویلیام گلاسر

۱. مقدمه

کودک نیازهای متعددی دارد و در این میان، نیاز به بازی و تفریح، یکی از اساسی‌ترین نیازهای اوست:

---

۱ . این پژوهش حاصل فعالیت پژوهشی پسادکتری با حمایت صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران است.
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: mirjavad2003@shirazu.ac.ir

«بسیاری از فلاسفه، فلاسفهٔ تعلیم و تربیت و روان‌شناسان بـر یگـانگی مفـاهیم «بازی» و «کودکی» تأکید نموده‌اند و بازی را نه همچون ضـرورتی در زنـدگی او، که عین زندگی‌اش دانسته‌اند. بدین ترتیب، بازی وسـیله‌ای بـرای رشـد کـودک نیست، بلکه با خود رشد یگانه است» (خسرونژاد، ۱۳۸۷: ۷۲).

کتاب کودک علاوه بر نقشی که در آموزش زبان و پرورش تفکـر خـلاق در مخاطـب خود دارد، او را یاری می‌کند تا به سرزمین رؤیاهایش سفر کند و در آنجا بـه جسـت‌وخیـز کودکانه بپردازد. داستان خوب نه‌تنها ابزاری برای تفریح و شادی کودک است، بلکه هنـر زندگی کردن را به او می‌آموزد. کـودک بـا همانندسـازی بـا شخصـیت‌هـای داسـتان، در تجربه‌های او سهیم می‌شود و در صورت پذیرش شخصیت، به بازنگری در انتخـاب‌هـای زندگی خود می‌پردازد. در حقیقت، داستان‌ها به کودکان کمک می‌کنند تـا بـرای ارضـای نیازهای خود، انتخاب‌های شایسته‌ای داشته باشند. داستان، خلاقیت گسترده‌ای است کـه فرد می‌تواند با استفاده از آن، عقاید به‌ظاهر نامعقول را بازیابی کند و برای آن‌ها جایگزینی را در نظر بگیرد (Dwivedi, 1997: 245).

کودک هنگام خواندن داستان‌های مناسب و متناسب با نیازهای خود، با شخصیت‌های اصلی و گاهی فرعی داستان‌ها همانندسازی می‌کند و به ارزیابی شخصیت‌هـا بـر اسـاس کنش‌ها و واکنش‌های آن‌ها در هنگام برانگیختگی نیازهای خویش می‌پـردازد. گـاهی در این فرایند، انگیزش‌ها و رفتارهایش را با شخصیت داستان مقایسـه مـی‌کنـد و گـاهی در انتخاب‌های خود بازنگری می‌کند. این روند همچنان ادامه پیدا می‌کند و کودک با خواندن هر داستان تأثیر دیگری می‌پذیرد و این تأثیرات بی‌تردید بسیار بیشتر از آموزش مسـتقیم یک معلم است. پس با خوانـدن داسـتان‌هـای مناسـب و متناسـب بـا نیازهـای کـودک، شخصیت او شکل و جهت می‌گیرد.

گاهی نیز ممکن است شخصیت اصـلی و محبـوب داسـتان، اعمـالی شـیطنت‌آمیـز و ناشایسته انجام دهد که خوشایند کودک باشد. پس کودک با خود مـی‌گویـد وقتـی یـک قهرمان چنین عملی را انجام می‌دهد، من نیز باید انجام دهم، تا بتوانم یک قهرمان باشم. تصاویر این شخصیت‌های محبوب در دنیای کیفی کودک ثبت می‌شود. در حقیقت، کودک قدرت تجزیه و تحلیل اندکی دارد و نمی‌تواند به‌خوبی به ارزیابی عملکـرد بپـردازد، بلکـه تنها نتیجه را می‌بیند. وقتی قهرمان با وجود انتخاب‌های ناپسند در پایان داستان به نتـایج دلخواه می‌رسد، کودک نیز در موارد مشابه، بـه انتخـاب‌هـای مشـابه دسـت مـی‌زنـد، تـا

نتیجه‌ای چون نتیجهٔ شخصیت محبوب داستانی خود بگیرد و بی‌تردید این تأثیر منفی بسیار بیشتر از آموزش اعمال ناپسند به روش مستقیم است:

«به نظر گلاسر، انسان‌ها برای ارضای نیازهای فطری خویش، تصاویری در سَرِ خود به وجود می‌آورند. آن‌ها همپای ارضای نیازهای خود، تصاویری را از مردم، اشیاء یا رویدادها جمع می‌کنند. این تصاویر به قول گلاسر در «آلبوم عکس شخصی» انسان‌ها جمع می‌شوند» (Glasser, 1985: 21).

بنا بر آنچه گفته شد، قصه و داستان تأثیر شایان توجهی بر مخاطبان کودک و نوجوان دارد. در حقیقت، کاربرد قصه‌درمانی فقط به درمان مشکلات روان‌شناختی کودکان منجر نمی‌شود. در قصه‌درمانی، فرض بر این است که تغییر در زبان و ادبیات قصه‌های زندگی، فرصت‌های جدیدی برای رفتار و روابط با دیگران ایجاد می‌کند (Desocio, 2005: 194).

از آنجا که نیازهای انسان، رفتارهای او را شکل و جهت می‌دهد، در این پژوهش، شخصیت‌های کتاب‌های برگزیدهٔ کودکان بر مبنای برانگیختگی نیاز به تفریح از منظر نظریهٔ ویلیام گلاسر تحلیل و بررسی می‌شود. این تحقیق به روش کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا انجام می‌شود و انتخاب نمونه‌های آماری به روش نمونه‌گیری هدفمند صورت می‌گیرد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

ـ خسرونژاد در کتاب *دیگرخوانی‌های ناگزیر*، مقالاتی را از نظریه‌پردازان ادبیات کودک ترجمه و به خوانندگان معرفی کرده‌است که به دو جنبهٔ تعلیمی یا زیبایی‌شناسانه در ادبیات کودک پرداخته‌اند (ر.ک؛ خسرونژاد، ۱۳۸۷).

ـ هجری در «رویکرد ادبیات کودک: تعلیم یا لذت»، رسالت ادبیات کودک را تعلیم و آموزش محض نمی‌داند، بلکه بیشتر به جنبهٔ زیبایی‌شناسانه آن نظر دارد (ر.ک؛ هجری، ۱۳۸۲).

۳. بحث و بررسی

۳ـ۱. نیاز به تفریح

ویلیام گلاسر، پایه‌گذار واقعیت‌درمانی، از روان‌شناسانی است که بر طبیعت اجتماعی انسان و هدف‌مندی رفتارهای او تأکید دارد. او بر این عقیده است که «راهنمای ژنتیک یا نیازها، منابع رفتار انسان هستند» (جان‌بزرگی و غروی، ۱۳۹۵: ۳۳۸). گلاسر بر این باور است که انسان، مخلوق رفتار خویش است. وراثت، خانواده، تعارض‌های دوران کودکی و همسالان،

نقش درخور توجهی در سرنوشت انسان ندارد، بلکه رفتارهای او در زمان برانگیختگی نیازها، شخصیت او را می‌سازد. گلاسر برای انسان پنج نیاز «بقا»، «عشق»، «قدرت»، «آزادی» و «تفریح» برمی‌شمرد. یکی از نیازهای نظریهٔ گلاسر، نیاز به تفریح و لذت است:

> «از نظر گلاسر، اگرچه نیاز به تفریح به اندازهٔ سه نیاز دیگر شدید نیست، ولی نیاز مهمی محسوب می‌شود. تفریح، یعنی خندیدن، شوخی کردن، ورزش کردن، مطالعه، تهیهٔ کلکسیون و اعمالی از این قبیل. این نیازها به همراه نیازمان به بقا، با ادراک‌ها و تصاویر درون سرمان ارضا می‌شوند» (گلاسر، ۱۳۸۲: ۶۳).

انسان از همان دوران کودکی، از طریق بازی و شیطنت با دنیای پیرامون خود آشنا می‌شود. او بازی می‌کند، اما در حقیقت، می‌آموزد و تجربه می‌کند:

> «لذت و خوشگذرانی به انسان کمک می‌کند که دربارهٔ خود بیشتر بداند. خوش بودن تشویق ژنتیک برای یادگیری است. کودکان بیشتر وقت خود را در بازی و خوشگذرانی می‌گذرانند. آن‌ها از طریق بازی، خود و دنیای پیرامون خود را می‌شناسند. ارضای این نیاز باعث صمیمیت بیشتر و زمینه‌ساز ارضای نیاز به عشق و تعلق خاطر است» (Wubbolding, 2000, Glasser, 1998؛ به نقل از: جان‌بزرگی، ۱۳۹۵: ۳۳۸).

انسان سالم از منظر گلاسر، انسانی است که رفتارهایش پاسخی خردمندانه به نیازهای طبیعی خویش، با در نظر گرفتن روابط خود با دیگران است. انسان موفق گلاسر، رفتارش را به گونه‌ای انتخاب می‌کند که بهتر بتواند با دیگران کنار بیاید و انسان‌های ناموفق و ناسالم به نوعی در روابط خود با دیگران مشکلاتی دارند. یکی از راه‌های کنار آمدن با دیگران از نظر گلاسر، «این است که در کنار یکدیگر فرصت‌های یادگیری سرگرم‌کننده و تفریحی داشته باشیم. خندیدن و یادگیری، اساس و شالودهٔ روابط بلندمدت موفقیت‌آمیز است. وقتی زندگی مشترک به تلخی می‌گراید، تفریح و سرگرمی اولین، قربانی آن است» (گلاسر، ۱۳۸۲: ۶۳).

پیش از تحلیل و بررسی شخصیت‌ها، نام و طرح داستان‌ها در جدول ذکر می‌شود.

تفریح	نام کتاب	شخصیت	مؤلفه‌ها	خلاصهٔ داستان
۲	سوت فرمانروا	اصلی دختربچه	نگرش همه‌جانبه	دختربچه با پدربزرگ به پارک رفته‌است. نگهبان با سوتش مانع می‌شود. پدربزرگ تاب‌بازی کند. دختر خشمگین می‌شود و سوت نگهبان را پنهان می‌کند...
۳	روز ابری من	اصلی دختربچه	تفکر مثبت	دختربچه از مادرش می‌پرسد چرا هوا ابری است و باران نمی‌بارد و مادرش پاسخ می‌دهد از بس نباریده، یادش رفته‌است و بالأخره در همان روز، کودکان آنقدر شعر باران می‌خوانند، تا به جای باران برف می‌بارد!
۴	قایم‌باشک	اصلی دختربچه	احتیاط شرط عقل است.	کودکان در حال بازی قایم‌باشک هستند. یکی از کودکان در یک بشکهٔ قدیمی پنهان می‌شود و بعد سَرِ بشکه بسته می‌شود و شانس می‌آورد که بچه‌ها او را پیدا می‌کنند. بعد یکی از بچه‌ها به شوخی می‌گوید او را نجات ندهید و...
۵	اسب سفید و درهٔ سبز	اسب سفید	احتیاط شرط عقل است.	یک روز خرگوش و اسب سفید آشنا و دوست می‌شوند و با هم بازی می‌کنند تا جایی که صدای خنده و شادی آنان به گوش گرگ‌ها می‌رسد. گرگ‌ها به سمت آن‌ها روانه می‌شوند. در نهایت، اسب سفید با تدبیر جان خود و دوستش را نجات می‌دهد.
۶	آقای هندوانه	اصلی هندوانه	غنیمت شمردن فرصت	هندوانه از ماشین هندوانه‌فروش به بیرون پرت شده‌است. هرچه تلاش می‌کند که هندوانه‌فروش متوجه شود، فایده‌ای ندارد. به شهر می‌رود و ماجراهایی بر او می‌گذرد.
۷	صدای پای بزغاله‌های سبز	شخصیت اصلی بیتا	زندگی، بازی است.	بیتا، بیمار است، اما زمانی که بچه‌ها را مشغول بازی می‌بیند، بیماری‌اش را فراموش می‌کند و با آن‌ها هم‌بازی می‌شود.
۸	زیباترین آواز	اصلی پسرک	از همهٔ جنبه‌های طبیعت می‌توان لذت برد.	پسرک آواز زیبایی می‌شنود و با خود می‌گوید این قشنگ‌ترین آواز دنیاست و در پی صاحب صدا می‌گردد. پرنده‌ها، گل‌ها، خورشید، رودخانه و زمین همه آواز خوبی دارند، اما این صدا از آنِ هیچ کدام از آن‌ها نبود. در پایان داستان، پسرک دانست که این آواز همهٔ آن‌ها با یکدیگر است و حس بسیار خوبی همهٔ وجود او را در برگرفت.
۱۰	سنگ‌های	اصلی	آفرینش	قورباغه سه آرزو دارد که برای هر آرزو یک سنگ

	آرزو	قورباغه	خداوند بهترین است.	در برکه می‌اندازد و بلافاصله آرزویش برآورده می‌شود. غافل از اینکه این برکه، آرزوی همه را برآورده می‌کند و شاید آرزوی دیگری به نفع قورباغه نبوده باشد.
۱۱	کیسه‌بوکس خوشمزه	اصلی موش کوچولو		موش کوچولو یک سیب در راه می‌بیند و سعی می‌کند بفهمد این چیز عجیب چیست و به چه دردی می‌خورد. در پایان داستان می‌فهمد که یک سیب خوشمزه است.
۱۲	سایه در بهار	اصلی بچه‌ها	خودخواه نباشیم. به قوانین احترام بگذاریم.	پیرمرد چند درخت جلوی مغازه‌اش کاشته‌است و بسیار از آن‌ها مراقبت می‌کند. بچه‌ها در سایهٔ این درخت‌ها بازی می‌کنند. روزی یک تریلی در کنار سایهٔ آن‌ها متوقف می‌شود. پیرمرد بسیار تلاش می‌کند که تریلی را از کنار درخت‌ها جابه‌جا کنند. بچه‌ها هم ناراحت هستند که سایهٔ خوبشان را برای بازی از دست داده‌اند.
۱۳	به کبوتر اجازه نده اتوبوس براند	فرعی کبوتر	به کارهای خطرناک نه بگوییم.	این داستان ماجرای کبوتری است که سعی دارد اتوبوس را براند، اما اتوبوس به او نه می‌گوید. در این داستان، «نه» گفتن به کودک آموزش داده می‌شود.
۱۴	ماجرای احمد و سارا	اصلی احمد	به حرف بزرگترها گوش دهیم.	مادر احمد در خانه نیست و مادربزرگ خواب است. احمد، علی‌رغم هشدارهای مادرش، در غیاب او به سارا غذا می‌دهد.
۱۵	آرزوهای رنگی	اصلی و فرعی پسربچه و بچه‌های دیگر	همه با هم لذت ببریم و آرزوهایمان را حبس نکنیم.	پسربچه آرزوهایش را در صندوقی حبس می‌کرد. بعد به خواهش صندوق، آرزوهایش بادبادک شدند. بچه‌ها با دیدن این بادبادک‌ها آرزوهایشان را نقاشی کشیدند و با آن‌ها بادبادکی بزرگ درست کردند و بادبادک‌ها را به دل آسمان فرستادند. آسمان پر از آرزوهای رنگ‌به‌رنگ بچه‌ها شد.
۱۶	لبخند نیلوفر	اصلی نیلوفر	لبخند، خوب است.	نیلوفر لبخندش را گم کرده‌است. او در داستان لبخندش را در دفتر نقاشی خود پیدا می‌کند.
۱۷	بادکنکی که شاد بود	اصلی بادکنک	افراط و تفریط خوب نیست.	بادکنک بازیگوش از صبح تا شب باد می‌خورد و چاق می‌شود. آنقدر چاق می‌شود که می‌ترکد. شکمش را می‌دوزند، اما دیگر چاق نمی‌شود، چون باد از درز شکمش خارج می‌شود.

۱۸	آی بدو که دوغ آوردم	اصلی و فرعی	پرخوری بد است.	پیرزن کمی دوغ می‌خورد. گنجشک، مرغ، گربه و سگ هم از پیرزن طلب دوغ می‌کنند و هر کدام مقداری از آن را می‌خورند، اما پشه آنقدر می‌خورد تا می‌ترکد.
۱۹	دلت می‌خواد ماست بخری؟	اصلی و فرعی	دقت کنیم	تنبلک دوستانش را با خود می‌برد که در خرید ماست به او کمک کنند، اما سرانجام ماست را می‌ریزند.
۲۰	منو بخوری چاق می‌شی	شخصیت‌ها ی فرعی	پرخوری بد است.	یک کلوچه از شیرینی‌فروشی فرار می‌کند. در راه، مرد چاقی را می‌بیند که تصمیم می‌گیرد کلوچه را بخورد، اما کلوچه او را منصرف می‌کند و بعد یک زن میانه‌اندام... و بعد یک مرد لاغر... آخر هم کلوچه آزاد می‌شود.
۲۱	با این صدای زنگوله	شخصیت‌ها ی اصلی و فرعی	اعمال خطرناک عواقب خوبی ندارد.	بچه‌گربه جوجه‌ها را می‌ترساند. جوجه‌ها تصمیم می‌گیرند با بستن زنگوله به پای بچه گربه، از این کار او جلوگیری کنند.
۲۲	پسرا شیرن، مثل شمشیرن	شخصیت‌ها ی اصلی و فرعی	پسر و دختر فرقی ندارد.	احمدک به همراه پسرها می‌روند و دخترها را با خود نمی‌برند، اما بعد اتفاقی می‌افتد که دخترها آن‌ها را مسخره می‌کنند.
۲۳	منم موش گرسنه/ می‌خورمت درسته	شخصیت اصلی موش	پرخوری بد است.	موش گرسنه همه را می‌خورد. وقتی به نویسنده می‌رسد، نویسنده با گذاشتن نقطه‌ای در پایان داستان، راه او را سد می‌کند.
۲۴	وقتی آناکوچولو سرما خورده بود	اصلی و فرعی/ آناکوچولو و عمویش	زندگی بازی است.	آناکوچولو یک عموی قدبلند دارد. او دوست زمان‌های تنهایی و بیماری آناکوچولو است. در این مواقع سخت، عموی خیلی قدبلند آنا با او بازی می‌کند و او را سرگرم می‌کند. گاهی او را بالای بالا می‌برد تا همه جا را ببیند و آرام شود. گاهی هم برایش جادو می‌کند تا او را به شگفتی آورد. گاهی هم... .
۲۵	قصه‌های کوتی‌کوتی	اصلی و فرعی کوتی‌کوت ی و دوستانش	با سیاست باشیم.	مجموعهٔ سه‌جلدی قصه‌های کوتی‌کوتی، حکایت بازیگوشی‌های یک بچه‌هزارپاست که به صورت طنزآمیز و هنرمندانه روایت شده‌است.

۳ـ۱ـ۱. ادبیات و بازی

رویکردهای گوناگونی از گذشته تا کنون به ادبیات وجود داشته‌است. برخی ادبیات را از مقولهٔ هنر و رسالت هنر را القای زیبایی محض می‌دانستند، اما عده‌ای دیگر هدف اصلی یا یکی از اهداف اصلی ادبیات را تعلیم و آموزش می‌پنداشتند. برخی نیز بر این باورند که ادبیات، یک هنر است که به صورت غیرمستقیم آموزش می‌دهد. در حقیقت، تأثیر زبان غیرمستقیم ادبیات، از زبان عادی به مراتب بیشتر و عمیق‌تر است. بنابراین، ادبیات اگر قصد تعلیم و تربیت هم نداشته باشد، بر ناخودآگاه خواننده‌اش اثر می‌گذارد.

هرچند نظریات گوناگونی دربارهٔ ادبیات کودکان نیز وجود دارد، اما باید پذیرفت که ادبیات کودک نیز اگرچه ماهیتی متفاوت از ادبیات محض دارد، همین قاعده بر آن صدق می‌کند. ماهیت نیازهای مخاطبان کودک با بزرگسالان متفاوت است و بی‌تردید انتظارات ایشان از ادبیات، انتظارات دیگری است:

> «می‌توان این گونه فرض کرد ادبیات کودک وقتی شکل می‌گیرد که جنس پرسش‌های کودک از هستی پیرامون خویش، پاسخ‌هایی زیبایی‌شناسانه طلب می‌کند؛ به عبارت دیگر، عجین بودن اندیشهٔ کودک با تخیل، بازی، اسطوره و رویکردی زیبایی‌شناسانه به جهان پیرامون، بزرگسال را وادار می‌کند که زبانی غیر از زبان آموزش و تعلیم برگزیند» (هجری، ۱۳۸۲: ۷۰).

از سوی دیگر، دوران کودکی، دوران تعلیم‌پذیری است و نمی‌توان نقش ادبیات را در تربیت و آموزش کودکان نادیده گرفت. نیاز غالب در دوران کودکی، بازی‌های کودکانه است و کودک بازیگوش پیوسته تجربه می‌کند و می‌آموزد. با تعریفی که از کودک و دوران کودکی ارائه شد، هدف ادبیات کودک تا میزان شایستهٔ توجهی تبیین‌پذیر است. ادبیات کودک باید مخاطب خود را به سرزمین‌های ناشناخته ببرد و به او مجال تجربه کردن بدهد:

> «برخی چون رولان بارت بزرگ‌ترها را متهم می‌کنند که در فرایند بازی، کودک را به حال خود رها نمی‌کنند تا خلاقیت و آفرینش ویژهٔ خود را بروز دهد، بلکه می‌کوشند مدلی کوچک‌تر از دنیای بزرگ‌ترها را به کودکان ارائه دهند» (همان: ۷۲).

کودک باید بتواند در سرزمین‌هایی که ادبیات برای او خلق می‌کند، به هر شکلی که مایل است، تجربه کند، نه چیزی به او تحمیل شود و نه در این میان احساس تنهایی کند. ذهن کودک در این سرزمین، زمانی که با ناشناخته‌ها آشنا می‌شود و در دنیای داستان‌هایش گردش می‌کند، دنیای دیگری را خلق می‌کند:

«کرفت بازی را در شکل فیزیکی آن منحصر نمی‌کند و مقولهٔ بازی ذهنی را پیش می‌کشد که محصول پرسش‌های موازی کودک است که بازیگوشانه از یک مسئله به مسئله دیگر و از پاسخی به پاسخ دیگر عبور می‌کند و هر امکانی را به طنز می‌گیرد» (همان: ۷۱).

در نمونه‌های آماری این پژوهش، بعضی از نویسندگان داستان‌هایی خلق کرده‌اند که کمتر جنبهٔ آموزشی دارد و این کودک است که تصمیم می‌گیرد چه بیاموزد و چگونه بیاموزد. در برخی از داستان‌ها، نویسنده با اضافه کردن چاشنی طنز، تجربه را برای کودک خوشایند کرده‌است و بعضی نیز برای آموزش یک مطلب، یک بازی را در قالب یک داستان طراحی کرده‌اند که هر یک در جای خود ستودنی و در عین حال، نقدپذیر است. در میان داستان‌های بررسی‌شده، مجموعه‌های «قصه، بازی، شادی»، «قصه‌های کوتی‌کوتی» و «آناکوچولو سرما خورده» از این منظر شایان ذکر است.

مجموعهٔ «قصه، بازی، شادی» که از طرح معهود داستان‌نویسی فاصله گرفته‌است و می‌توان آن را یک بازآفرینی به شیوهٔ پسامدرنیستی از قصه‌های عامیانه تعریف کرد؛ داستان‌هایی سرشار از لحظات مملو از هیجان و غافل‌گیری هستند. در این قصه‌ها، گاهی شرایط آرام است، سپس مسئله‌ای رخ می‌نمایاند و به‌زودی حل می‌شود. دوباره مسئلهٔ دیگری به وجود می‌آید که ظاهراً ربطی به مسئلهٔ نخستین ندارد، اما این مسئله‌ها به گونه‌ای طرح‌ریزی می‌شوند که خواننده می‌تواند آن‌ها را به هم ربط و پیوند دهد؛ پیوندی که نویسنده آن‌ها را به وجود نمی‌آورد، بلکه به عهدهٔ خواننده می‌گذارد تا حوادث را با نخی به نام سببیت به هم وصل کند. گره دوم نیز گشوده می‌شود و چندی نمی‌گذرد که گره دیگری به وجود می‌آید و کودک همچنان در حالت تعلیق باقی می‌ماند... برخلاف قصه‌های معهود که گره اول گشوده نمی‌شود و گره‌های بعدی بر آن می‌افزاید، تا زمانی که گره کور شود و قهرمان با یافتن گره اصلی و گشودن آن، تعادل را به داستان بازگرداند؛ چراکه «آنچه کودکان دوست دارند، سرگرمی، حرکت رو به جلو، حادثه، گفتگو، تعلیق و نوآوری با عنصر پیشگویی آمیخته‌ای از بیم و امید...» (یافا، ۱۳۸۸: ۲۱ـ۲۳).

حتی در بعضی از این داستان‌ها نقطهٔ اوج وجود ندارد و داستان سراسر تعلیق است. در قصهٔ دهم از این مجموعه، کودک موشی را می‌بیند که از ابتدا همه را می‌خورد. او تا پایان منتظر است ببیند که بعد از این چه کسی خورده می‌شود. حتی می‌ترسد که خودش را هم

بخورد، اما زمانی که موش به نویسنده می‌رسد، وی اجازه نمی‌دهد جلوتر بـرود و بـا یـک نقطه، راهش را می‌بندد و اینگونه کودک غافلگیر می‌شود.

در بعضی از قصه‌های خسرونژاد، ظاهراً مشکل حل می‌شود، اما ناپایداری دیگـری بـه وجود می‌آید و داستان در همین سطح باقی می‌ماند و به نقطهٔ اوج هم نمی‌رسد. در قصـهٔ نُهم، نقطهٔ اوجی وجود ندارد، اما تعلیق تا پایان قصه ادامه می‌یابد. فقـط در چنـد داسـتان دیده می‌شود که نمودار، حرکتی رو به بالا دارد و خط داستانی معهود به روشی نو ترسـیم شده‌است.

در داستان دوم، ناپایداری خاصی به وجود نیامده‌است، اما در میانه‌های داستان، سؤالی برای کودک خواننده به وجود می‌آید که چگونه این‌ها با هم ماست را مـی‌آورنـد و بـرای گرفتن پاسخ، تا آخر داستان پیش می‌رود. یا در داستان پسربچه‌هایی که دختربچه‌ها را به بازی خود راه نمی‌دهند، خوانندگان از همان ابتدا می‌خواهند بدانند پیروز میدان کدام طرف است و نویسنده اینگونه با طرح موضوعات معمولی، اما هیجان‌انگیز و با شـگردهایی کـه اعمال می‌کند، کودکان را به دنبال خود می‌کشاند و ساده‌ترین موضـوعات را در پرداختـی متفاوت به گونه‌ای عرضه می‌کند که گویی برای اولین بار طرح شده‌است.

در داستان پنجم، تک‌تک حیوانات برای پیدا کردن دوستان خود می‌روند، اما بازگشتی در کار نیست. شاید اگر صحنهٔ بازی آن‌ها در خود داستان نبود، داستان به سوی نقطهٔ اوج می‌رفت...: «شکلوفسکی معتقد است که نقش هنر در این است که اشیاء را برای ما ناآشنا سازد. در داستان، آشنایی‌زدایی با دیدگاه جدید و سبک و طرح متفاوت انجام مـی‌شـود...» (اخوت، ۱۳۹۲: ۵۳).

در این قصه، صحنه‌ها با نخ روابط علت و معلولی به یکدیگر متصل نیستند، امـا در پایـان همهٔ این حوادث، همان گونه که کودک می‌خواهـد و مـی‌فهمـد، بـه یکـدیگر ربـط پیـدا می‌کنند. گنجشک می‌آید و کمی دوغ می‌خورد و بعد از او، گربه و سگ می‌آیند و می‌روند، اما پشه که همهٔ دوغ را قورت می‌دهد، می‌ترکد. اول قصه، نویسنده قصه بـودن مـاجرا را اعلام می‌کند و به این ترتیب، پیشامدهای بعد همه بازی است و انفجـار خنـده‌ای کـه بـا ترکیدن پشه مجسم می‌شود، شادی را به ذهن متبادر می‌کند و اینگونـه نـام قصـه‌هـا بـا پیرنگ آن‌ها پیوند می‌یابد.

در قصهٔ دوم، تنبلک گرسنه و برای خریدن ماست از خانه خارج می‌شود. در راه، کلاغ، گربه، سگ و خروس را می‌بیند و آن‌ها برای کمک به تنبلک راه می‌افتند. شخصیت‌هـای

این قصه‌ها نیز مانند قصه‌های کلاسیک، حیوانات هستند که با انسان‌ها حشرونشر می‌کنند. در واقع، «در فرهنگ‌ها، خرق‌عادت به معنای خلاف‌عادت آمده‌است؛ یعنی آنچه با محسوسات عقلی و تجربیات حسی و موازین عینی جور درنمی‌آید... . در قصه‌ها، حیوانات و اشیاء با انسان حرف می‌زنند و انسان نیز با آن‌ها هم‌صحبت می‌شود...» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۶۱).

نکتهٔ شایان توجهی که در داستان‌های این نویسنده وجود دارد، بهره‌گیری از شیوهٔ فراداستان است. در حقیقت، این شیوه از جدیدترین نظریه‌های ادبی است که به خواننده کمک می‌کند، به رمز و راز آفرینش داستان پی ببرد (ذاکری و شمشیری، ۱۳۹۴: ۸۱).

کودک تجربه‌های جدیدی را با این داستان‌ها کسب می‌کند. هدف اصلی این داستان‌ها، آموزش نیست، اما کودک دست‌خالی بازنمی‌گردد، بلکه آنچه را که باید بیاموزد، می‌آموزد و مهم‌ترین شخصی که می‌تواند بگوید کودک از این داستان چه چیزی آموخته، خودِ کودک است.

در *داستان‌های کوتی‌کوتی*، یک هزارپا با شیطنت‌هایی که انجام می‌دهد، کودک را سرگرم می‌کند. تمام صفحات این کتاب ماجرای کوتی‌کوتی است که در حال خواندن داستان‌های خود می‌باشد. بعضی از این داستان‌ها علاوه بر اینکه برای کودک جذاب هستند، جنبهٔ آموزشی نیز دارند. در داستان «هرچه بادا باد»، کوتی‌کوتی در خانه تنهاست. بعضی از اشیاء حرکت می‌کنند و کوتی‌کوتی را می‌ترسانند، غافل از اینکه همهٔ این کارها را باد انجام می‌دهد. کوتی‌کوتی در داستان متوجه می‌شود که ترسش اشتباه بوده‌است. یا برای مثال در «زرد ترسناک»، کوتی‌کوتی در حال راه رفتن است که برگی روی سرش می‌افتد و از ترس جیغ می‌کشد، در حالی که نمی‌داند فقط یک برگ روی سرش افتاده‌است.

در «آهنگ کفش‌ها»، کوتی‌کوتی که هزار پا دارد، کفش‌های متفاوتی پوشیده‌است و کفش ورزشی، مهمانی، چکمه، دمپایی و... هر کفش صدای خاصی دارد. دوستانش با دیدن کوتی‌کوتی، او را مسخره می‌کنند. کوتی‌کوتی اول گریه می‌کند، اما بعد متوجه می‌شود صدای کفش‌هایش از صدای اشک‌هایش قشنگ‌تر است و نباید به حرف دیگران توجه کند: «اولش کوتی‌کوتی ناراحت شد و ایستاد. چند لیوان اشک ریخت: چک، چک... چک، ولی از این صدا خوشش نیامد. صدای کفش‌هایش قشنگ‌تر بود و به نظر خودش صدای آهنگ کفش‌هایش، قشنگ‌ترین صدای دنیا بود» (حسن‌زاده، ۱۳۹۳ب، ۱۲).

حسن‌زاده در ضمن این داستان‌ها، گاهی به کودکان راه‌حل‌هایی برای برون‌رفت از مشکلات یا به عبارت بهتر، ارضای نیازهای کودکانهٔ خود می‌دهد. در «خودتو نکن پیچ‌پیچی»، کوتی‌کوتی ادای خواننده‌ها را درمی‌آورد: «خودتو نکن پیچ پیچی/ اشکال نداره مادر/ خودتو نکن دربه‌در...» (همان). مادر که از راه می‌رسد، با تعجب به کوتی‌کوتی نگاه می‌کند. کوتی‌کوتی از مادر می‌خواهد که با او همخوانی کند. مادر هم می‌خواند. هر دو به آشپزخانه می‌روند، غافل از اینکه گلدان چینی محبوب مادر شکسته‌است. کوتی‌کوتی با روشی که در پیش گرفته‌است، دل مادر را به دست می‌آورد. این داستان در حقیقت، به کودک می‌آموزد که در کارهایش با سیاست رفتار کند.

در داستان «کاسبی»، مادر بزرگ کوتی‌کوتی پادرد دارد. کوتی‌کوتی به شرط گرفتن آب‌نبات به اندازهٔ هر پا، پاهای مادربزرگ را مالش می‌دهد... البته شاید بهتر است کودک بیاموزد که در عوض محبت، چیزی را طلب نکند و لذت محبت خالصانه را در داستان‌هایش تجربه کند؛ چنان‌که پدربزرگش در هزارپاسواری برای اینکه کوتی‌کوتی بتواند اسکیت‌سواری کند، به همهٔ دوستانش هزارپاسواری می‌دهد و باعث می‌شود تا چند روز کمردرد داشته باشد. این عمل، هرچند مصداق یک محبت خالصانه است، اما پدربزگ تا چند روز کمردرد دارد. شاید کودک مخاطب به این موضوع بیندیشد که اگر محبت قرار است کمردرد را با خود به ارمغان بیاورد، پس لذتی در پی ندارد. اما شاید به این موضوع هم فکر کند که پدربزرگ‌ها و نیز پدرها و مادرها خیلی مهربان هستند و این گونه قدرشان را بیشتر بداند.

در «دنیا را بلرزان کوتی‌کوتی»، شخصیت اصلی تصمیم می‌گیرد خواننده شود. همهٔ همسایه‌ها از خواندن کوتی‌کوتی کلافه می‌شوند. یکی از آن‌ها تصمیم می‌گیرد یک ساز به عنوان جایزهٔ بهترین خوانندهٔ دنیا به او بدهد، تا از شرّ صدای او خلاص شوند، اما همان شب کوتی‌کوتی تصمیم می‌گیرد بهترین نوازندهٔ دنیا شود. شاید با خواندن این داستان، کودکی بیندیشد که اگر کارهای آزاردهنده انجام دهد، در عوض جایزه می‌گیرد و کودک دیگری فقط به این ماجرا می‌خندد.

در داستان «پیتزای سرآشپز»، کوتی‌کوتی سرماخورده است و مادرش برای او آش ماش و نان لواش که تکه‌های شلغم دارد، درست کرده‌است، اما کوتی‌کوتی این غذا را دوست ندارد و مدام اشک می‌ریزد. مادرش دلش برای او می‌سوزد و برایش پیتزا سفارش

می‌دهد... شاید کودک با خواندن این داستان، گریه کردن را برای رسیدن به خواسته‌هایش مفید ببیند.

در «سرما نخوری کوتی‌کوتی»، پدر و مادر کوتی‌کوتی، کف پایش را قلقلک می‌دهند که بیدار شود و به مدرسه برود. اما او پادرد را برای نرفتن به مدرسه بهانه می‌کند، اما زمانی که متوجه می‌شود مدرسه به دلیل بارش برف تعطیل است، پادرد خود را فراموش می‌کند. در این گونه داستان‌ها، شخصیت داستان برای رسیدن به اهدافش، انتخاب‌های شیطنت‌آمیزانه‌ای را تجربه و در پایان داستان نیز احساس پیروزی می‌کند.

بعضی از داستان‌های این مجموعه نیز به دنبال آموزش خاصی نیستند و فقط جنبهٔ سرگرم‌کنندگی برای کودک دارند و به‌حق این نویسنده به دلیل تسلط بر شیوه‌های طنزپردازی و توانایی در ایجاد ارتباط با خواننده از طریق زبان، بیان و موسیقی از عهدهٔ این مهم که همان سرگرم کردن کودک و لذت بخشیدن به اوست، به‌خوبی برآمده‌است؛ برای مثال، می‌توان داستان «بستنی خوشمزه»، «اشک‌های سطلی»، «نقاش‌باشی» و داستان‌های دیگر را مثال زد. به طور کلی، می‌توان گفت: «در داستان‌های طنز فرهاد حسن‌زاده، تنوع گسترده‌ای از تکنیک‌های طنزآفرینی دیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ تسلط وی بر شیوه‌ها و الگوهای طنزپردازی است» (صفایی و ادهمی، ۱۳۹۳: ۱۶۳).

دستهٔ سوم، کتاب‌هایی هستند که رسالت نخستین آن‌ها سرگرم کردن کودک است و در سبد اسباب‌بازی‌های کودکانه قرار می‌گیرند؛ برای مثال، در داستان‌های بررسی‌شده، «کتاب‌های آناکوچولو» را می‌توان مصداق چنین آثاری دانست: «کتاب‌های آناکوچولو دو ویژگی دارند: نخست اینکه کتاب‌ها تصویری هستند و با توجه به تصاویر، خواندن آن‌ها پیش می‌رود. دوم اینکه خواندن آن‌ها مثل بازی‌های دونفره است و همکاری و مشارکت بزرگ‌تر و کودک را نیاز دارد» (ساندبری، ۱۳۸۴: ۲)

۳ـ۲ـ۱. داستان و هنر زندگی

از میان نمونه‌های آماری، برخی از داستان‌ها به گونه‌ای ساخته و پرداخته شده‌اند که می‌توان به تحلیل و ارزیابی شخصیت‌های این داستان‌ها بر اساس نظریهٔ گلاسر پرداخت. نیازی در شخصیت برانگیخته می‌شود و شخصیت برای ارضای نیاز، رفتاری را انتخاب می‌کند. بعضی از رفتارها پایان خوشی برای شخصیت داستان‌ها رقم می‌زنند و بعضی سرانجام ناخوشی را در پی دارد. در این مختصر، نیاز به تفریح در شخصیت‌های داستانی به دو نوع نیاز مخرب و سازنده تقسیم و شخصیت‌ها بر این اساس تحلیل می‌شوند.

۳ـ۲ـ۲. تفریح مخرب

در بعضی از داستان‌ها، شخصیت‌ها در میانهٔ داستان پشیمان می‌شوند و به نادرستی رفتار خود پی می‌برند. برخی نیز تا پایان عمر تاوان اشتباه خود را می‌پردازند. برخی از شخصیت‌ها به اقتضای نیازهای کودکانهٔ خود، رفتارهایی نابخردانه در پیش می‌گیرند و در داستان متوجه اشتباه خود می‌شوند. این گونه داستان‌ها به صورت غیرمستقیم عواقب انتخاب‌های نادرست را به کودکان می‌آموزند.

در داستان «بادکنکی که شاد بود»، بادکنک آنقدر باد می‌خورد که می‌ترکد و دیگر آن بادکنک نخستین نمی‌شود و از عملش پشیمان می‌شود، اما زمانی که پشیمانی دیگر سودی ندارد و آب رفته به جوی بازنمی‌گردد.

داستان «به کبوتر اجازه نده خروس بخواند»، ماجرای کبوتری است که سعی دارد اتوبوس را براند، اما اتوبوس به او نه می‌گوید. در این داستان، «نه» گفتن به کودک آموزش داده می‌شود، چون «گاهی اوقات شما در جواب دیگران فقط باید بگویید «نه». با این کتاب، نه گفتن را تمرین می‌کنید» (همان).

در داستان «هی با من دوست می‌شوی»، کفشدوزک برای دوستی با دشمن خود تلاش می‌کند، غافل از اینکه این تلاش به سرانجام خوشایند منتهی نمی‌شود. کفشدوزک دوست دارد با عنکبوت بازی کند. بنابراین، همهٔ تلاشش را می‌کند که به او نزدیک شود، اما دوستانش به او کمک می‌کنند تا از خواسته‌اش برگردد.

در داستان «اسب سفید و درهٔ سبز»، اسب سفید و خرگوش با هم شادند و نیاز به تفریح خود را با تفریحات سالم ارضا می‌کنند، اما خیلی از خانه دور می‌شوند و در پایان، گرگ‌ها به آن‌ها حمله می‌کنند. در داستان «قایم‌باشک»، دختربچه جای خطرناکی را برای پنهان شدن انتخاب می‌کند، اما شانس می‌آورد و نجات پیدا می‌کند، وگرنه عواقب ناگواری را تجربه می‌کرد. این گونه داستان‌ها خطرات ناشی از بعضی اشتباهات را به کودک می‌آموزند. در داستان «ماجرای احمد و سارا»، احمد که حوصله‌اش سر رفته‌است، تصمیم می‌گیرد علی‌رغم توصیه‌های مادرش به ساراکوچولو غذا بدهد و در داستان عواقب خطرناک آن را تجربه می‌کند.

۳ـ۲ـ۴. تفریح سازنده

بعضی از داستان‌های بررسی‌شده، علاوه بر شادی بخشیدن و سرگرم کردن کودک و آموزش‌های مؤثر، زیبایی‌ها را به او معرفی می‌کنند و می‌شناسانند. در «لبخند نیلوفر»،

شخصیت اصلی داستان به دنبال لبخندش می‌گردد. کودک با خواندن این داستان، مفهوم انتزاعی شادی و لبخند را می‌شناسد و آن را یکی از عوامل زیبایی زندگی می‌شمارد و داستان «زیباترین آواز» به کودک می‌آموزد که زیبایی‌های طبیعت و جهان هستی را نادیده نگیرد و دیده‌ای زیبابین داشته باشد.

داستان «آرزوهای رنگی» به کودک کمک می‌کند تا آرزوهایش را پیدا کند. این داستان به کودک مجال خلاقیت می‌دهد و کودک می‌اندیشد که می‌تواند آرزوهایش را به اشکالی درآورد که دوست دارد و تصاویر زیبایی از آن خلق کند. کودک داستان آرزوهایش را در صندوق پنهان می‌کند، اما آرزوها بادبادک می‌شوند تا کودکان دیگر نیز در آن‌ها سهیم شوند.

داستان «سایه در بهار» حکایت پیرمردی است که از درخت خود به‌خوبی محافظت می‌کند و کودکانی که در سایهٔ این درخت بازی می‌کنند، درخت را برای سایه‌ای دوست دارند که می‌توانند در زیر آن بازی کنند. همین طور داستان «صدای پای بزغاله‌های سبز»، نیاز کودک را به بازی و تفریحات کودکانه به تصویر می‌کشد. کودک در اوج بیماری، زمانی که کودکان دیگر را در حال بازی می‌بیند، به جمع آنان می‌پیوندد، بدون اینکه به دغدغه‌های بزرگسالان نظری داشته باشد.

«کیسه بوکس خوشمزه» هم شیطنت‌های موش‌کوچولو را نشان می‌دهد. موش‌کوچولو در این داستان، موجود عجیبی را پیدا می‌کند، اما چون آن را نمی‌شناسد، از آن نمی‌ترسد و دوری نمی‌کند، بلکه آنقدر با آن موجود بازی می‌کند تا بفهمد چگونه می‌تواند از آن استفاده کند و کدام نیازش را مرتفع می‌سازد، ولی در پایان داستان، متوجه می‌شود که این موجود عجیب یک سیب خوشمزه است که خواص زیادی هم دارد.

با خواندن داستان «سنگ‌های آرزو»، کودک متوجه می‌شود که هر انسانی باید برای زندگی‌اش تلاش کند و آرزوها به‌سادگی به دست نمی‌آیند. «آقای هندوانه» هم به کودک می‌آموزد که در سخت‌ترین شرایط می‌توان شاد بود و از زندگی لذت برد. وقتی که آقای هندوانه از صاحبش جدا می‌شود، ناامید و غمگین نمی‌شود و تلاش می‌کند تا زمانی که تکلیفش مشخص شود، از زندگی خود لذت ببرد. اگر پول ندارد، یک قاچ از هندوانه‌اش را می‌فروشد و نیازهایش تأمین می‌شوند. در پایان داستان هم به دلیل علاقه‌ای که به بستنی دارد، حاضر می‌شود تمام چیزهایی را که خریده‌است، در ازای بستنی بدهد و از لذت بستنی خوردن بهره‌مند شود.

در داستان «روز ابری من»، مادر و کودک هر دو به تفریح نیاز دارند. کودک در دوران کودکی است و جز تفریح و شادی، خواستهٔ دیگری ندارد، اما این کودک شاد پیوسته می‌آموزد و در پی یادگیری است. کودک خود را سانسور نمی‌کند و در تمام داستان در حال شیطنت و شیرین‌زبانی است، اما مادر چون بزرگ شده، این نیاز را در درونش سرکوب می‌کند: «مادرم از پشت پنجره ما را نگاه می‌کرد و لبخند می‌زد. او هم دلش می‌خواست بدود، اما از بس ندویده بود، یادش رفته بود» (همان).

داستان‌های «فروشگاه و من»، «تا مدرسه راهی نیست» و «پیشی‌خانم و بچه‌ها» نیز اولویت تفریح و بازی را در شخصیت کودکان نشان می‌دهد.

در واقعیت‌درمانی، مشاور ابتدا می‌کوشد با برقراری ارتباط عاطفی با مراجع به تغییر رفتار او بپردازد. مشاوران با پرسش‌های ماهرانه می‌توانند مراجعان را وادار به خودارزیابی کنند. البته این مراجع است که قضاوت‌های ارزشی انجام می‌دهد، نه مشاور. گاهی مراجعان برحسب اتفاق و با اندکی تفکر، رفتارشان را ارزیابی می‌کنند (Wubbolding, 1998: 56). نویسنده نیز این توانایی را دارد که با ایجاد خوانندهٔ درون متن، به برقراری ارتباط عاطفی با کودک بپردازد. بی‌تردید در فرایند خواندن داستان، سؤالاتی در ذهن کودک ایجاد می‌شود و بدون اینکه احساس کند یک بزرگسال او را کنترل می‌کند، به ارزیابی و گاهی تجدید نظر در رفتار خود می‌پردازد.

۳. نتیجه

ادبیات کودک، علاوه بر جنبهٔ سرگرم‌کنندگی و لذت‌بخشی به مخاطبان خود، نقش زیادی در تربیت آن‌ها دارد. هر داستان با کودکان گوناگون به شیوه‌های مختلف ارتباط برقرار می‌کند و هر کودک با داستان‌های متعدد و متفاوت هم لذت می‌برد و هم می‌آموزد و رشد می‌کند. می‌توان گفت که در صد (۱۰۰) داستان بررسی‌شده، با در نظر گرفتن سه مجموعهٔ «قصه‌های کوتی‌کوتی»، چهل درصد شخصیت‌های داستانی با نیاز به تفریح برانگیخته شده‌است و حوادث داستان بدین گونه به وجود آمده‌است.

بعضی از داستان‌ها بیشتر جنبهٔ سرگرم‌کنندگی برای کودک دارند و گونه‌ای بازی ذهنی به حساب می‌آیند. مجموعهٔ «قصه، بازی، شادی» مرتضی خسرونژاد از این منظر شایستهٔ ذکر است. بعضی از داستان‌ها، علاوه بر جنبهٔ سرگرم‌کنندگی، حاوی آموزش خاصی به کودک هستند. داستان‌های کوتی‌کوتی فرهاد حسن‌زاده و بعضی دیگر از داستان‌ها واجد چنین خصوصیتی هستند. داستان‌هایی که توانمندی تحلیل روان‌شناسانه

دارند، به شیوه‌های گوناگونی به کودک آموزش می‌دهند. نیاز به تفریح در بعضی از شخصیت‌ها به گونه‌ای ارضا می‌شود که کودک در پایان داستان، انتخاب شخصیت را اشتباه ارزیابی می‌کند و این احتمال وجود دارد که از سرنوشت شخصیت شکست‌خورده عبرت بگیرد و در چنین وضعیتی در زندگی خود، رفتار دیگری را انتخاب کند. بعضی از شخصیت‌ها نیز به‌خوبی به کودک آموزش می‌دهند که برای ارضای نیازهای اساسی خود، از جمله نیاز به تفریح، راه‌های زیادی در طبیعت وجود دارد که هم آن‌ها را شاد می‌کند و هم بر عدد دوستانشان می‌افزاید.

منابع

اخوت، احمد (۱۳۹۲)، *دستور زبان داستان*، چ۲، اصفهان، فردا.

اکبرپور، احمد (۱۳۸۸)، *اگر من خلبان بودم*، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ایراندوست، علی‌اکبر (۱۳۷۴)، *تا مدرسه راهی نیست*، گروه سنی ب و ج، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

پوریا، سرور (۱۳۶۸)، اسب سفید و درهٔ سبز، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

تقی، شکوفه (۱۳۶۵)، *زیباترین آواز*، گروه ج، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

جان‌بزرگی، مسعود و سید محمد غروی (۱۳۹۵)، *نظریه‌های نوین روان‌درمانگری و مشاوره؛ اصول، فنون و مطابقت‌های فرهنگی*، تهران، سمت.

جعفری، لاله (۱۳۸۳)، *قهوه‌ای*، تهران، شباویز.

جوادی متقی، شبنم (۱۳۸۳)، *فروشگاه و من*، گروه سنی الف و ب، تهران، شباویز.

حبیبی، حامد (۱۳۸۷)، *بوقی که خروسک گرفته بود*، گروه سنی ب و ج، تهران، علمی فرهنگی.

حدادی، هدا (۱۳۸۲)، *روز ابری من*، گروه سنی ب. تهران، شباویز.

ـــــــــــــ حدادی، هدا (۱۳۸۲)، *روز ابری من*، گروه سنی ب، تهران، شباویز.

حسن‌زاده، فرهاد (۱۳۸۶)، *سنگ‌های آرزو*، گروه سنی ب، تهران، علمی فرهنگی.

ـــــــــــــ (۱۳۹۳ الف)، *دنیا را بلرزان کوتی‌کوتی*، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ـــــــــــــ (۱۳۹۳ ب)، *سرما نخوری کوتی‌کوتی، قصه‌های کوتی‌کوتی*، ج۲، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

خسرونژاد، مرتضی (۱۳۸۷)، *دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریهٔ ادبیات کودک*، با مقدمه‌ای از پروفسور پیتر هانت، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ـــــــــــــ (۱۳۸۸ الف)، *اون شب که بارون اومد/ موشه لب بوم اومد*، مشهد، آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــ (۱۳۸۸ ب)، *با این صدای زنگوله/ گربه پیشی چه شنگوله*، مشهد، آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــ (۱۳۸۸ ج)، *پسرا شیرن، مثل شمشیرن/ دخترا موشن، مثل خرگوشن*، مشهد، آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــ (۱۳۸۸ ح)، *میای با من دوست بشی/ سوار اتوبوس بشی؟*، مشهد، آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۸ د). *دلت می‌خواد ماست بخری؟ یه قصهٔ راست بخری؟*، مشهد، آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۸ ز). منو بخوری چاق می‌شی/ شغال توی باغ می‌شی، تصویرگر، اکبرنیکان پور، مشهد: آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۸ ط)، *آی بدو که دوغ آوردم، قصهٔ دروغ آوردم*، تهران، آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۸ و). منم موش گرسنه/ می‌خورمت درسته، تصویرگر، علی مفاخری، مشهد: آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۸ هـ)، *عروس من از تو/ آواز تو از من*، تصویرگر، راشین خیریه، مشهد، آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۸ ی)، *من که ماه بلند آسمونم/ چرا باید همه‌اش تنها بمونم*، مشهد، آستان قدس رضوی.

دهقان سلماسی، راضیه (۱۳۷۶)، *بال‌های آبی من*، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ذاکری، مختار و بابک شمشیری (۱۳۹۴)، «بررسی مفهوم هویت در مجموعه‌داستان‌های قصه‌های شیرین مغزدار و *قصه، بازی، شادی*»، *مطالعات ادبیات کودک*، س ۶، ش ۳.

ساندبری، اینگر (۱۳۸۴)، *وقتی آناکوچولو سرما خورده بود*، برگردان فروغ جمالی، گروه سنی الف، تهران، پیک ادبیات.

سریزدی، برزو (۱۳۹۱)، *قایم‌باشک*، گروه سنی الف، تهران، مبتکران.

شکرآبی زاهد، حمیده (۱۳۹۲)، *کتابشناسی کتاب‌های برندهٔ کودکان و نوجوانان (۱۳۰۰ــ۱۳۹۰)*، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

شمس، محمدرضا (۱۳۸۳)، *آرزوهای رنگی*، گروه سنی الف و ب، تهران، شباویز.

شیخی، مژگان (۱۳۸۶)، *جشن تولد قطار و قصه‌های دیگر*، گروه سنی الف و ب، تهران، قدیانی، کتاب‌های بنفشه.

صفایی، علی و حسین ادهمی (۱۳۹۳)، «نمود تکنیک‌های طنز در ساختار پیرنگ داستان‌های فرهاد حسن‌زاده»، *زبان و ادبیات فارسی*، ش ۳۲، صص ۱۱۹ـ۱۶۶.

طاقدیس، سوسن (۱۳۸۵)، *صدای پای بزغاله‌های سبز*، گروه سنی ب و ج، تهران، شباویز.

طائرپور، فرشته (۱۳۶۴)، *ماجرای احمد و سارا*، گروه سنی الف و ب، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

فزونی، فرهاد (۱۳۸۶)، *پیشی‌خانم و بچه‌ها*، گروه سنی ب، تهران، شباویز.

قاسم‌پور، اکرم (۱۳۸۲)، لبخند نیلوفر، گروه سنی الف، تهران، شباویز.

کاکاوند، کامبیز (۱۳۸۱)، *کیسه‌بوکس خوشمزه*، گروه سنی الف، تهران، شباویز.

کشکولی، مهدخت (۱۳۷۹)، *سایه در بهار*، تهران، شباویز.

کلهر، فریبا (۱۳۹۱)، *سوت فرمانروا*، چ ۱۳، گروه سنی ب و ج، تهران: محراب قلم.

کلهر، مژگان (۱۳۸۲)، *هی با من دوست می‌شوی؟*، گروه سنی الف و ب، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

گلاسر، ویلیام (۱۳۸۲)، *نظریهٔ انتخاب؛ روان‌شناسی نوین آزادی شخصی*، ترجمهٔ مهرداد فیروزبخت، تهران، رسا.

ـــــــــــــ (۱۳۸۷)، *نوجوانان ناخشنود*، ترجمهٔ کیوان سپانلو و لادن گنجی، تهران، سبزان.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۶)، *ادبیات داستانی*، چ ۵، تهران، سخن.

ویلمز، مو (۱۳۸۶)، *به کبوتر اجازه نده اتوبوس براند*، ترجمهٔ، زهرا احمدی، گروه سنی الف، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

هجری، محسن (۱۳۸۲). «رویکرد ادبیات کودک: تعلیم یا لذت»، کتاب ماه کودک و نوجوان، صص۶۸-۷۴.

یافا، مانوراما (۱۳۸۸)، *چگونه برای بچه‌ها داستان بنویسیم؟*، ترجمهٔ مهرداد تهرانیان راد، چ۲، تهران، سروش.

Desocio, J. E. (2005), "Accessing Self-Development Through Narrative Approaches in Child and Adolescent Psychotherapy", *Child and Adolescent Psychiatric Nursing*. No 18.

Dwivedi, K. (1997), *The Therapeutic Use of Stories*, London, Routledge.

Glasser, W. (1985). *Choice Theory: A New Explanation of How We Control Our Lives*, New York, Harper & Row.

_____ (1998). *Choice Theory*, New York, Harper Collins.

Wubbolding, R. (2000), *Reality Therapy for the 21st Century*, Philadelphia, PA, Brunner/ Routledge.

_____ (1998), Using Reality Therapy, New York, Harper & Row.

Table of Contents

Dead Functions in the Syntactic Rhetoric of the Persian Literature of Asia Minor and the Balkans Based on the Theories of Halliday: Qerimi's Golzar-e-Damsaz, Malatyevee's Rozat al-Oqul, and Moostari's Bolbolestan Roya Bahadorani and Manzar Soltani **1**

A Hypertextual Investigation of the Presence of Diogenes in Iranian Literature with a Comparative Approach Mansour Pirani **21**

The Image of the "Other" in the Poetry of Mirzadeh Eshghi Hossein Hassanrezaei **43**

A Critique of the Novels The Cursed and The Bitter Party Based on Bakhtin's Dialogic Shirzad Tayefi and Haniyeh Hajitabar **61**

The Components of Text World Theory Applied in Tarikh-i Bayhaqi / Zeinab Talaei and Habibollah Abbasi **85**

The Art-Unity of Ferdowsi's Shahnameh according to Benedetto Croce's Philosophy of Art / Teymoor Malmir, Ramin Moharrami and Chiman Fathi **105**

Interpreting the Meaning of Freedom in Mysticism and Comparing It with Its Common Definitions in Western Philosophy Fatemeh Mohseni Gerdkohi and Sepideh Mousavi Gorabi **125**

A Psychological Analysis of "Need for Fun" in Selected Children's Stories Based on William Glaser's Choice Theory Naser Nikoubakht, Javad Dehghanian and Somayeh Rezaee **149**

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 2, Vol. 9, Summer 2020

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities

Managing Director: Abolhasan Amin Moghaddasi
Editor-in-chief: Ali-Mohammad Moazzeni

Editorial Board

Mohammad Reza Torki
Associate Professor of University of Tehran
Kavous Hasanli
Professor of University of Shiraz
Bagher Sadriniya
Professor of University of Tabriz
Koorosh Safavi
Professor of University of Allameh Tabatabaee
Shirzad Tayefi
Associate Professor of University of Allameh Tabatabaee
Habibollah Abbasi
Professor of University of Kharazmi
Janollah Karimi
Professor of University of Tehran
Teymoor Malmir
Professor of University of Tehran
Akhtar Mahdi
Professor of University of Jawaher L'al Nehru Dehli
Rooholla Hadi
Associate Professor of University of Tehran
Executive Director: Moharam Bastani
Editor: Saeid Keshavarz Afshar
Executive Expert (Secretary): Saeid Ghasmi Parshkoou

Address: Head Office of Journal in Faculty of Literature and Humanities, Tehran University، Enqelab Ave، Tehran، Iran.
E-mail: jlcr@ut.ac.ir
Web Site: http://jlcr.ut.ac.ir
Phone: +9821-66978885 **Fax:** +9821-66978885
Price: 100/000 RIs

According to Notice No 3/18/589884 dated 16/03/2014 issued by Supervisory Commission of State Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Researches & Technology**, the Scientific- Research Rank** was granted to **Journal of Literary Criticism and Rhetoric.**

Indexed at: www.sid.ir
Indexed at: www.isc.gov.ir
Indexed at: www.Ulrich's International periodicals directory. (Journal, magazine)

All rights reserved for the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran

University of Tehran
Faculty of Letters and Human

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 - 9575
No.2 , Vol 9, Summer 2020

Table of Contents

Dead Functions in the Syntactic Rhetoric of the Persian Literature of Asia Minor and the Balkans Based on the Theories of Halliday: Qerimi's Golzar-e-Damsaz, Malatyevee's Rozat al-Oqul, and Moostari's Bolbolestan /Roya Bahadorani and Manzar Soltani 1

A Hypertextual Investigation of the Presence of Diogenes in Iranian Literature with a Comparative Approach / Mansour Pirani 21

The Image of the "Other" in the Poetry of Mirzadeh Eshghi
Hossein Hassanrezaei 43

A Critique of the Novels The Cursed and The Bitter Party Based on Bakhtin's Dialogic
Shirzad Tayefi and Haniyeh Hajitabar 61

The Components of Text World Theory Applied in Tarikh-i Bayhaqi
Zeinab Talaei and Habibollah Abbasi 85

The Art-Unity of Ferdowsi's Shahnameh according to Benedetto Croce's Philosophy of Art
Teymoor Malmir, Ramin Moharrami and Chiman Fathi 105

Ainterpreting the Meaning of Freedom in Mysticism and Comparing It with Its Common Definitions in Western Philosophy / Fatemeh Mohseni Gerdkohi and Sepideh Mousavi Gorabi 125

A Psychological Analysis of "Need for Fun" in Selected Children's Stories Based on William Glaser's Choice Theory / Naser Nikoubakht, Javad Dehghanian and Somayeh Rezaee 149