دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۵۷۵
سال ۹، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۹

ناشر
دانشگاه تهران

عنوان‌ها

کهن الگوی «خورشید» در شعر نظام‌الدین استرآبادی ۱
محمدرضا پاشایی، هادی دهقانی‌یزدلی و مهدی حمزه‌پور

واقعه‌مندی و انواع واقعه در اشعار آزاد نیما ۲۱
تقی پورنامداریان و محمدسامان جواهریان

فنون روایی پسانوگرایی در رمان «دل فولاد» منیرو روانی‌پور ۳۹
صادق خدادوست، علی دهقان و حمیدرضا فرضی

گونه‌شناسی مکان و مناسبات سوژه با آن در گفتمان تصوف؛ مطالعهٔ موردی میراث صوفیانهٔ ابوسعید ابوالخیر ۶۳
محمدرضا صالحی‌مازندرانی، نصراله امامی، قدرت قاسمی‌پور و محمدعلی بیدلی

نقد و تحلیل تطبیقی ظرفیت نمایشی رمان‌های «آینه‌های دردار» و «کوزیما یا تقریباً گراتزیا» بر مبنای الگوی فرایتاگ ۸۷
مهدی عبدی، عسگر صلاحی و شهریار گیتی

بازخوانی المُعجم فی معاییر اشعار العجم به مثابهٔ تحریری از نقد الشّعر ۱۱۱
مجاهد غلامی

بازخوانی نقش انقلاب علمی داروین در شکل‌گیری نیهلیسم در اندیشه‌های صادق هدایت ۱۳۵
جعفر فسائی و نجمه دری

بررسی تطبیقی درونمایه‌های آثار نمایشی عشقی، ایرج و عارف ۱۵۹
علی محمد مؤذنی، تیمور مالمیر و معصومه عبادی

نقد ادبی

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۹، شمارهٔ ۴، زمستان 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: ۶۶۹۷۸۸۸۵ـ۰۲۱ **فکس:** ۶۶۹۷۸۸۸۵ـ۰۲۱

قیمت: ۱۰۰۰۰۰ 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
کهن الگوی«خورشید» در شعر نظام‌الدین استرآبادی محمدرضا پاشایی، هادی دهقانی یزدلی و مهدی حمزه‌پور	۱
واقعه‌مندی و انواع واقعه در اشعار آزاد نیما تقی پورنامداریان و محمدسامان جواهریان	۲۱
فنون روایی پسانوگرایی در رمان «دل فولاد» منیرو روانی‌پور صادق خدادوست، علی دهقان و حمیدرضا فرضی	۳۹
گونه شناسی مکان و مناسبات سوژه با آن در گفتمان تصوف؛ مطالعهٔ موردی میراث صوفیانهٔ ابوسعید ابوالخیر / محمدرضا صالحی‌مازندرانی، نصراله امامی، قدرت قاسمی‌پور و محمدعلی بیدلی	۶۳
نقد و تحلیل تطبیقی ظرفیت نمایشی رمان‌های «آینه‌های دردار» و «کوزیما یا تقریباً گراتزیا» بر مبنای الگوی فرایتاگ / مهدی عبدی، عسگر صلاحی و شهریار گیتی	۸۷
بازخوانی المُعجم فی معاییر اشعار العجم به مثابهٔ تحریری از نقد الشّعر مجاهد غلامی	۱۱۱
بازخوانی نقش انقلاب علمی داروین در شکل‌گیری نیهلیسم در اندیشه‌های صادق هدایت جعفر فسائی و نجمه دری	۱۳۵
بررسی تطبیقی درون‌مایه‌های آثار نمایشی عشقی، ایرج و عارف علی‌محمد مؤذنی، تیمور مالمیر و معصومه عبادی	۱۵۹

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 4, Vol. 9, Winter, 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

The Ancient Pattern of the Sun in Poetry of *Nizamuddin Astrabadi*

Mohammad Reza Pashaei[1] & Hadi Dehghani Yazdeli[2] & Mahdi Hamzepoor[3]

(1-19)

Received: March, 3, 2020 ; Accepted: November, 9, 2019

10.22059/jlcr.2020.298888.1434
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Abstract

Human existence, along with the functions and origins it reveals, draw from a wide variety of sources. One of these basic sources that overshadows human existence are archetypes. Archetypes are images or symbols of the human subconscious that control the human mind, thought, and behavior and manifest themselves in human social, cultural, and artistic life in a variety of forms. These images are hidden in the human subconscious and are the source of the myths, rituals and narratives. The sun is one of the common archetypes between different human races that has created and dealt with various mythical narratives among nations. This archetype is one of the most basic elements of the mentality and thought of Iranian myths that has preserved its dominance and reflection in Iranian thought, mentality, artistic and literary heritage in different historical, cultural and social periods from ancient times until now. Among the social and cultural classes of any society and nation, poets are one of the most important classes - who, through their poetry, inherit all kinds of archetypal themes and images and transfer them to the sphere of thought and culture of the later period. The sun is one of the common archetypes of human races that is revealed with different themes in the cultural works of different races. *Nizamuddin Astarabadi* is one of the poets on the horizon of Persian language and literature who uses images and themes related to the archetype of the sun in his poetry in a prominent and distinctive way. The reflection of this ancient archetype in Nizamuddin Astarabadi's intellectual mindset is the subject of this research. In this article, *Nizamuddin Astarabadi's Divan* is studied based on Jung's theory of archetypal analysis and the effect of the archetype of the sun on the poet's intellectual system is described and analyzed. According to the analysis of the archetype of Nizamuddin Astarabadi's divan, "power and crowning, wealth, beauty, life" are among the themes that repeat the use of the archetype of the sun in *Nizamuddin Astarabadi's* poetry. The dominance of this archetype in the intellectual and artistic space of this poet has a prominent and distinct function in the illustration and poetic descriptions of *Nizamuddin*.

Keywords: Archetype, Myth, Sun, *Nizamuddin Astarabadi*, Poetry.

1. Email of the author: pashaei.reza@cfu.ac.ir
Assistant Professor. Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran.
2. Assistant Professor, Persian language & Amp; Literature, Farhangian UNI. Tehran, Iran.
3. Teacher Department of Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran.

کهن‌الگوی «خورشید» در شعر نظام‌الدّین استرآبادی

محمدرضا پاشایی[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران
هادی دهقانی یزدلی
استادیار گروه زبان و ادبیات، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران
مهدی حمزه‌پور
مدرس گروه زبان و ادبیات، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۱۳؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۱۹
علمی ـ پژوهشی

چکیده

هستی آدمی همراه با کارکردها و منش‌هایی که از خویش آشکار می‌کند، از سرچشمه‌های فراوان و گوناگونی آبشخور می‌یابد. یکی از این آبشخورهای اساسی و بنیادین که بر هستی آدمی سایه می‌اندازد، کهن‌الگوها هستند. کهن‌الگوها تصاویر یا نمادهای ناخودآگاه جمعی بشرند که ذهنیت، اندیشه و رفتار آدمی را در سیطرهٔ خود دارند و خود را در حیات اجتماعی، فرهنگی و هنری بشر، در قالب‌های گوناگونی هویدا می‌سازند. این تصاویر در ناخودآگاه روان آدمی پنهان هستند و سرچشمهٔ زایای اسطوره‌ها، آیین‌ها و روایت‌ها قرارمی‌گیرند. خورشید از جملهٔ کهن‌الگوهای مشترک بین اقوام مختلف بشری است که روایت‌های اسطوره‌ای گوناگونی را در میان ملل ساخته و پرداخته‌است. این کهن‌الگو از جمله اساسی‌ترین عنصر ذهنیت و اندیشهٔ اسطوره‌ای ایرانی است که از اعصار دور تا به امروز در دوره‌های مختلف تاریخی، فرهنگی و اجتماعی، سلطه و بازتاب خود را در اندیشه، ذهنیت و میراث هنری و ادبی فرهنگ ایرانی حفظ کرده‌است. از میان طبقات اجتماعی و فرهنگی هر جامعه و ملّتی، شاعران یکی از مهم‌ترین طبقاتی هستند که از طریق شعر خویش، انواع و اقسام درون‌مایه‌ها و تصاویر کهن‌الگویی را به ارث می‌برند و آن‌ها را به سپهر اندیشه و فرهنگ دوران بعد از خود منتقل می‌کنند. «خورشید» از کهن‌الگوهای مشترک اقوام بشری است که با درون‌مایه‌های گوناگونی در آثار فرهنگی اقوام مختلف آشکار می‌گردد. از جمله شاعرانی که در افق زبان و ادبیات فارسی به گونه‌ای برجسته و متمایز از تصاویر و درون‌مایه‌های مربوط به کهن‌الگوی خورشید در شعر خود بهره می‌برد، «نظام‌الدّین استرآبادی» است. انعکاس این کهن‌الگو در منظومهٔ فکری نظام‌الدّین استرآبادی، موضوعی است که این پژوهش به آن می‌پردازد. در این مقاله، دیوان نظام‌الدّین استرآبادی بر اساس نظریهٔ تحلیل کهن‌الگویی یونگ بررسی شده‌است و تأثیر کهن‌الگوی خورشید در منظومهٔ فکری شاعر، توصیف و تحلیل می‌گردد. بر اساس تحلیل کهن‌الگویی دیوان نظام، «قدرت، تاجداری، ثروت، زیبایی و حیات» از جمله درون‌مایه‌هایی هستند که کاربرد کهن‌الگوی خورشید را در شعر نظام مکرر می‌سازد. سلطهٔ این کهن‌الگو در فضای فکری و هنری این شاعر، در تصویرسازی و توصیفات شعری نظام‌الدّین کارکردی برجسته و متمایز دارد.

واژه‌های کلیدی: کهن‌الگو، اسطوره، خورشید، نظام‌الدّین استرآبادی، شعر.

۱. مقدمه

آدمی در جهان اندیشگی خویش که بنیان رفتارها و احساس‌های او را می‌سازد، تحت تأثیر ناخودآگاه و تصاویر آن است. ناخودآگاه جمعی بشر، ذخیره‌گاه نیروها و تصاویری است که از طریق توارث یا انتقال فرهنگ از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یابد (ر.ک؛ یونگ، ۱۳۹۳:

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: pashaei.reza@cfu.ac.ir

۴۷). ممکن است چنین تصاویری در روساخت‌های مختلفی آشکار شوند، اما ژرف‌ساخت و مضامین آن در همهٔ فرهنگ‌ها یکسان است. یونگ این تصاویر نهان در ناخودآگاه جمعی را «صورت‌های ازلی» یا «کهن‌الگو» می‌نامید، این تصاویر ازلی جهان‌شمول است و محدود به نژاد یا منطقهٔ خاص جغرافیایی نیست و در بین اقوام مختلف با تشابه‌های بسیار تکرار می‌شوند (ر.ک؛ کالوین، ۱۳۹۳: ۴۶) و عصارهٔ تحول و تکامل روانی نوع بشر را تشکیل می‌دهند.

آدمی با این گنجینه از تجارب به دنیا می‌آید. بنابراین، در مواجهه با امور زندگی است که این الگوهای درونی بروز می‌کنند و در کنار خاطرات و تجربه‌های شخصی آدمی، شخصیت او را پایه‌گذاری می‌کنند. در واقع، «محتوای یک صورت ازلی، تنها زمانی که به خودآگاهی می‌رسد، مشخص می‌شود و در نتیجه، از مواد موجود در تجربهٔ خودآگاه آکنده می‌گردد» (همان: ۴۹).

بر اساس آنچه یونگ می‌اندیشد، شعر از جمله زمینه‌های اساسی است که تصاویر ناخودآگاه می‌تواند در آن بروز یابد (ر.ک؛ حرّی، ۱۳۸۸: ۱۰)؛ چراکه اساطیر و محتوای کهن‌الگویی آن، هرگز هشیارانه آفریده نشده‌اند و نخواهند شد. آن‌ها پیش از هر چیز تجلّی خواست‌های ناآگاهانه هستند (ر.ک؛ یونگ، ۱۳۸۶: ۱۵). بنابراین:

> «به‌کار بردن اسطوره‌ها در شعر، از ظرفیت و استعداد اسطوره‌سازی ناخودآگاه قومی ذهن شاعر نشأت می‌گیرد؛ زیرا مضامین اسطوره‌ای انسان ابتدایی، گسترده‌ترین بخش ناخودآگاه قومی هستند که در روند فرافکنی خود به جهان خارج، غالباً به گونه‌ای نمادین جلوه‌گر می‌شوند» (تبریزی، ۱۳۷۳: ۳۶۰).

این تصاویر اغلب در روساخت استعاره و نماد آشکار می‌گردد (ر.ک؛ یونگ، ۱۳۹۳: ۱۳۳)؛ روساختی که بنیان شاعری و شعری را می‌سازد و خود، ریشه در ژرفای ناخودآگاه و کهن‌الگوهای آن دارد و مقدمه‌ای برای آفرینش هنری است:

> «نماد، وجه آشکار و نمایان کهن‌الگو، ناشناخته و فی‌نفسه بیان‌نشدنی است. هر کهن‌الگو می‌تواند در جامهٔ نمادهای مختلف ظاهر گردد و این نمادها به نوبهٔ خود می‌توانند مجموعهٔ صورت‌های گوناگون را تشکیل دهند و به شکل دسته‌های تصاویری پیوسته درآیند» (ستاری، ۱۳۶۶: ۴۶۴).

شعر، جلوه‌گاه ظهور ناخودآگاهی شاعر در خودآگاهی اوست. اثر ادبی، «ترجمان ناخودآگاه جمعی و صور مثالی برای مردم عادی است» (رشیدیان، ۱۳۷۰: ۷۶).

«خورشید» از جملهٔ کهن‌الگوهای مشترک بین اقوام مختلف بشری است که روایت‌های اسطوره‌ای گوناگونی را در میان ملل ساخته و پرداخته‌است. انعکاس این کهن‌الگو در منظومهٔ فکری نظام‌الدّین استرآبادی، موضوعی است که این پژوهش به آن می‌پردازد.

نظام‌الدّین استرآبادی، شاعر قرن نهم و اوایل دهم است. او در استرآباد زیسته‌است و دیوان او قالب‌های شعری مختلفی چون قصیده، ترکیب‌بند و ترجیع‌بند را در بر دارد. ارزش‌های ادبی و فرهنگی نهفته در دیوان وی کم نیست؛ از جمله، این ذخیرهٔ فرهنگی و ادبی، دارای بسامد کارکرد کهن‌الگوی خورشید است. این پژوهش، دیوان نظام‌الدّین را از منظر کهن‌الگوی یونگ بررسی می‌کند و به تجزیه و تحلیل ژرف‌ساخت و درون‌مایه‌های اساسی آن تصاویر می‌پردازد و در پایان، به اثبات این موضوع می‌پردازد که خورشید یکی از برجسته‌ترین تصاویر شعری نظام‌الدّین استرآبادی است که ریشه در کهن‌الگوی خورشید دارد و بر درون‌مایه‌های «قدرت، زیبایی، بی‌نیازی، کیمیاگری و جنگاوری» دلالت می‌کند.

عباسعلی وفایی و سارا چالاک (۱۳۹۲)، دیوان نظام‌الدّین را از منظر مؤلفه‌های سبک هندی تحلیل کرده‌اند و بر این باورند که نظام‌الدّین در تصویرسازی‌های خود، از نگرش سبک هندی به شعر و شاعری سود جسته‌است. تاکنون دیوان این شاعر از منظر تأثیر تصاویر کهن‌الگویی بررسی نشده‌است. کاوش و تحلیل دیوان نظام‌الدّین از این منظر، آشکارگی بیشتر ذخیرهٔ فرهنگی و شاعری ادبیات و شعر ایرانی و نیز شناخت بنیان‌های تصویرسازی او و ریشه‌های جهانی آن است.

۲. بحث و بررسی

۲ـ۱. کهن‌الگوی خورشید در اندیشهٔ بشری

نگرش اسطوره‌ای بشر به خورشید، در گذار از هزاره‌های رازآمیز زندگی بشر شکل می‌گیرد و دوره‌های بعدی، در قالب آیین‌ها و رسوم پرستش خورشید آشکار می‌شود. مهرپرستی یا میترائیسم یکی از آیین‌های بزرگداشت الههٔ مهر است که ریشه در کهن‌الگوهای ناخودآگاه بشری دارد.

یونگ در بررسی رؤیای افراد، به کهن‌الگوی «چرخ» یا «خورشید» پی برد. او به تفسیر و رازگشایی رؤیای مرد سیاه‌پوستی در جنوب آمریکا پرداخت که بر چرخی مصلوب شده بود. یونگ به این باور رسید که تصویر خورشید در رؤیای یادشده، ریشه در کهن‌الگوی ناخودآگاه دارد؛ زیرا تصلیب روی چرخ، یک الگوی اسطوره‌ای است که نماد چرخ خورشید

باستانی است. بنابراین، تصلیب، نوعی قربانی به پیشگاه خدای خورشید است، تا خشم او فرونشیند (ر.ک؛ یونگ، ۱۳۸۶: ۵۳).

خورشید در گذر زمان، مورد احترام و پرستش اقوام مختلف بوده‌است. شکوه، عظمت و اهمیت آن برای مردم عصر باستان چنان والا بود که آن را همچون الهه‌ای می‌پرستیدند. مذاهب گوناگون مهرپرستی نتیجهٔ چنین تصوّری از خورشید بوده‌است:

«نسل‌های بی‌شمار، شاهد گردش هر روزهٔ خورشید از افقی به افق دیگر بوده‌اند. تکرار این رویداد در ناخودآگاه جمعی به صورت خدای خورشید، هیأت نیرومند چشمگیر روشنی‌بخش که بشر به او نسبت خدایی داده و می‌پرستید و وضع ثابتی پیدا کرده‌است. خدایان دیگری نیز که بعدها تصور شدند، از همین صورت نوعی خورشید سرچشمه گرفته‌اند» (فدایی، ۱۳۸۱: ۵۱).

در ایران باستان، مذاهب متعددی پدید آمد که کهن‌ترین آن‌ها، پرستش بعضی از قوای طبیعت بود. ادیان قدیم با سرچشمه‌های مختلف قومی، در آیین مزدایی که در سراسر ایران انتشار یافت، یکپارچه شدند و مهرپرستی یا میترائیسم یکی از این مذاهب بود.

خورشید در فرهنگ باستانی ایرانی، همواره مهم و متمایز بوده‌است:

«[ایرانیان باستان] در اعیاد، گردونهٔ خورشید را می‌گرداندند. کورش لشکریان خود را به عادت قدیم، پس از برآمدن خورشید، حرکت می‌داد، بسیاری از کارها، از جمله نبردها، پس از برآمدن خورشید انجام می‌شدند. به‌علاوه، خورشید در منابع کهن، علامت اقتدار سلطنت و بقای ایران‌زمین بود و به عنوان مظهر مملکت، بالای چادر شاه و یا حتّی روی درفش پادشاهان، نقش خورشید قرار داشته‌است» (یاحقی، ۱۳۷۸: ۳۳۸).

در اساطیر فرهنگ‌های دیگر نیز خورشید جایگاه و بزرگداشت ویژهٔ خود را داشته‌است. نماد خورشید در هند، «سوریا» است که از مهم‌ترین و مشهورترین خدایان ودایی است و تجلی و عظمت آتش الهی و منبع و منشاء نور حیات و معرفت است. او خود را با دستبند و تاجی زرّین آراسته‌است و تلألوی آن، زوایای آسمان را منوّر می‌کند... و چکمه‌های بلند به پا دارد... خدای خورشید سوار بر ارّابه‌ای از طلا در درون تاریکی سیر می‌کند... سوریا یک چرخ دارد که به وسیلهٔ دو اسب کشیده می‌شود (ر.ک؛ ذکرگو، ۱۳۷۷: ۶۰ـ۶۵).

بیشتر فرهنگ‌ها برای مدت‌زمانی مدید، خورشید را به مانند قدرت کیهانی متعالی پرستیده‌اند؛ یعنی نیرویی حیاتی که همه چیز را قادر می‌سازد تا رشد کند. خورشید به عنوان منبع گرما، نماد نیروی حیات، میل نفسانی و نیروی جوانی است و به عنوان منبع نور، بیانگر روشنگری است. همچنین، خورشید نشانه و علامت سلطنت و امپراتوری است: «خورشید، نماد جهانی شهنشاه و قلب مملکت است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۳/ ۱۲۰). در نمادشناسی، خورشید «علامت اقتدار و بزرگی و بقای سلطنت در ایران زمین بوده‌است و به عنوان مظهر مملکت بر چادر یا درفش شاهان قرار داشته‌است» (یاحقی، ۱۳۷۸: ۱۸۵) و همچون مرکز نمادین کیهان تصویر می‌شد.

خورشید در برخی سنّت‌ها، پدر جهانی، و نیز طلوع و غروب آن، نماد تولد، مرگ و رستاخیز است:

> «خورشید جاودان هر روز صبح طلوع می‌کند و هر شب در سرزمین مردگان غروب می‌کند. در این هنگام، افرادی را با خود می‌برد و در موقع غروب، آن‌ها را می‌میراند، اما در همان زمان، ارواحی را در اقالیم دوزخ رهنمایی می‌کند و فردای آن شب، با برآمدن روز، آن‌ها را به نور می‌آورد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۳/ ۱۱۷).

همچنین، «در میان مللی با اساطیر و آیین‌های ستاره‌پرستی، خورشید، نماد پدر بوده‌است، چنانچه هم‌اکنون نیز خورشید را در نقّاشی کودکان و یا در رؤیای بزرگسالان به عنوان پدر تفسیر می‌کنند» (همان: ۱۲۶).

مفصّل‌ترین مناسک مربوط به خورشید، در مصر، آمریکای مرکزی و پرو بود. در اندیشهٔ باستانی، خورشید به همان اندازه که مهربان و نیروی بارورکننده است، کارکرد ویرانگری نیز دارد:

> «موجد خشکسالی است که در تضاد با بارانِ بارورکننده است. به همین علت، در چین، هنگامی که خورشیدهای مزاحم مدتی طولانی باقی می‌ماندند، با پیکان به جنگ آن‌ها می‌رفتند. آیین‌های طلب باران در نقاط مختلف، از جمله در کامبوج، گاهی شامل قربانی کردن حیوانی خورشیدی می‌شود» (همان: ۱۱۸).

شاعر با بهره‌گیری از اسطوره، تصاویر کهن‌الگویی نهفته در ضمیر ناخودآگاه خود را شکل بیرونی می‌دهد و در خودآگاه خویش متجلّی می‌نماید. در ادبیات و شعرِ هر قومی، تصاویر و مضامینی با الگوی خاص وجود دارد که در دوره‌های مختلف تکرار و به ادوار بعدی منتقل می‌شود. این تصاویر ادبی در روان کسانی که با این مضامین سروکار دارند،

ریشه دارد و از نسل‌های پیشین به ارث رسیده‌است. شاعر و ادیب، تصاویر و باورهای نهفته در ناخودآگاه جمعی یک قوم را به زبان دورهٔ خود ترجمه و تفسیر می‌کند. شاعر در حین آفرینش ادبی، ضمن بهره‌گیری از احساس، تخیل، دانش و اندیشه‌های شخصی خویش، از داستان‌ها و اساطیر محفوظ در خیال جامعه نیز تأثیر می‌پذیرد. او با شگردهای ادبی، مثل استعاره، نماد، تشبیه وتلمیح، این مفاهیم را در آثار خود به تصویر می‌کشد.

۲ـ۲. درون‌مایه‌های کهن‌الگوی خورشید

۲ـ۲ـ۱. تاجداری و قدرت

در اساطیر ایرانی، خورشید از ایزدان مورد احترام در اداوار مختلف زندگی ایرانیان باستان بوده‌است. خورشید در آیین مزدیسنی، ایزدی است که با صفتِ «تیزاسب» و «جاودانه» توصیف می‌شود. مهریشتِ اوستا در «کردهٔ چهارم»، خورشید را «نخستین ایزد مینوی که پیش از دمیدن خورشید جاودانهٔ تیزاسب، بر فراز کوه البرز برآید»، وصف می‌کند (دوستخواه، ۱۳۷۱: ۳۵۶).

بر کوه برآمدن خورشید، آن هم کوه البرز که در فرهنگ باستانی ایرانی، مقدس و سترگ است، نماد و اشاره‌ای بر اشراف، تسلط و قدرت خورشید دارد. این درون‌مایهٔ کهن‌الگویی، یعنی سطوت و قدرت، نظام را بر آن می‌دارد تا از سویی، تحت تسلط و تأثیرگیری از این کهن‌الگو، برای ممدوح خویش نمادپردازی کند و از این نظر، اوصاف خورشید را به ممدوح نسبت می‌دهد:

«خورشیدِ فروزندهٔ اوجِ فلکِ قَدْر — خصم‌افکن میدانِ ظفر، خواجه مظفر» (استرآبادی، ۱۳۹۱: ۲۶۸)

خورشیدِ مُلْک، خواجه مظفر که قَدْرِ تو — برتر زِ اوجِ پایهٔ عرشِ مجید باد» (همان: ۱۸۳)

رخسار تو خورشیدِ جهانتابِ من است — روزی که نبینم رُخت، آن روز مباد» (همان: ۵۷۹)

شاعر در نظرگاه نخست، ممدوح را همتای خورشید می‌بیند. این همتایی تحت تأثیر درون‌مایه‌های کهن‌الگویی نقش و کارکرد خورشید در ساختار خیال شاعر می‌نشیند. سپس مقدمه‌ای می‌گردد تا نظام‌الدّین با تأسی بر این گونه درون‌مایه‌ها، ممدوح شعر خود را از خورشید بالاتر بینگارد. خورشید در این مرحله از خیالِ شاعر، نه‌تنها از ممدوح او نور و

گرمی می‌گیرد، بلکه آنچه ساخته و پرداختهٔ خورشید است، همچون بحر و کان نیز دست‌پروردهٔ ممدوح شاعر است:

«هر آن غبار که برخاسته زِ رهگذرش به میل شعشعه خورشید، کرده کحل بصر» (همان: ۲۵۸).

«حاصل بحر و کان، تو را بر کف قرص خورشید و مَه، تو را بر خوان» (همان: ۶۱۶)

«چون سازِ بزمِ عیش کند رأی اَنوَرَت خورشید رَشْحه‌ای بُوَد از رشحِ جام تو» (همان: ۶۱۹)

«شهی که هست برین غرفهٔ برین، خورشید به نور طلعتِ عالم‌فروز او محتاج» (همان: ۱۶۵)

«هر صبح زیر پای تو، خورشید افکند استبرق شعاع بر این فرش عَبقَری» (همان: ۴۸۲).

«درسجدهٔ شکر تو درین صومعه هر شام با خاک شود جبههٔ خورشید، مُلاصق» (همان: ۵۵۱).

«بهر تو در صباح ازل، رایض قَدَر بر توسن سپهر زِ خورشید، زین نهاد» (همان: ۱۷۴).

«هر صبحدم به قصد عدوی تو می‌کشد دست زمانه، خنجر خورشید از قِراب» (همان: ۱۰۵).

«شاه» در اندیشهٔ شاعر، خورشیدی است که درخور و شایستهٔ داشتن بندگان و چاکرانی است که جبهه بر خاک می‌سایند. چنین توصیفی، برگرفته از درون‌مایهٔ سطوت، قدرت و تاجداری خورشید است، اما شاعر این ویژگی‌ها را از خورشید می‌ستاند و به ممدوح خود نسبت می‌دهد و این ممدوح اوست که خورشید را زین می‌نهد و سوار بر او می‌گردد:

«چون سازِ بزمِ عیش کند رأی اَنوَرَت خورشید رشحه‌ای بُوَد از رَشحِ جام تو» (همان: ۶۱۹).

«شهی که هست برین غرفهٔ برین، خورشید به نور طلعت عالم‌فروز او محتاج» (همان: ۱۶۵).

«هر صبح زیر پای تو خورشید افکند استبرق شعاع بر این فرشِ عَبقَری» (همان: ۴۸۲).

«در سجدهٔ شکر تو درین صومعه هر شام با خاک شود جبههٔ خورشید مُلاصق» (همان: ۵۵۱).

«بهر تو در صباح ازل، رایضِ قَدَر بر توسنِ سپهر زِ خورشید زین نهاد» (همان: ۱۷۴).

در اندیشهٔ اسطوره‌ای ایرانی، ایزدِ مهر با ایزدِ خورشید به زورآزمایی می‌پردازد. او بر خورشید پیروز می‌شود، اما سرانجام، ایزدِ مهر با خورشید همراه و هم‌پیمان می‌گردد (ر.ک؛ آموزگار، ۱۳۸۳: ۲۱): «پس مهر، تاجی بر سَرِ خورشید نهاد و از آن پس، دو یاران وفادار هم شدند» (همان). تاجداری خورشید که نشان از قدرت او دارد و بسان پادشاهی بر دیگران حکم می‌راند، جایگاه ویژه‌ای در سپهرِ خیال‌پردازی نظام‌الدّین دارد که ریشهٔ آن در کهن‌الگوی کارکرد خورشید است:

«هر روز، تاجِ تارک گردون فتد به خاک گویا بر اوج کنگر قَدرت کند نگاه» (استرآبادی، ۱۳۹۱: ۴۴۷).

«سر چو آخر ذرّه‌سان خواهد شدن بر بادِ مرگ گو بنه بر فرقِ خویش از آفتاب، افسر کسی» (همان: ۶۲۱).

«گهِ نظّارهٔ ایوان قصر کبریای تو به خاک از تارک گردون فتاده تاج جبّاری» (همان: ۴۶۷).

«صبح زِ مطلع طلوع کرد شه مشرقی بود پیِ نظم دهر، قافیه‌سان از قفا» (همان: ۷۷).

«مسندنشینِ خطهٔ چین، تیغ برکشید درهم شکست معرکهٔ شاه زنگبار» (همان: ۲۴۰).

«شد خسرو خاور به هزیمت زِ شه زنگ خود را به سوی مملکت باختر انداخت» (همان: ۱۲۵).

«ساخت سَرِ خود نهان، تیغ‌زنِ مُلکِ روز داشت هراسی مگر، از غضبِ بوتراب» (همان: ۱۱۱).

بسامد چشمگیر همنشینی «خورشید» با «پادشاه»، نشان از آن دارد که نقش و کارکرد نماد خورشید، حضوری عمیق در منظومهٔ فکری شاعر دارد و برگرفته از کهن‌الگوی ناخودآگاه جمعی اوست و صرفاً به دلیل تفنّن و تصویرسازی صرفِ شاعر نیست. پادشاهی خورشید در آیین مهر و به تأثیر از آن در اندیشهٔ زرتشتی، ذهنیت و باوری عمیق بوده‌است که در هزاره‌های زندگی این قوم، به کهن‌الگویی قابل احترام تبدیل شده، نیز نمادِ قدرت و شاهنشاهی بوده‌است. ارتباط خورشید با شاه و قدرت او در فرهنگ‌های دیگر مشرق‌زمین هم سابقهٔ دیرینه دارد: «خورشید نماد جهانی شهنشاه و قلبِ مملکت است. مادر خاقان "وو" از سلسلهٔ "هان" خواب دید که خورشید وارد سینه‌اش شده‌است و آنگاه "وو" را به دنیا آورد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۳/ ۱۲۰). همین اندیشه در ذهن و زبان شاعر، با جلوه‌های

مختلفی فرصت بروز می‌یابد و شاعر نیز ممدوح و معشوق خود را از نظر قدرت و شکوه در هیئت خورشید دیده‌است. ایرانیان به «خورشید» سوگند یاد می‌کردند و هم آن نیز نشانی از سلطنت و اقتدار قوم ایرانی بوده‌است و درفش شاهان نقشی از آن داشته‌است. در *شاهنامه* نیز خورشید، نماد قدرت و شوکت است؛ چنان‌که نقش درفش کاووس، خورشید، و زمینهٔ آن به رنگ بنفش است:

«یکی برز خورشیدپیکر درفش　　سرش ماه زرّین، غلافش بنفش»
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۰۹/۲).

۲ـ۲ـ۲. خورشید و ثروت

در دیوان نظام، یکی دیگر از پربسامدترین درون‌مایه‌های نمادپردازی خورشید، با «ثروت» پیوند می‌یابد. چنین نگرشی با نماد «پادشاهی و قدرت» ارتباط مستقیم دارد؛ چراکه ثروت از ملزومات همیشگی پادشاهی و اقتدار بوده‌است. علاوه بر این، در گذشتهٔ فرهنگی ایران، کارکرد کیمیاگری و لعل‌پروی با خورشید در ارتباط است و این ارتباط در نهانگاه ذهن شاعر، زمینه‌ای برای بروز این نگرش کهن‌الگویی است. خورشید کیمیاگری قهّار و تردست است و «از میان فلزات، گرانبهاترین آن‌ها، یعنی زَر به خورشید منسوب است و تکوین زَر را در خاک بر اثر پرتو خورشید می‌دانستند، بدان حد که از آفتاب، گاهی با صفت زرگرِ چرخ یاد شده‌است» (مصفّی، ۱۳۵۷: ۲۵۶).

شاعر در بسیاری از ابیات دیوان خویش، خورشید را کیمیاگر پیری تصویر می‌کند که اطرافش انباشته از زَر و سیم است:

«به مغرب است یکی پیرِ کیمیاصنعت　　که منتشر شده گِردش، دراهم بسیار»
(استرآبادی، ۱۳۹۱: ۲۲۹)

«کرد سبک سبیکهٔ سیم، عیان زِ ماه نـ　　مِهر که شد به مُلک غرب از پی کیمیاگری»
(همان: ۴۵۶)

ساختار مدیحهٔ شعر نظام به گونه‌ای است که مقام خورشید را از اندیشه‌های کهن‌الگویی وام می‌گیرد و بر اساس سنّت دیرینهٔ شاعران سلفِ خود، ممدوح را برتر از خورشید می‌نشاند و خورشید را بر مقام شاگردی ممدوح در دانش و کیمیاگری می‌نشاند. در هر دو صورت، شاعر شعر خود را تحت لوای اندیشه‌های ناخودآگاه و اسطوره‌ای می‌سراید:

«روز، مِهر از خاک راهت کیمیا اندوخته　　صبح از این شادی کُله بر آسمان انداخته»
(همان: ۵۲۲).

«تـا آفتـاب یافتـه، رمـزی زِ دانـشت زیـرِ زمـین کنـد همـه شـب کیمیـاگری» (همان: ۴۸۳).

«زِ اکـسیرِ گَـردِ مرکَبِ گـردون‌نوردِ او شـد آفتـاب بهـره‌بـر از فـنّ کیمیـا» (همان: ۷۱).

«جـای آن دارد کـه گـردد زآفتـابِ تیـغِ تـو دیده بـدخـواه حـاسد، معـدن لعـل مـذاب» (همان: ۹۱).

بر اساس باورهای کهن ایرانی، تابش آفتاب، سنگ‌هایی را که گوهری پاک دارند، بـه لعل بدل می‌کند. چنین مضمونی در ادب فارسی انعکاسـی وسـیع دارد: «و نظـر اصـحاب دولت را آن اثر است که آفتاب را؛ چنانچه آفتاب، سنگِ بی‌رنگ، لعل و یاقوت می‌گردانـد، اثر نظرِ اربابِ اقبال، سنگِ نهادِ خاملان را لعلِ قبولِ کاملان می‌کند» (مصفّی، ۱۳۵۷: ۲۵۸). نظام نیز تربیت ممدوح را آفتابی می‌بیند که تعالی‌بخش است:

«گـر آفتـاب تربیتـت پـرتـو افکـند گـردد عـدیلِ جَـزْعِ یَمـان، سـنگ کهربـا» (استرآبادی، ۱۳۹۱: ۷۲).

«قضاست طفل دبستان خاطرت، خـورشید زری کـه جود تـو بـر تختـهٔ نگـار انـداخت» (همان: ۱۲۴).

۲ـ۲ـ۳. خورشید و زیبایی

آدمی در سراسر آفرینش‌های هنری خویش تحت تأثیر جاذبهٔ زیبـایی در اطـوار گونـاگون طبیعت است و دست به خلاقیت می‌یازد تا زیبایی تجربـه‌شـدهٔ خـویش را در قالـب آثـار هنری بازآفرینی کند. در این بازآفرینی و بازاندیشی، هنرمند و شاعر را از جنبه‌ها و تصاویر ناخودآگاه فردی و جمعی گزیری نیست. شاعر در ارتباط با این تصاویرِ ضـمیر و ناخوآگـاه خویش، ممدوح و معشوق را در زیبایی به خورشید تشبیه می‌کند و در ساختار ذهنی خـود، هر پدیدهٔ زیبایی را با خورشید قیاس می‌کند و یا برای توصیف، زیبایی پدیداری آن را بـه خورشید مانند می‌کند.

فرهنگ اسـطوره‌ای قـوم ایرانـی، بـا تصـاویر و نمادهـای زیبـایی‌شـناختی خورشـید درآمیخته‌است: «نخستین کسی که آراسته به زیورهای زرّین از فراز آن کوه زیبا سر برآورد. از آنجاست که آن مِهر بسیار توانمند بر همهٔ خانمان‌های ایرانی بنگـرد» (دوسـتخواه، ۱۳۷۱: ۳۵۶). این اندیشه از آیین مهری تأثیر گرفته‌است و «نزد ایرانیان، تصـوّری چنـین در بـاب خورشید دیده می‌شود. پیشاپیش خورشید جاودان که اسبان تیزپا آن را می‌کشـند، وی بـا زینتِ طلایی خود، اول از همه، قله‌های زیبای بلنـد را فرامـی‌گیـرد» (مصـفّی، ۱۳۵۷: ۲۶۲).

چنین تصویری، نه‌تنها در ذهنیت اسطوره‌ای ایرانی، بلکه در دیگر فرهنگ‌های بشری نیز مکرر دیده می‌شود. در اندیشهٔ اسطوره‌ای هند، «سوریا» از مهم‌ترین و مشهورترین خدایان ودایی است و تجلّی‌گاه و نماد عظمت آتش الهی و منشاء نور حیات و معرفت است. سوریا موجود زرّینی است که در خورشید به سر می‌برد. گیسوان و ریشی طلایی دارد. تمام پیکر او، حتّی نوک ناخن‌هایش نیز مشعشع و تابان است. چشمانی به رنگ قهوه‌ای دارد و خود را با دستبند و تاجی زرّین می‌آراید و تلألوی آن، زوایای آسمان را منوّر می‌کند (ر.ک؛ ذکرگو، ۱۳۷۷: ۶۵). همچنین، «در اساطیر یونان، آفتاب، الهه‌ای است با موهای افشان که سوار بر گردونه و چهار اسب سفید، آن را در آسمان می‌کشند و شامگاهان در دریای بیکران فرومی‌رود و بامدادان در محلّ سابق خود نمایان می‌گردد» (مصفّی، ۱۳۵۷: ۲۶۲).

این نگرش باستانی به سبب تکرار در هزاره‌های زندگی بشر، به صورت الگوهای مشابه در ناخودآگاه جمعی اقوام گوناگون جای گرفته‌است و در زبان نسل‌های بعدی، در اثر برخورد با تجربه‌های زیستی، به شکل نمادین و استعاری مجال ظهور یافته‌است. بسامد بسیار این دست از توصیف‌های مربوط به خورشید در شعر نظام‌الدّین استرآبادی که خورشید را در اوج زیبایی و دلربایی قرار می‌دهد، جلوه‌ای از تجلّی این کهن‌الگو است. او ممدوح خویش را در زیبایی به خورشید مانند می‌کنند و با تعابیر بسیار گوناگون از این موضوع تصویر می‌آفریند:

«گر پرتو خورشید جمال تو نبودی ذرّات کی از روزن امکان بنمودی» (استرآبادی، ۱۳۹۱: ۵۵۳).

«بی‌پرتو خورشید جمالش ندهد نور بر چرخ، مه منخسفِ سوخته‌خرمن» (همان: ۵۵۴).

«تشنگان وادی غم، دیده را آبی دهند گر زِ خورشید جمالِ خود براندازی نقاب» (همان: ۸۶).

«عالم‌افروز است چون خورشید تابان روی تو چهره مالیدی مگر بر خاک پای بوتراب» (همان: ۸۶).

اگرچه خورشید نماد کهن‌الگوی زیبایی و دلبری است، اما شاعر با تکیه بر همین کهن‌الگو و نمادپردازی، ممدوح خود را گاهی برتر از خورشید می‌بیند:

«چنان نکوست عذارت که شامگه، خورشید زِ رشک روی تو خود را ازین حصار انداخت» (همان: ۱۲۲).

«به حقّ شاهدِ خورشیدچهرِ روز که دائم شب از قفای وی افتاده‌گیسویی است مجعّد» (همان: ۲۰۵).

«درآمـــد از دَرَم آن مـــاهروی ســـیم‌انـــدام چـــو مِهر، پرتـــوی رویش فتاد بر در و بام» (همان: ۵۰۵).

ولی تصویرسازی شاعر در پرداخت مضامین زیبایی، آن‌چنان ریشه در نماد کهن‌الگویی خورشید دارد که بسیاری از تصویرسازی‌های بدیع او در تغزل قصاید از این کهن‌الگـو وام می‌گیرد و خورشید را به گل‌چهر، ترک اطلس‌پوش، بُت و دیگـر تصـویرهای مربـوط بـه آراستگی و دلربایی همانند می‌کند:

«محـرمان ز اطـراف شارع، اجنبـی کـردند دور هست یعنی در گـــذر، گلچهر خاور، بـی‌نقـاب» (همـان: ۹۰).

«چون صبوحی‌کردگان، زین دیر مینـا، صـبحدم تُرک اطلس‌پوش خاور، خوی‌چکان آیـد بـرون» (همان: ۴۱۹).

«جلوه‌گـر گردد به عرشِ عبقـری، تُـرک خـتن همچو طاوسی کـه صبح از بوستان آیـد بـرون» (همان: ۴۱۹).

«هـر سحر گـردی زِ جیـب آسمـان آیـد بـرون کـین بت گـلگـون‌قبـا دامن‌کشان آیـد بـرون» (همان: ۴۱۹).

«ریسـمـانِ چـاهِ مشـرق گـــردد انـوار سحـــر یوسفِ گـــردون زِ چـه با ریسمان آیـد بـرون» (همان: ۴۲۰).

«هجـرِ رخِ ایـن تُـرکِ گـل‌انـدامِ جهانسـوز بس خون کـه فلک را زِ شفق در جگر انـداخت» (همان: ۱۲۵).

«هـزار چشـم بـه نظـاره هـر طـرف شـد بـاز عروس چـرخ نهـان گشـت زیـر ستـر عفـاف» (همان: ۳۱۹).

«به ما نگـر کـــه چـه خورشـید تیـز مـی‌نگـرد نمانده‌است به چشم عروس چـــــــرخ، حیـا» (همـان: ۷۵).

«سـپهر سـاخت چـو مشّـاطگان چابـک‌دسـت نقـاب شـــــاهـد روز، از پـرندِ غـالیه‌فـام» (همان: ۳۷۷).

«زد بـه سـر کـــوه تـک، تـازی ابیـض‌بـدن آهـــوی دوران فکـند، نافه به مغرب زِ ناف» (همان: ۳۲۱).

بنابراین، نماد زیبایی خورشید، فراتر از تصویرسازی شاعرانه است و این نگرش برآمده از الگوهای ذهنی نهفته در ناخودآگاه جمعی است. این الگوی عمیق و ریشـه‌دار در ذهـن شاعر سبب می‌گردد تا در هر نظر به خورشید، از آن به نمادهای مختلفی از زیبایی یاد کند

و با درآمیختن این نمادها با تجربه‌های خویش، استعاره‌های رنگین و تصاویر بدیعی خلق نماید.

۲ـ۲ـ۴. پرندگان خورشید

پرندگان در دیوان نظام در بسیاری از ابیات و در محور همنشینی واژگان آن، در کنار خورشید قرار می‌گیرند و در ترکیباتی چون «باز صبح»، «باز زرین»، «مرغ آتش‌بال» و «مرغ چین» در زبان شاعر آشکار می‌گردند. در گذشتهٔ فرهنگی و اسطوره‌ای ایرانیان، این همراهی خورشید و پرندگان تیزبال از تصاویر مسلّط فرهنگی بوده‌است و به الگویی کهن تبدیل شده‌است؛ «در عصر اساطیر که به قول نورتروپ فرای، قبل از عصر ادبیات بوده‌است، شاهین یا عقاب، سمبل خورشید بود و از این رو، در آیین مهرپرستی، جنبهٔ تقدس داشت» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۹۷). بر این اساس، در فرهنگ‌های کهن، شاهین، نماد خورشید و در نتیجه، بیانگر درون‌مایهٔ کهن‌الگویی قدرت و اشراف بوده‌است. این نماد در نقش و نگار درفش‌های سلسله‌های پادشاهان از عناصر اساسی تصاویر نمادین بوده‌است: «شاهین و دیگر پرنده‌های بلندپرواز با خدایان خورشید همراه است و نمادی از آن‌هاست. هوروس، خدای مصری به شکل شاهین، یکی از قدیم‌ترین خدایان جانورشکل است» (هال، ۱۳۸۰: ۶۰). نظام در ابیات بسیاری، خورشید را به صورت پرنده‌ای زیبا و مقتدر توصیف می‌کند:

«بازِ زرّین گشت ظاهر، سیمگون مرغابیان — از نهیبش سربه‌سر بردند سر در زیر آب» (استرآبادی، ۱۳۹۱: ۸۹).

«ز بیمِ بازِ جلالِ تو، در ازل خود را — تذرو مهر درین سبزْشاخسار انداخت» (همان: ۱۲۳).

«چو بازِ صبح زِ صحرای خاوران برخاست — به هر طرف زِ خروس سحر فغان برخاست» (همان: ۵۰۵).

«زین بلندآشیانِ سبز پرید — مرغِ آتش‌جناحِ زرّین‌پر» (همان: ۲۶۵).

«دود ظلمانی نهان شد، گشت اخگر آشکار — رَست یعنی مرغ زرّین از ته بال عقاب» (همان: ۹۰).

«در زیر بام خاک، نهان گشت بوم شب — انجم شدند چینهٔ منقارِ مرغِ چین» (همان: ۴۳۱).

آیین میترائیسم در همان حال که با خورشید پیوندی نزدیک داشته، با عقاب نیز در ارتباط بوده‌است: «به مجردی که درفش عقاب، نشان سپاه روم در زمین یک ساخلو کاشته

می‌شد، دین میترا هم در همان جا فوراً استقرار می‌یافت و بدون شک چنین پدیده‌ای از قرن دوم میلادی به بعد رواج یافت» (ورمازرن، ۱۳۸۰: ۳۵). این گونه توصیف‌های شاعرانه از نماد خورشید، نشان از ریشه‌دار بودن این اسطوره در ذهن شاعر دارد که فراتر از تجربه‌های زیستی فردی است و ریشه در توارث کهن‌الگوهای ناخودآگاه دارد.

۲ـ۲ـ۵. آتش خورشید

در اندیشهٔ نظام، خورشید در کنار آتش می‌نشیند و برای بیان تصویرهای خیال‌انگیز و یا اندیشه‌ای باریک آن را به‌کار می‌گیرد. جایگاه آتش در آیین زرتشت بسیار والاست و جنبهٔ تطهیرکنندگی آن مورد احترام پیروان بوده‌است: «آتش در فرهنگ ایرانی همواره ارزشی آیینی و نمادین داشته‌است و سپند و ارجمند شمرده می‌شده‌است. گذشته از فرهنگ ایران، در دیگر فرهنگ‌های آریایی نیز آتش را چونان پدیده‌ای رازآمیز و فراسویی، گرامی می‌داشته‌اند و در پاره‌ای آیین‌ها می‌کوشیده‌اند که آن را همواره فروزان و زنده نگاه دارند» (کزازی، ۱۳۷۰: ۱۱۴). نظام در جایگاه شاعری که زبان گویای فرهنگ ناخودآگاه جمعی و قومی است، در مواجهه با کهن‌الگوی خورشید، گاه آن را به صورت آتش به تصویر می‌کشد:

«آتش خور نشست و خاست از او دود در زیر گنبد اخضر»
(همان: ۲۶۵).

«به یکدگر نرسد از تحیّرش لب‌ها که مرده آتش و برجاست صدهزار شرار»
(همان: ۲۳۰).

در گذشتهٔ اساطیری اقوام دیگر نیز جنبهٔ آتشین خورشید در اقبال تام و تمام بوده‌است. در افسانه‌های اقوام آسیای مرکزی چهار خورشید بر زمین می‌تابیده‌است. از تابش این چهار خورشید، گرمای طاقت‌فرسایی زاییده می‌شد. بنابراین، جنگجویان درهٔ آمور به جنگ خورشیدها رفتند و تنها به یکی از آن‌ها رخصت دادند که همچنان بتابد. بدین ترتیب، نسل بشر از اضمحلال و نابودی نجات یافت (ر.ک؛ شوالیه و گربران، ۱۳۸۲/ ۳: ۱۲۵).

نظام در شعر خود، خورشید و آتش را در کنار هم می‌نشاند و آن‌ها را مایهٔ گرمی و روشنایی و حیات می‌بیند؛ همان درون‌مایه‌ای که تصاویر کهن‌الگویی خورشید و آتش، ابزاری برای بیان و آشکارگی آن‌هاست. از این رو، ترکیباتی چون «مشعل خور»، «گل آتشین»، «تفسنده مجمر»، «شمع جهان‌تاب»، «سراج»، «مجمر طلایی»، «مجمر زر»،

«آتشین مجمر» و «سفال پُرآتش» از جمله ترکیب‌هایی است که نظام با ساختن آن‌ها، از سرچشمه‌های تصاویر کهن‌الگویی خورشید، شعر خود را سیراب می‌کند.

«مشعل خور نشست و خاست از او — دود ظلمانیِ شبِ شبه‌فام»
(استرآبادی، ۱۳۹۱: ۳۷۰).

دود ظلمانی نهان شد، گشت اخگر آشکار — رَست یعنی مرغ زرّین از ته بال عقاب»
(همان: ۹۰).

گشت این مرغی که عالم را کشیده زیر بال — قطره‌افشان کز تفِ تفسنده‌مجمر شد کباب»
(همان: ۹۰).

در باغ روزگار، گل آتشین شکفت — وَز باد صبح، نخل فلک را نماند بار»
(همان: ۲۴۰).

شمع جهان‌تاب مُرد، دود برآمد به چرخ — اشک به رخساره‌اش گشت دوان از شهاب»
(همان: ۱۱۱).

قضا ندیده به جز طلعت همایونش — سحرگهی که برین قصر برفروخت سراج»
(همان: ۱۶۵).

آسمان بهر عطرِ عنبر شب — زیر دامن گرفت مَجمَر زر»
(همان: ۲۶۵).

سپهر دامن خود را بر آتشین مجمر — فروفکند و برون آمدش عرق زِ مسام»
(همان: ۳۷۷).

در قریحهٔ شاعری نظام، آتشین دیدن خورشید و وصف آن با تصاویر متناسب با آن، هم متأثر از گذشتهٔ فرهنگی آیین‌های کهن ایرانی است که آتش را نمادی الهی و قابل احترام می‌شمرند و هم تحت تأثیر کهن‌الگوی ناخودآگاه جمعی خورشید که در هیئت آتش آسمانی، در ناخودآگاه شاعر نقش بسته‌است.

۳. نتیجه

کاربرد کهن‌الگوها در شعر، در یک سطح بیانگر عمق اندیشه‌های شاعر و در لایه‌ای ژرف‌تر انعکاسی از روح جمعی ملتی است که شاعر در فضای فرهنگی آن زیسته‌است. کهن‌الگوها نماد تأملات، اندیشه‌ها و دغدغه‌های انسانی هستند که به زبان، فرهنگ و ژرفای اندیشگی و هنری می‌بخشند. شناخت کهن‌الگوها در یک اثر هنری، مخاطب را به علل و مایه‌های خلاقیت‌های استعاری، هنری و زبانی شاعر رهنمون می‌سازد. نظام‌الدّین استرآبادی در ساختار ذهنی خود از کهن‌الگوی خورشید برای خلق تصویرسازی‌های گوناگون استفاده کرده که منجر به ظهور استعاره‌ها و تشبیهات متنوعی شده‌است. در شعر

وی، پنج درون‌مایهٔ «قدرت و تاجداری، ثروت، زیبایی، حیات»، نسبت بـه دیگـر مضـامین بسامد بالایی دارند. شاعر با تکیه بر الگوهای کهنی که از خورشید در ذهن خود دارد، بـه بیان اندیشه‌ها و تخیلات شعری خویش می‌پردازد. چنـین کـاربردی بـه یکـی از عناصـر مسلط ساختار ذهنی، فکری و هنری شاعر بـدل مـی‌گـردد و در نتیجـه، بسـامد پرتکـرار تصویرسازی با کهن‌الگوی خورشید، یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های ساختار سخن‌پردازی و شاعری نظام‌الدّین استرآبادی شده‌است. او نه تنها میراث‌دار الگوهای اندیشگی فرهنـگ و آیین‌های ملت و فرهنگ خویش است، بلکه در گستره‌ای جهانی، زبان به شعر و شاعری گشوده‌است.

منابع

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

اسـترآبادی، نظـام‌الـدّین (۱۳۹۱)، *دیـوان اشـعار*، تحقیـق و تصـحیح شایسـته ابراهیمـی و مرضـیه بیک‌وردی‌لو، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

تبریزی، غلامرضا (۱۳۷۳)، *نگرشی بر روانشناسی یونگ*، چ ۱، تهران، جاودان خرد.

حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۸)، «کارکرد کهـن الگوهـا در شـعر کلاسـیک و معاصـر فارسـی در پرتـو رویکـرد ساختاری به اشعار شاملو»، *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، د ۵، ش ۱۵، صص ۹ـ۳۳.

دوستخواه، جلیل (۱۳۷۱)، *اوستا: کهن‌ترین سروده‌ها و متن‌های ایرانی*، ویرایش ۲، تهران، مروارید.

ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۷)، *اسرار اساطیر هند*، چ ۱، تهران، فکر روز.

رشیدیان، بهروز (۱۳۷۰)، *بینش اساطیری در شعر فارسی*، تهران، گسترده.

ژان شـوالیه، آلـن گربـران (۱۳۸۲)، *فرهنـگ نمادهـا*، ترجمـه و تحقیـق سـودابه فضـایلی، تهـران، سروش.

ستاری، جلال (۱۳۶۶)، *رمز و مثل در روانکاوی*، چ۲، تهران، توس

شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، *نقد ادبی*، تهران، فردوس.

فدایی، فربد (۱۳۸۱)، *یونگ و روان‌شناسی تحلیلی او*، چ۱، تهران، دانژه.

فردوسـی، ابوالقاسـم (۱۳۸۶)، *شـاهنامه*، بـه کوشـش جـلال خـالقی مطلـق، چ ۱، مرکـز دائرةالمعـارف بزرگ اسلامی.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۰)، *مازهای راز*، تهران، نشر مرکز.

کـالوین اس. هـال و ورنـون جـی، نـوردبی (۱۳۹۳)، *مقـدمات روانشناسـی یونـگ*، ترجمـهٔ شهریار شهیدی، تهران، الوان.

مصـفی، ابوالفضـل (۱۳۵۷)، *فرهنـگ اصـطلاحات نجـومی*، تبریـز، انتشـارات مؤسسـهٔ تـاریخ و فرهنگ ایران.

ورمازن، مارتین (۱۳۸۰)، *آیین میترا*، ترجمهٔ بزرگ نادرزاد، چ ۳، تهران، نشر چشمه.

وفایی، عباسعلی و سارا چالاک (۱۳۹۲)، «نظام استرآبادی و سبک هندی (درنگی بر ویژگی‌های سبک هندی در دیوان وی)»، *فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج*، د ۵، ش ۱۵. صص ۱۴۷ـ۱۶۷.

هال، جیمز (۱۳۸۰)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۸) *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران، فرهنگ معاصر.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۳)، *اصول نظریه و شیوهٔ روان‌شناسی یونگ*، ترجمهٔ رضایی، چ ۱، تهران، ارجمند.

ـــــــــــــــ (۱۳۶۸)، *چهار صور تمثالی*. ترجمهٔپروین فرامرزی، مشهد، آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۶)، *اصول نظری و شیوهٔ روان‌شناسی تحلیلی یونگ*، ترجمهٔ فرزین رضاعی، چ ۲، تهران، ارجمند.

Amoozgar, J. (2004), *Mythological History of Iran*, Tehran, SAMT. [in Persian].

Astarabadi, N. (2012), *Divan-e-Ash'ar*, Research and Correction by Shayesteh Ebrahimi and Marzieh Beikverdilo, Library, Museum and Documentation Center of the Islamic Parliament. [in Persian].

Calvin S., Hall and Vernon J., Nordbi (2014), *Introduction to Jungian Psychology*, Translated by Shahriar Shahidi, Tehran, Alvan.

Doostkhah, J. (1992), *Avesta: The Oldest Iranian Poems and Texts*. 2th Eds., Tehran, Morvarid. [in Persian].

Fadaei, F. (2002). *Jung and His Analytical Psychology*, 1th Eds., Tehran, Danjeh. [in Persian].

Ferdowsi, A. (2007), *Shahnameh*, By Jalal Khaleghi Motlagh, 1th Eds, The Center of the Great Islamic Encyclopedia. [in Persian].

Kazazi, M. J. (1991), *Secret's Mazes*, Tehran, Markaz Publishing. [in Persian].

Horri, A. (2009), "Function of Archetypes in Classic and Contemporary Persian Poetry through Structural Approach of Shamloo's Poetry", *Mytho-Mistic Literature*, Vol. 5, No. 15, Pp. 9-33. [in Persian].

James, H. (2001), *A Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, Translated by Roghayyeh Behzadi, Tehran, Farhang-e Moaser.

Jung, C. G. (1988), *Four Archetypes*, Translated by Parvin Faramarzi, Mashhad, Astan Ghods Razavi.

——————— (2007), *Theoretical Principles and Method of Jung Analytical Psychology*, Translated by Farzin Rezaei, 2th Eds., Tehran, Arjmand.

———— (2014), *Principles of Jung's Theory and Method of Psychology*, Translated by Rezaei, 1th Eds., Tehran, Arjmand.

Mosaffa, A. (1978), *Dictionary of Astronomical Terms*, Tabriz, Publications of the Institute of History and Culture of Iran. [in Persian].

Rashidian, B. (1991), *Mythological Insights in Persian Poetry*, Tehran, Gostardeh.

Jean K., Alain G. (2003), *Dictionary of Symbols*, Translation and Research by Soodabeh Fazaili, Tehran, Soroush.

Sattari, J. (1987), *Mystery and Proverbs in Psychoanalysis*, 1th Eds, Tehran, Toos. [in Persian].

Shamisa, S. (1999), Tehran, Ferdows.

Tabrizi, Gh. (1994), *An Attitude on Jungian Psychology*, 1th Eds., Tehran, Javadan Kherad. Translated by Roghayyeh Behzadi, Tehran, Contemporary Culture. [in Persian].

Vafaie, A. A.; Chalak, S. (2013), "Astarabadi System and Indian Style", *Quarterly Journal of Persian Language and Literature*, Sanandaj Azad University, Fifth Year, Vol. 5, No. 15. Pp. 147-167. [in Persian].

Vermazan, M. (2001), *The Mithraic Rite*, Translated by Bozorg Naderzad, 3th Eds., Tehran, Cheshmeh Publishing.

Yahaghi, M. J. (1999), *The Culture of Myths and Fiction in Persian Literature*, Tehran, Contemporary Culture. [in Persian].

Zekrgoo, A. H. (1998), *Secrets of Indian Mythology*, 1th Ed., Tehran, Fekr Rooz.

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 4, Vol. 9, Winter, 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Eventfulness and Different Kinds of Event in Nima's Poem

Taghi Pornamdarian[1] & Mohammad Saman Javaherian[2]

(21-38)

Received: September, 22, 2019 ; Accepted: October, 3, 2020

10.22059/jlcr.2020.289462.1340
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Abstract

Structure refers to a connection between segments of the text so none of them is considered arbitrary or random. One of the main differences between Nimaian Poetry and Persian classic poetry lies in their structure. Persian classical poetry usually lacks one main structure and every single couplet of any poem is more or less independent. This is mainly true about lyric poetry like Qazals not about long and obviously narrative poems like Shahnameh or Khosrow va Shirin. The structure of Nimaian Poetry has not been studied thoroughly yet and what has been emphasized generally is the connection between the images. Certain concepts from postclassical narratology can be used in order to analyze the structure of Nima's poems. In the classic or structuralist narratology genres like fable, short story, and novel which have a strong and obvious narrative aspect were mainly the subject of study. In the postclassical narratology, on the other hand, other genres and media which have not such an obvious narrative aspect and were not studied by the classical narratology, concern the narratologists. For example, postclassical narratology tends to study phenomena such as performative arts, lyric poetry, and even music. Eventfulness is one of the concepts from narratology that can help us to analyze the structure of Nimaian poetry. Event is the crucial turning in the narrative text. The structure of Nima's poems usually is based on a plot that ends in an event. Deviation from schemata determines the level of eventfulness. The concept of schema originally comes from cognitive sciences. Schemata are models that are familiar to minds. There are two kinds of schema: Frame and Script. Frames are static but scripts consist of a sequence of incidents. There are three main kinds of event in poetry: event in happenings, presentation event, and reception event. Nima's poems usually contain an event and exemplify all these three kinds of event.

Keywords: structure, Nima, event, eventfulness, schema.

1. Professor at Institute for Humanities and Cultural studies, Tehran, Iran.
2. Email of the corresponding author: m.saman.javaherian@gmail.com.
Ph. D. Graduate of Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran.

واقعه‌مندی و انواع واقعه در اشعار آزاد نیما

تقی پورنامداریان
استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
محمدسامان جواهریان[۱]
دانش‌آموختهٔ دکتری پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۶/۳۱؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۱۲
علمی ـ پژوهشی

چکیده

«ساختار» به معنی وجود ارتباط میان اجزای یک متن است، به شکلی که وجود هیچ جزئی، اتفاقی یا بی‌دلیل به نظر نرسد. یکی از وجوه تفاوت شعر نیمایی با شعر سنّتی، در ساختار آن است. شعر سنّتی به طور عمومی، بیشتر در سطح بیت دارای ساختار و انسجام است، تا در کلیت خود. این ادعا بیشتر دربارهٔ اشعار غنایی همچون غزل، صادق است، نه دربارهٔ اشعار بلندِ آشکارا روایی، همچون *شاهنامه* یا *خسرو و شیرین*. تاکنون بحثی همه‌جانبه دربارهٔ ساختار شعر نیمایی صورت نگرفته‌است و بیش از هر چیز بر ارتباط صُوَر خیال تأکید شده‌است. برای تحلیل ساختار شعر نیما می‌توان از مفاهیم حوزهٔ روایت‌شناسی پساکلاسیک استفاده کرد. در روایت‌شناسی کلاسیک یا ساختگرا، اغلب ژانرهایی چون حکایت، داستان کوتاه و رمان که جنبهٔ روایی آن‌ها قوی و آشکار است، مورد توجه بودند. در مقابل، در روایت‌شناسی پساکلاسیک، توجه به ژانرها و یا حتّی رسانه‌های دیگر که جنبهٔ روایی آن‌ها چندان قوی نیست و در گذشته مورد توجه روایت‌شناسان قرار نداشتند نیز رواج دارد؛ برای مثال، روایت‌شناسی پساکلاسک به پدیده‌هایی چون انواع نمایش، شعر غنایی و حتّی موسیقی نیز توجه دارد. «واقعه‌مندی»، یکی از مفاهیم روایت‌شناسی است که برای تحلیل ساختار شعر نیمایی می‌توان از آن کمک گرفت. واقعه، رخداد یا چرخش تعیین‌کننده در متن روایی است و ساختار شعر نیما در بسیاری از موارد، ناشی از وجود پیرنگی واحد در سراسر شعر است که در خدمت ایجاد یک واقعه است. میزان واقعه‌مندی یک رخداد، به میزان تخطی آن از طرح‌واره وابسته است. طرح‌واره‌ها، الگوهای قالبی و آشنا برای ذهن هستند. طرح‌واره‌ها خود دو نوع‌اند: چارچوب و پی‌آیند. تفاوت این دو در توالی‌مند بودن «پی‌آیند» در مقابل ایستایی «چارچوب» است. سه نوع اصلی واقعه را می‌توان به این صورت برشمرد: واقعه در سطح رخدادها، واقعه در سطح ارائه، و واقعه در سطح دریافت. نمونه‌های هر سه نوع را می‌توان در اشعار آزاد نیما یافت.

واژه‌های کلیدی: ساختار، نیما، واقعه، واقعه‌مندی، طرح‌واره.

۱. مقدمه

یکی از بارزترین جنبه‌های شعر نیما یوشیج، پدر شعر نوی فارسی، جنبهٔ روایی آن است. نخستین شعر آزاد نیما، «ققنوس» نام دارد. این شعر هرچند به مفهوم خاص کلمه، شعری روایی نیست، اما شعری غنایی است که می‌توان عناصر بنیادین روایت، همچون راوی، شخصیت، توالی زمانی و تغییر وضعیت را در آن یافت. راهی که نیما با شعر «ققنوس» آغاز

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: m.saman.javaherian@gmail.com

کرد، پایهٔ سرایش بسیاری از اشعار موفق و مشهور بعدی او شد. در پرتو توجه به این جنبهٔ روایی می‌توان درک بهتری از ساختار اشعار آزاد نیما به دست آورد. برای تحلیل دقیق جنبهٔ روایی شعر نیما، می‌توان از مفاهیم حوزهٔ روایت‌شناسی کمک گرفت. روایت‌شناسی به عنوان شاخه‌ای کمابیش مستقل از مطالعات ادبی در دههٔ ۱۹۶۰ و دوران اوج مکتب ساختگرایی به وجود آمد. با افول مکتب ساختگرایی، روایت‌شناسی نیز برای مدتی از رونق افتاد، اما دوباره با شکلی تازه‌تر ظهور کرد. دورهٔ جدید روایت‌شناسی را روایت‌شناسی پساکلاسیک یا پساساختگرا می‌نامند. مهم‌ترین گرایش‌های موجود در روایت‌شناسی پساکلاسیک که آن را از روایت‌شناسی کلاسیک متمایز می‌کند، گرایش‌های شناختی، بافتی و میان‌ژانری و میان‌رسانه‌ای است (Du Plooy, 2010: 2).

گرایش سوم در روایت‌شناسی پساساختگرا برای کار ما اهمیت بیشتری دارد. در روایت‌شناسی ساختگرا، تمرکز بر آثار متعلق به انواع ادبی خاصی چون رمان و داستان کوتاه بود. اما در روایت‌شناسی پساساختگرا، دیگر نه تعلق به آن انواع ادبی خاص اهمیتی دارد و نه حتّی ادبی بودن. تحلیل روایی انواع ادبی که به صورت سنّتی، روایی محسوب نمی‌شدند و حتّی پدیده‌های دیگری چون نمایش و موسیقی، در روایت‌شناسی پساکلاسیک رایج است. با تکیه بر دستاوردهای روایت‌شناسی پساساختگرا در حوزهٔ مطالعهٔ شعر، می‌توان فهم تازه‌ای از شعر و جنبه‌های مختلف آن به دست آورد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در زبان انگلیسی، تحلیل روایت‌شناختی شعر سابقهٔ درخور توجهی دارد، به‌ویژه برخی از محققان دانشگاه هامبورگ تحقیقاتی را در این زمینه انجام، و قالبی کلی برای چنین تحلیلی ارائه داده‌اند (Hühn & Kiefer, 2005). اما در تحلیل ساختار شعر نو فارسی، به جنبهٔ روایی آن توجه کافی نشده‌است. یکی از نخستین نوشته‌ها در این حوزه، مقاله‌ای به نام «شکل ذهنی در شعر» (ر.ک؛ براهنی، ۱۳۷۱: ۱/ ۷۳ـ۱۰۰) است که نخستین‌بار در سال ۱۳۴۳ چاپ شد. در این مقاله، تأکید نویسنده بیش از هر چیز، بر ارتباط صُوَر خیال در طول شعر است، تا آنجا که می‌گوید می‌توان شکل ذهنی را «شکل تکوین تصاویر» نیز نامید. دیگران نیز بحث‌هایی دربارهٔ ساختار کرده‌اند که در بخش بعدی مقاله به آن‌ها اشاره کرده‌ایم، اما هیچ یک به نقش عناصر روایی در ساختار شعر توجه کافی نکرده‌اند. تحلیل روایی شعر نیمایی نیز موضوع یک کتاب (ر.ک؛ کریمی، ۱۳۹۲) و تعدادی مقاله بوده‌است.

کتاب یادشده، در اصل پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد نگارنده در دانشگاه تربیت مدرس بوده‌است. گذشته از چند مقاله که مستخرج از همین پایان‌نامه است، مقالهٔ دیگری نیز به نام «روایت در شعر نیما» (ر.ک؛ خلیلی، ۱۳۸۲) منتشر شده‌است. آنچه به طور کلّی دربارهٔ این مقاله‌ها می‌توان گفت این است که هیچ یک، از دستاوردهای جدید روایت‌شناسی برای تحلیل استفاده نکرده‌اند. آنچه در این نوشته تازگی دارد، استفاده از دستاوردهای روایت‌شناسی پساکلاسیک و مشخصاً مفهوم واقعه‌مندی است.

۳. ساختارمندی شعر

برای اشاره به آنچه در این مقاله «ساختار» نامیده می‌شود، اصطلاحات گوناگونی چون «ساختمان»، «شکل ذهنی» و «شکل درونی» نیز به‌کار رفته‌است. شفیعی کدکنی آن را وجود یک «وحدت ارگانیک میان معانی و تجربه‌هایی که اجزای یک شعر را تشکیل می‌دهند»، تعریف کرده‌است (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۲۵). تعریف‌های مشابهی نیز در منابع دیگر فارسی آمده که همگی به وجود نوعی ارتباط درونی و مفهومی میان اجزای شعر اشاره می‌کنند. این جنبهٔ «درونی» در تعریف ساختار اهمیت دارد؛ زیرا آن را در تقابل با ارتباط صوری و ظاهری قرار می‌دهد. چنین ارتباط صوری و ظاهری را می‌توان برای مثال در «قالب» شعر به مفهوم سنّتی آن دید. ریختن مضامین مختلف در بیت‌هایی با وزن و قافیهٔ مشترک می‌تواند نوعی ارتباط ظاهری و بیرونی میان آن‌ها ایجاد کند، بی‌آنکه وحدت درونی و مفهومی در کار باشد. برای بیان این تمایز، از اصطلاحاتی مثل «شکل درونی» در مقابل «شکل بیرونی» استفاده می‌شود.

در شعر سنّتی فارسی، این ارتباط میان اجزا بیشتر در سطح بیت مورد توجه بود تا کلّ شعر. به همین دلیل است که گاهی از اصطلاحات «محور افقی» و «محور عمودی» استفاده می‌شود و گفته می‌شود که محور عمودی کمتر مورد توجه شعرای سنّتی بوده‌است؛ به عبارت دیگر، ذهن آن‌ها بیشتر متوجه ارتباط حساب‌شدهٔ اجزای یک بیت بود، تا ارتباط ابیات با یکدیگر و همبستگی عناصر شعر در تمام طول آن. اوج این کم‌توجهی به محور عمودی و استقلال ابیات را می‌توان در سبک هندی دید (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۲۵). تا آنجا که غزل‌های هندی اغلب صرفاً مجموعه‌ای از ابیات هم‌وزن و هم‌قافیه هستند و هیچ وجه مشترکی این ابیات را به هم پیوند نمی‌دهد. پیش از ظهور سبک هندی نیز انسجام در محور عمودی به‌ندرت دیده می‌شود و «این تناسب و هماهنگی در شعر کهن فارسی، اغلب در طول یک بیت و یا چند بیت موقوف‌المعانی تحقق پیدا می‌کرد و وجود

آن را در کلّ یک شعر، جز در بسیاری از غزل‌های حافظ و مولوی نمی‌بینیم» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۶۳). شایستهٔ توجه است که منظور ما از انسجام، صرفاً «وحدت موضوع» نیست. منظور از وحدت موضوع، آن است که اگر شعر عاشقانه است، به‌کلی عاشقانه باشد و اگر عارفانه است، به‌کلی عارفانه. می‌دانیم که همین وحدت موضوع نیز از قرن هشتم به بعد در غزل کمرنگ می‌شود، اما پیش از آن کمابیش رعایت می‌شد. با این حال، در بسیاری از همین غزل‌های دارای وحدت موضوع هم ابیات دارای استقلال درخور توجهی هستند و ارتباط تنگاتنگی میان آن‌ها دیده نمی‌شود.

گذار از شعر سنّتی به شعر آزاد یکباره صورت نگرفت. در دوران مشروطه، شاعران مختلف شروع به دستکاری در قالب و صورت شعر کردند و حاصل آن، قالب‌هایی تازه بود که می‌توان آن‌ها را انواعی از بعضی از قالب‌های قدیمی همچون مسمط، ترکیب‌بند و مستزاد یا ترکیبی از این‌ها دانست. این دستکاری‌ها به نبودِ تساوی طول مصرع‌ها و آزادی کامل جایگاه قافیه منجر نمی‌شد که این قالب‌ها را می‌توان قالب‌های نیمه‌سنّتی نامید (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۵۷). اشعار خود نیما را هم می‌توان در سه دستهٔ کلّی سنّتی، نیمه‌سنّتی و آزاد جا داد. اشعار آزاد نیما تفاوت صوری آشکاری با اشعار سنّتی و نیمه‌سنّتی دارند؛ زیرا با اینکه وزن دارند، طول مصراع و جایگاه قافیه در آن‌ها متغیر است. البته این تغییر صوری موجب تفاوت‌های دیگری نیز می‌شود. قید تساوی مصرع‌ها که در شعر سنّتی و به شکلی دیگر در شعر نیمه‌سنّتی برقرار بود، مشکلاتی ایجاد می‌کرد. نخست اینکه حتّی اگر سخن تمام می‌شد، شاعر ملزم بود مصرع را به شکلی پُر کند؛ یعنی مجبور بود حشو (هرچند حشو ملیح) به کار بَرَد، تا قید تساوی مصرع را رعایت کرده باشد (ر.ک؛ اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۷۶). دیگر آنکه این قید و بند می‌تواند شاعر را به‌تدریج از حال و هوای عاطفی خود دور سازد و فرایند سرودن شعر را به جای عملی متأثر از الهام، تبدیل به شعرسازی هشیارانه کند (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۸۲).

یکی از تفاوت‌های بنیادین اشعار آزاد نیما و شعر سنّتی، در ساختار است. همان گونه که پیش از این محققان اشاره کرده‌اند، تحول اساسی در ساختار شعر و انسجام بخشیدن به کلیت آن، یکی از جنبه‌های مهم نوآوری نیما در شعر فارسی است (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۲۵ـ۱۲۶ و لنگرودی، ۱۳۸۴: ۱/ ۱۲۲ــ۱۴۰). با وجود این، همچنان بحثی دقیق و همه‌جانبه دربارهٔ نحوهٔ شکل‌گیری ساختار شعر صورت نگرفته‌است. چیزی که بیش از همه

بر آن تأکید شده، ارتباط صُوَر خیال در طول شعر است. هرچند این عامل، مهم است، اما تنها عامل نیست و نمی‌توان ساختار همهٔ اشعار را بر اساس آن توضیح داد. به عقیدهٔ ما، آنچه می‌تواند در توضیح و توصیف ساختار شعر نیما راهگشا باشد، بهره‌گیری از مفاهیم و دستاوردهای روایت‌شناسی است.

۴. انسجامِ روایی

کتابی از کلمات قصار افراد مشهور را در نظر بگیرید که بدون هیچ نظمی فراهم شده‌است. حال این کتاب را با یک سخنرانی با موضوعی مشخص و سیری حساب‌شده مقایسه کنید. در دومی، نوعی انسجام هست که در اولی دیده نمی‌شود. حالا یک داستان کوتاه را در نظر بیاورید. در داستان نیز انسجامی هست، اما این انسجام با انسجامی که در یک سخنرانی دیده می‌شود، متفاوت است. نظمی که اجزای سخنرانی را به یکدیگر مربوط می‌کند، نظمی مفهومی و استدلالی است (هرچند ممکن است سخنران گاهی از یک حکایت یا خاطره هم استفاده کند)، اما نظمی که اجزای داستان کوتاه را به هم پیوند می‌دهد، از نوع دیگری است. در نظر ما، داستان کوتاه انسجام دارد، چون وقایع آن معمولاً از نظمی زمانی و علّی پیروی می‌کنند. در اینجاست که باید از مفهوم پیرنگ (Plot) کمک بگیریم. پیرنگ را می‌توان الگو یا ساختار حوادثی دانست که در متنی معیّن روی می‌دهند. در میان برداشت‌های مختلفی که از این اصطلاح وجود دارد، یک نقطهٔ اشتراک هست: پیرنگ با توالی وقایعی سروکار دارد که تلویحاً یا آشکارا بر مبنای ترتیب زمانی تنظیم شده‌اند و یا علاوه بر آن، رابطهٔ علت و معلولی نیز در این توالی نقش دارد (ر.ک؛ دیپل ۱۳۸۹: ۱۲۳). فورستر در تعریف پیرنگ، تکیه را تنها بر علّیت گذاشته‌است، هرچند توالی علّی شاید ناگزیر توالی زمانی را نیز ایجاب کند. به گفتهٔ او، نقل حوادث برحسب توالی زمانی داستان و نقل آن‌ها بر پایهٔ روابط علّی طرح یا همان پیرنگ است. بنابراین، «سلطان مُرد و سپس ملکه مرد»، داستان است و «سلطان مُرد و پس از چندی، ملکه از فرط اندوه درگذشت» پیرنگ است (ر.ک؛ فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸ـ۱۱۹).

یکی از تفاوت‌های مهم ساختار شعر نیما در مقایسه با شعر سنّتی، پیرنگ‌مندی است؛ به عبارت دیگر، آنچه باعث انسجام شعر نیما می‌شود، در بسیاری موارد، وجود پیرنگ است. شعر مشهور «آی آدم‌ها» را در نظر بگیرید. شعر دربارهٔ غریقی است که در دریا دست و پا می‌زند و کمک می‌خواهد. افرادی روی ساحل شاد و بی‌دغدغه مشغول خوشگذرانی هستند و صدای غریق را نمی‌شنوند. در تمام طول شعر نیز ما منتظریم که ببینیم آیا کسی

صدای غریق را می‌شنود و او نجات می‌یابد یا نه. شعر، پاسخ صریحی به این پرسش نمی‌دهد، اما پایان آن ناامیدانه است و تلویحاً این را القا می‌کند که سرنوشت غریق چیزی جز غرق شدن نیست:

«و صدای باد هر دم دلگزاتر
در صدای باد، بانگِ او رهاتر
از میان آب‌های دور و نزدیک
باز در گوش این نداها
آی آدم‌ها...» (یوشیج، ۱۳۸۴: ۴۴۶).

از ابتدا تا انتهای این شعر، با محیط و اشخاص واحدی سروکار داریم. اتفاقاتی که می‌افتند نیز با هم توالی زمانی و علّی دارند: غریق در آب دست و پا می‌زند. پس فریاد می‌زند به امید اینکه نجات یابد. مردم روی ساحل صدای او را نمی‌شنوند، پس به کمکش نمی‌روند. سرانجام، نتیجهٔ این سلسله از رخدادها، مرگ احتمالی غریق است. پس تمام این شعر در یک پیرنگ واحد قرار گرفته‌است و از ابتدا تمام آنچه در شعر آمده، روایت می‌شود، تا به این نقطهٔ نهایی منتهی شود. همین مضمون (البته با زمینهٔ معنایی کاملاً متفاوت) در بیتی از غزل اول دیوان حافظ نیز آمده‌است:

«شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها»
(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۹۵).

اما حافظ داستان غریق و سبکباران ساحل‌ها را در ابیات دیگر پی نگرفته‌است. در باقی شعر، نه خبری از شب تاریک هست، نه بیم موج. بنابراین، این غزل حافظ برخلاف شعر «آی آدم‌ها»، یک پیرنگ واحد ندارد. توجه کنید که در اینجا، منظور دقیقاً «پیرنگ» به مفهوم روایی است. ما هرگز ادعا نمی‌کنیم که این غزل انسجام معنایی ندارد. سراسر این غزل، فضایی عرفانی دارد و ارتباط دقیق معنایی ابیات آن را هم نشان داده‌اند (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۳۳۹ـ۴۵۵). اما این انسجام معنایی از طریق یک پیرنگ ایجاد نشده‌است؛ به عبارت دیگر، شعر انسجام روایی ندارد. همچنین، ما ادعا نمی‌کنیم که در شعر سنّتی هرگز پیرنگ واحدی وجود ندارد، بلکه می‌توان غزل‌هایی یافت که آشکارا پیرنگ واحدی را دنبال می‌کنند و یا با جستجو و تفسیر می‌توان پیرنگی برای آن‌ها یافت. اما مسلماً وجود پیرنگ در شعر غنایی سنّتی عمومیت ندارد.

۵. واقعه‌مندی

آیا صرفِ وجود توالی زمانی و علّی برای اینکه ما یک متن روایی را منسجم بدانیم، کافی است؟ برای مثال، متن زیر را نظر بگیرید:

«صبح بلند شدم. برای صبحانه نان و پنیر خوردم. ورزش کردم و دوش گرفتم. ریش‌هایم را مرتب کردم. ساعت یازده قرارِ کاری مهمی داشتم. ساعتِ دَه از خانه بیرون رفتم».

اگر متن همین جا به پایان برسد، مخاطب احساس می‌کند که انسجام متن دچار خلل است. متن در نظر او، ناقص جلوه می‌کند، چرا؟ به دلیل اینکه متن چنان پیش می‌رود که گویی قرار است به سرانجامی برسد که در متن وجود ندارد؛ به عبارت دیگر، واقعهٔ اصلی که باید در متن وجود داشته باشد، وجود ندارد. واقعه (Event) همان نقطه یا چرخش تعیین‌کننده در متن روایی و همان چیزی است که اگر غایب باشد، مخاطب ناراضی می‌شود.

اما ویژگی این اتفاقی که ما «واقعه» می‌نامیم، چه باید باشد؟ میزان واقعه‌مندی (Eventfulness) را میزان تخطی از طرح‌واره‌ها (Schema) تعیین می‌کند (Hühn & Kiefer, 2005: 6-7). مفهوم طرح‌واره (Emmott & Alexander, 2014: 756-764) در اصل از علوم شناختی وارد روایت‌شناسی شده‌است. طرح‌واره‌ها الگوهای ذهنی آشنا هستند که خود بر دو نوع هستند: قالب (Frame) و پی‌آیند (Script). تفاوت این دو در توالی‌مند بودن «پی‌آیند» در مقابل ایستایی «قالب» است؛ به عبارت دیگر، قالب به یک «حالت» یا وضعیت آشنا و قالبی گفته می‌شود و پی‌آیند به یک «روند» آشنا و قالبی؛ مثلاً رفتن به رستوران، خوردن غذا، پرداخت پول و خروج یک پی‌آیند است. اگر همه چیز مطابق این الگوی آشنا پیش رود، واقعه‌مندی در روایت دیده نمی‌شود. حال برای مثال، اگر کسی به رستوران برود و غذا بخورد، اما در پایان، به جای پرداخت پول، از کارکنان رستوران تشکر کند و بیرون بیاید، با روایتی واقعه‌مند سروکار داریم. یا تصوری که ما از عاشقی داریم، یک قالب است. اگر در یک روایت، با عشقی سروکار داشته باشیم که تفاوتی معنی‌داری با مفهوم آشنای عشق داشته باشد، این تفاوت به روایت، واقعه‌مندی می‌دهد؛ مثلاً اگر در دورهٔ سبک عراقی که معشوق در عشق غلبهٔ مطلق دارد و عاشق سرتاپا نیاز است، شاعری شعری می‌گفت، عاشق و معشوق رابطه‌ای برابر در آن داشتند، این تخطی از قالب عشق، اثر او را واقعه‌مند می‌کرد.

از توضیحی که در بالا آمد و مثال‌هایی که ذکر شد، دو نتیجه می‌توان گرفت: نخست اینکه واقعه‌مندی، مفهومی طیفی است؛ چراکه تخطی از طرح‌واره‌ها می‌تواند کمتر یا

بیشتر باشد؛ مثلاً اگر فردی که در رستوران غذا خورده، پس از تمام شدن غـذا، بـه جـای پرداخت پول، تشکر کند، یا پیشخدمت را با گلوله بکشد و بیرون بیاید، ایـن تخطـی‌هـای متفاوت، میزان واقعه‌مندی متفاوتی ایجاد می‌کنند. دوم آنکه چون طرح‌واره پدیده‌ای متغیر و وابسته به زمان، مکان و فرهنگ است، واقعه‌مندی یک اتفاق یا یک مـتن نیـز در گـذرِ زمانی، مکانی و فرهنگی تغییر می‌کند. عشقی که در قرن هفتم واقعه‌مند شمرده می‌شـد، اکنون ممکن است کاملاً بهنجار و عادی جلوه کند. به همین سبب، شاید بتوان گفت کـه با تکرار یک واقعه در متون مختلف، واقعه‌مندی آن کاهش می‌یابد.

۶. واقعه‌مندی در شعر نیما

می‌توان ادعا کرد که یک تفاوت اصلی شعر نیما با شعر سنّتی، همین واقعه‌مندی در سطح ساختار کلّی آن است؛ یعنی نه تنها شعر وقایعی را بازگو می‌کند که با یکدیگر توالی زمانی و علّی دارند، بلکه به شکلی پیش می‌رود که به یک واقعهٔ اصلی منتهی شود؛ بـه عبـارت دیگر، نیما الگوی بیت‌محور شعر سنّتی را که در آن، هر بیت ممکن بود در حـدّ خـود بـه دنبال ایجاد تأثیر یا واقعه‌ای باشد (چنان‌که در بیت حافظ با مضمون غرق شدن دیدیم،) برهم می‌زند و ساختاری خلق می‌کند که تمامیت شعر در خدمت یک پیرنگ واحد درمـی‌آیـد و سرانجام، یک واقعهٔ واحد می‌آفریند. در مثال شعرِ «آی آدم‌ها»، غرق شدن غریـق کـه در آخر شعر به صورت تلویحی به آن اشاره شده، واقعهٔ آن است. نشانه‌های حاضـر در مـتن، این انتظار را در ما ایجاد می‌کند که یکی از آدم‌های نشسته بر سـاحل، بـه نجـات غریـق بشتابد و او را نجات دهد، اما این انتظار برآورده نمی‌شود و غریق در آب رها می‌شود و به سوی مرگ احتمالی خود می‌رود. بی‌شک اگر این غریق نجات پیدا می‌کرد، واقعـه‌منـدی این شعر کمتر بود. علاوه بر این، در شعر غنایی، خیلی اوقات شدت و حدّت عاطفی میزان واقعه‌مندی را بیشتر می‌کند (Hühn & Kiefer, 2005: 205). در این شعر نیز توصیف نیما از حالات غریق، بار عاطفی زیادی دارد؛ مثلاً بـا ذکـر اینکـه او بیهـوده جـانش را قربـان می‌کند، یا نشان دادن تلاش او و کوبیدن موج با دست خسته، یا وصف چشم‌هایش که از وحشت دریده شده‌است. به دلیل این شدت عاطفی، مرگ تلویحی غریـق در انتهـا تـأثیر بیشتری بر ما می‌گذارد. چنین ساختار واقعه‌مندی را در بسـیاری از اشـعار نیمـا مـی‌تـوان یافت؛ مثلاً شعر ققنوس (که به واقعهٔ سوختن ققنوس و تولد جوجه‌هایش ختم می‌شود)، یا مرغ آمین (که به واقعهٔ فرارسیدن صبح ختم می‌شود).

این را باید در نظر گرفت که واقعه‌ای که در شعر با آن سر و کار داریم، لزوماً از نوع واقعه‌ای نیست که در داستان منثور با آن روبه‌رو هستیم. هون (۲۰۰۷م.) چند تفاوت عمده را در این مورد ذکر می‌کند که دو مورد آن‌ها اهمیت بیشتری دارند. نخست آنکه واقعه در شعر غنایی، بیشتر جنبهٔ ذهنی و عاطفی دارد تا فیزیکی، بیرونی و اجتماعی. نکتهٔ دوم اینکه به سبب ایجاز معمول در شعر، یافتن طرح‌واره در شعر و درک واقعهٔ آن معمولاً دشوارتر از داستان است. حتّی ممکن است تفسیرهای مختلفی از یک شعر وجود داشته باشد که بر اساس هر یک، واقعهٔ شعر متفاوت باشد.

۷. انواع واقعه در شعر نیما

هون و کیفر واقعه‌های شعری را به سه دستهٔ کلی تقسیم می‌کند (Hühn & Kiefer, 2005: 246-247). توضیح این سه نوع واقعه نیازمند توضیح کوتاهی دربارهٔ سطوح روایت و عوامل دخیل در آن است. بنابراین، ابتدا به این مسئله می‌پردازیم.

یکی از تمایزهایی که در اغلب نظریه‌های روایت‌شناسی وجود دارد، تمایز بین داستان (Story) و گفتمان (Discourse) است. آنچه ما مستقیماً با آن مواجه می‌شویم (مثلاً آن را در کتاب می‌خوانیم، یا بر پرده می‌بینیم)، گفتمان است و آنچه در ذهن خود بازسازی می‌کنیم، داستان. داستان، مجموعه ای از وقایع است که با نظم زمانی خاصی در جهانی فرضی رخ داده‌اند و گفتمان، حاصل گزینش وقایع، انتخاب یک نظرگاه خاص و نیز انتخاب ترتیبی برای روایت آن‌هاست. تصور کنید «دزدی به نام محسن، در تاریخ بیستم آذر سال ۱۳۹۵ از بانک ملّی شعبهٔ چهارراه لشکر دزدی کرده است». این وقایع فرضی را می‌توان به شکل های بی‌شماری روایت کرد. می‌توان داستان را به صورت همزمان روایت کرد (مثلاً محسن وارد بانک می‌شود و اسلحه را در دستش می‌فشرد)، یا به صورت گذشته‌نگر (مثلاً محسن وارد بانک شد و اسلحه را در دستش فشرد). می‌توان وقایع را مطابق با نظم زمانی و به صورت خطی روایت کرد، یا ترتیب وقایع را به هم زد، می‌توان جزئیات فراوانی از چگونگی اعمال و حرکات محسن بازگو کرد، یا تنها به ذکر کلیات بسنده کرد، می‌توان داستان را از زاویهٔ دید محسن، کارمند بانک و یا دانای کُل روایت کرد، می‌توان ذهنیات محسن یا دیگر شخصیت‌ها را هم در روایت آورد، یا تنها به ذکر رخدادهای عینی پرداخت. در همهٔ این حالت‌ها اتفاقات، شخصیت‌ها، زمان و مکان ثابت هستند. بنابراین، در همهٔ این حالت‌ها، «داستان» ثابت است، اما «گفتمان» تغییر کرده‌است. بنابراین، از یک داستان واحد می‌توان گفتمان‌های متعددی ارائه داد. از آنجا که کاربرد این اصطلاحات دربارهٔ شعر

ممکن است نامناسب به نظر بیاید، هون و کیفر در کتاب خود بـه جـای لایـهٔ داسـتان از اصطلاح لایهٔ «رخدادها» و به جای لایهٔ گفتمان، از اصطلاح لایهٔ «ارائه» استفاده می‌کنند. همچنین، چهار عامل مختلف درگیر در روایت را باید از هم بازشناخت: مؤلف واقعی، مؤلف ضمنی، راوی/ گوینده و قهرمان/ شخصیت. مؤلف واقعی همان شخصـیت واقعـی شـاعر است. در تحلیل شعر، مؤلف واقعی تنها از این لحاظ مورد توجه است که بتوانیم تشخیص دهیم کدام طرح‌واره‌ها از نظر تاریخی برای او شناخته بـوده‌اسـت و مـی‌توانـد در تحلیـل شعرش مورد استفاده قرار گیرد؛ مثلاً تفسیر بیتـی از شـاعری قـرن دوازدهـم بـر اسـاس طرح‌وارهٔ شکافت هسته‌ای اعتباری ندارد! مؤلف ضمنی، شخصیتی فرضـی اسـت کـه بـا خواندن اثر در ذهن مخاطبان ایجاد می‌شود؛ به عبارت دیگر، مؤلف ضمنی ذهنیت حـاکم بر کلّ اثر است. از مؤلف واقعی و مؤلف ضمنی مستقیماً صدایی در اثر نمی‌شـنویم. راوی/ گوینده صاحب صدای اصلی است که در شعر با مخاطب یا روایت‌شنو سخن می‌گوید. این گوینده می‌تواند یکی از شخصیت‌های شعر باشد، یا نباشد.

بر اساس آنچه گفته شد، سه نوع اصلی واقعه را در شعر می‌توان تشخیص داد:

۱. واقعه در سطح رخدادها: عاملی که با این نوع از واقعه درگیر می‌شود، شخصیت است؛ مثلاً عملی از او سر می‌زند، یا اتفاقی برای او می‌افتد.

۲. واقعه در سطح ارائه: عاملی که با این نوع از واقعه درگیر می‌شود، راوی یا گوینـده اسـت؛ مثلاً تغییری در احساسات یا نگرش او به وجود می‌آید.

۳. واقعه در سطح دریافت: عاملی که با این نوع از واقعه درگیر می‌شود، خواننده (ضمنی) است؛ یعنی واقعه قرار است وقوع تغییر نگرشی در خواننده باشد.

همچنین، هون نوع خاصی از واقعه در سطح ارائه را جداگانه به عنوان «واقعهٔ مربوط به میانجی‌گری» نام‌گذاری می‌کند. در این نوع از واقعه، به جای آنکه تغییر اساسی در نگرش راوی رخ دهد، در نحوهٔ ارائهٔ او رخ می‌دهد؛ مثلاً تغییر ناگهانی در طرح‌وارهٔ حاکم بر اثر به وسیلهٔ راوی، می‌تواند نمونه‌ای از این نوع از واقعه باشد.

باید دقت داشت که در یک شعر ممکن است دو نوع از این واقعه‌ها همزمان رخ دهند؛ مثلاً چنان‌که در ادامه توضیح می‌دهیم، در شعر «آی آدم‌هـا» عـلاوه بـر واقعـهٔ در سـطح رخداد که غرق شدن احتمالی غریق است، واقعه‌ای در سطح دریافت نیـز وجـود دارد. بـه

منظور روشن‌تر شدن بحث، برای هر یک از انواع واقعه، مثالی از اشعار آزاد نیما نقل می‌کنیم.

۱. واقعه در سطح رخدادها: این نوع از واقعه، آشکارترین و ساده‌ترین نوع، و یافتن مثال برای آن آسان است. سوختن ققنوس در شعر «ققنوس» و غرق شدن احتمالی غریق در شعر «آی آدم‌ها»، نمونه‌هایی از این نوع واقعه هستند. البته همان گونه که در بخش پیشین اشاره شد، در شعر غنایی، واقعه بیشتر جنبهٔ ذهنی و عاطفی دارد. حتّی هنگامی که با رخدادی بیرونی سروکار داریم، این جنبهٔ عاطفی است که واقعه‌مندی را افزایش می‌دهد. شعر «ققنوس» را در نظر بگیرید (ر.ک؛ یوشیج، ۱۳۸۴: ۳۲۵ـ۳۲۷). اگرچه واقعهٔ نهایی این شعر، سوختن ققنوس و تولد جوجه‌های اوست، اما اگر صرفِ این رویدادها را در نظر آوریم، شعر بهرهٔ چندانی از واقعه‌مندی ندارد؛ چراکه مخاطب احتمالاً از قبل با این طرح‌واره آشناست که ققنوس باید در انتها بسوزد تا جوجه‌اش متولد شود و انحرافی از این طرح‌واره در شعر رخ نمی‌دهد. آنچه شعر ققنوس را واقعه‌مند می‌کند، جنبهٔ عاطفی است که نیما به وقایع بخشیده‌است. نیما، در طول شعر تأکید زیادی بر رنج و انزوای ققنوس می‌کند: «آواره» ماندن از وزش بادهای سرد، «فرد» نشستن بر شاخ خیزران، در حالی که پرندگان دیگر بر گردِ او، بر هر سَرِ شاخی هستند، اینکه هیچ چیز «دلکشی» در این زمین بی‌گیاه و بی‌آفتاب نیست و «آرزو»های ققنوس هرگز محقق نخواهد شد و اینکه نمی‌خواهد مانند «مرغان دیگر» زندگی‌اش در خواب و خورد به سر بیاید. در پی این همه تأکید بر رنج ققنوس، عمل نهایی، معنای تازه‌ای پیدا می‌کند. پیش از آنکه ققنوس خود را در آتش بیفکند، لحظه‌ای درنگ می‌کند و آنگاه بانگی سوزناک و تلخ سر می‌دهد که معنی آن را مرغان دیگر درنمی‌یابند؛ زیرا دردِ او را درک نمی‌کنند. سرانجام، این تأمل بر دردهای درونی است که ققنوس را مست می‌کند و به او این نیرو را می‌دهد که خود را درون آتش بیفکند. می‌بینیم که نیما ویژگی‌هایی به شخصیت ققنوس و عمل نهایی آن می‌بخشد که در اصل افسانه نیست و برای مخاطب تازگی دارد. همین است که این شعر را واقعه‌مند می‌کند و آن را از بازگویی منظوم افسانهٔ ققنوس فراتر می‌برد. همچنین، همین معنایی که نیما به افسانهٔ آشنای ققنوس بخشیده‌است، به آن کیفیت نمادینی می‌دهد که شاخصهٔ بسیاری از اشعار نیمایی اوست.

۲. واقعه در سطح ارائه: بسیاری از شعرهای نیما که واقعهٔ بیرونی آشکاری ندارند، در همین دسته می‌گنجند. برای نمونه، شعر «اجاق سرد» را تحلیل می‌کنیم (ر.ک؛ یوشیج، ۱۳۸۴:

۶۷۷ـ۶۷۸). اگر از منظر بیرونی به شعر نگاه کنیم، تغییری در آن نمی‌بینیم و آن را شعری وصفی می یابیم. اما تغییری درونی در شعر رخ می‌دهد. شعر با توصیفی عینی و انضمامی آغاز می‌شود: در جاده‌ای در میان جنگل، سنگچین اجاقی قدیمی است و در میان سنگ‌ها، خاکستری سرد دیده می‌شود. اما این تصویر عینی، شاعر را به یاد عواطف و ذهنیات خود می‌اندازد: در اندیشه‌های ملال‌انگیز او نیز طرح تصویری است و در آن، داستان پردردی هست. روزگار شیرین او که مثل آتش از آن گرمی می‌گرفت، آشفته شده‌است و مثل همین اجاق، سرد و سنگ گشته‌است؛ گویی در پاییزِ عمرِ خود است؛ پاییزی که روزگاری بهار بود، اما زردرو شد و بدل به پاییز گشت. واقعهٔ شعر، همین درکی است که راوی به آن دست می یابد. بند آخر شعر، تکرار بند اول آن است. البته این بار، خواننده در پس توصیف عینی، احوال ذهنی و درونی راوی هم می‌بیند.

۳. واقعه در سطح دریافت: از آنجا که این نوع از واقعه قرار است در نگرش خواننده رخ دهد، یافتن آن در متن آسان نیست، اما به گمان ما می‌توان این نوع از واقعه را در برخی از شعرهای مشهور نیما همچون «مادری و پسری»، «کار شب‌پا» و «آی آدم‌ها» یافت. این سه شعر، یک وجه مشترک دارند و آن اینکه گرچه زمان در آن ها ثابت نیست و جریان دارد، اما تغییر معناداری در آن ها رخ نمی‌دهد؛ به عبارت دیگر، شعر در همان جایی پایان می‌گیرد که آغاز شده بود. این همان حالتی است که فیلان هم از آن یاد می‌کند: «اتفاقی در شعر رخ می‌دهد، اما هیچ تغییر اساسی در جهان شعر واقع نمی‌شود؛ زیرا واقعه قرار است در ادراک خواننده رخ دهد» (Phelan, 2004: 641). «مادری و پسری» (ر.ک؛ یوشیج، ۱۳۸۴: ۴۸۵ـ۴۹۳) با وصف کلبه‌ای حقیر آغاز می‌شود، نبودن پدر، وضع زندگی فقیرانهٔ مادر و پسر را نشان می‌دهد و دوباره با وصف کلبه پایان می‌گیرد. هدف شعر، نه نشان دادن تغییری در وضع مادر و پسر، بلکه ایجاد تغییری در نگرش خواننده‌است؛ به عبارت دیگر، شعر تلاش می‌کند طرح‌واره‌ای را در ذهن مخاطب تغییر دهد؛ یعنی واقعیت فقر را به او نشان دهد و درک تازه‌ای برای او به وجود بیاورد. در «کارِ شب‌پا» (ر.ک؛ همان: ۶۱۱ـ۶۱۸)، هم همین وضعیت حاکم است. شعر، تصویری تأثیرگذار از زندگی شب پا و ستمی که بر او می‌رود، نشان می‌دهد و با تأکید بر ثابت ماندن وضع، تمام می‌شود:

«هیچ طوری نشده، باز شب است
همچنان کاوّل شب، رود آرام،
می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور،

جا که می‌سوزد، دل‌مرده چراغ
کار هر چیز تمام است، بریده است دوام
لیک در «آیش»
کارِ شب‌پا نه هنوز است تمام» (یوشیج، ۱۳۸۴: ۶۱۷ـ۶۱۸).

هدف از این همه توصیفِ وضعِ شب‌پا، چه چیزی جز تغییر نگرش خواننده می‌تواند باشد؟ «آی آدم‌ها» نیز پس از نشان دادن وضع غریق و آدم‌های روی ساحل، در همان حالی پایان می‌گیرد که با آن آغاز شده بود. به نظر ما، در هر سه شعرِ شاهد واقعه، در سطح دریافت هستیم. این هم اتفاقی نیست که در هر سه شعر، راوی خواننده را مستقیماً خطاب می‌کند.

* در «مادری و پسری»:

«زین بیابان که مزار من و توست سال‌ها هست که بانگ جرسی است»
(همان: ۴۹۰).

* در «کار شب‌پا»:

«مرده در گور گرفته‌است تکان پنداری
جسته یا زنده‌ای از زندگی خود که شما ساخته‌اید،
نفرت و بیزاری» (همان: ۶۱۴ـ۶۱۵).

در شعر «آی آدم‌ها» نیز فریادهای «آی آدم‌ها»ی راوی در کنار فریادهای غریق، چند بار تکرار می‌شود و آشکارتر از آن است که نیازی به نقل دوباره داشته باشد. این خطاب کردن خواننده، شگردی حساب شده برای درگیر کردن او در شعر است؛ گویی شاعر که معمولاً حرفش را غیرمستقیم به خواننده بیان می‌کند، ناگهان رو به سوی او برمی‌گرداند، تا او را آگاه کند و واقعه ای درون او به وجود بیاورد؛ گویی او به همهٔ خوانندگان نهیب می‌زند که این شما هستید که روی ساحل نشسته اید و برای نجات غریق کاری نمی‌کنید. شما هم در ساختن این زندگی، برای شب‌پا سهیم هستید. شما هم مثل من از مردم همین بیابان هستید.

۴. واقعهٔ مربوط به ارائه: اما دشوارياب‌ترین نوع واقعه، نوع آخر است که نوعی فرعی از «واقعهٔ مربوط به ارائه» به حساب می‌آید. برای این نوع واقعه هم نمونه‌ای جالب در شعر نیما دیده می‌شود و آن، شعر «قو» است که به دلیل طولانی بودن آن را نقل نمی‌کنیم (ر.ک؛ یوشیج، ۱۳۸۴: ۱۶۰ـ۱۶۲).

آغاز شعر «قو» کاملاً منطبق بر طرح واره های شعر رمانتیک است و تصویرهای چشم‌نواز صحنه‌ای طبیعی را نشان می‌دهد. نیما تعبیرِ «تن شستن گل مریم» را در شعر به‌کار می‌گیرد که بسیار شبیه به تصویری است که بیست سال بعد، تولّلی در شعر مشهور «مریم» از آن استفاده می‌کند. تنها تصویرسازی‌ها رمانتیک نیستند، بلکه مفاهیم مورد علاقهٔ شاعران رمانتیک همچون انزوا هم در شعر دیده می‌شود. شاعران رمانتیک علاوه بر طبیعت‌گرایی، علاقهٔ زیادی به سرزمین‌های دور و رفتن و گم شدن در دوردست داشتند. راوی مطابق همین طرح‌واره‌ها می‌گوید قو می‌خواهد از جهان خیرهٔ ما برود و در تاریکی با خیالی همنشین شود. اما در همین حال که راوی در حال نسبت دادن این قصد و خیال به قوست، قو در فکر دریاست، نه جهانی دوردست و خیالی! او به خورشید نظر می‌کند و برخلاف تصورات رمانتیک، به جای پر کشیدن به دوردست، در آغوش موج‌ها می‌خوابد.

همچنین، این شعر را می‌توان به صورت نمادین تفسیر کرد. در این تفسیر، شاعر خود را بر قو فرافکنی می‌کند. می‌توان گفت قویی که در اول شعر توصیف می‌شود، عینی و در عالم بیرون است، اما در اواخر شعر، خود را در قو فرامی‌افکند و به این ترتیب، قو که در ابتدا حاصل صفات خودش بود، حاصل صفات راوی می‌شود. هنگامی که این تغییر رخ می‌دهد، دیگر خیال قو، خیال راوی است و انزوای او نیز انزوای راوی. این گونه است که قو از پرواز به دوردست صرف نظر می‌کند و بر دریا می‌نشیند. دریا را می‌توان نماد جامعه یا مردم دانست و به این ترتیب، خوابیدن قو در آغوش موج‌ها را می‌توان به ماندن در میان مردم تعبیر کرد. اگر رفتن در تاریکی (که پیش‌تر در شعر مورد اشاره قرار گرفته‌است) و خوابیدن قو (که در بند آخر به آن اشاره شده است)، هر دو را نماد مرگ بدانیم، می‌توان گفت که در اینجا طرح‌وارهٔ مشهور «مرگ قو در تنهایی» نقض می‌شود و هنگامی که شاعر خود را با قو یکی می‌کند، قو به جای مرگ در تنهایی و انزوا، تصمیم می‌گیرد در میان مردم بماند و بمیرد.

می‌بینیم که نیما چه بازی جالبی را ترتیب می‌دهد. او شعر را مطابق با طرح‌واره‌های رمانتیک آغاز می‌کند و آنگاه با نشان دادن بی‌اعتنایی قو، این طرح‌واره را زیر سؤال می‌برد. این دقیقاً مصداق چیزی است که هون به عنوان جابه‌جایی طرح‌واره در میانهٔ شعر از آن یاد می‌کند. واقعهٔ شعر در اتفاقات نیست، بلکه در شگرد جالبی است که شاعر در ارائهٔ آن‌ها به‌کار می‌برد.

۷. نتیجه

همان گونه که محققان پیشین اشاره کرده‌اند، یک تفاوت مهم شعر نیمایی با شعر سنّتی، در ساختار آن نهفته‌است. شعر از نظر انسجام و ساختارمندی، می‌تواند وضعیت‌های گوناگونی داشته باشد: عدم انسجام مطلق (مثل وقتی که ابیات هیچ ارتباطی جز وزن و قافیهٔ مشترک ندارند)، وحدت موضوع (مثل وقتی که سراسر غزل، عاشقانه است، اما باز هم ابیات استقلال دارند و ارتباطی تنگاتنگی میان آن‌ها نیست)، انسجام مفهومی (مثل غزل اول دیوان حافظ که مفاهیم آن ارتباط دقیقی با هم دارند، اما باز هم تصاویر و عناصر هنری هر بیت، مستقل از ابیات دیگر است) و انسجام روایی (مثل بسیاری از اشعار نیمایی که در آن‌ها پیرنگ واحد به شعر انسجام می‌دهد). پیرنگ واحد (به معنی ارتباط زمانی و علّی میان وقایع) برای توضیح ساختار شعر نیمایی کافی نیست، بلکه باید از مفهوم واقعه‌مندی نیز کمک بگیریم. واقعه همان چرخش اساسی یا رویداد مهمی است که در روایت رخ می‌دهد. ساختار بسیاری از اشعار نیمایی به گونه‌ای است که در آن، پیرنگ سرانجام به یک واقعه ختم می‌شود. میزان واقعه‌مندی را میزان تخطی از طرح‌واره‌ها تعیین می‌کند. طرح‌واره‌ها الگوهای ذهنی قالبی و آشنا هستند. هرچه تخطی از طرح‌واره شدیدتر باشد، واقعه‌مندی نیز بیشتر می‌شود. واقعه در شعر با واقعه در داستان منثور تفاوت‌هایی دارد؛ از جمله اینکه می‌تواند بیشتر جنبهٔ ذهنی و عاطفی داشته باشد. دیگر آنکه به دلیل ایجاز معمول در شعر، درک واقعه ممکن است دشوار باشد و حتّی بنا به تفاسیر مختلف تغییر کند. سه نوع اصلی واقعه در شعر وجود دارد که می‌توان برای هر سه مثال‌هایی در شعر نیما یافت: الف) واقعه در سطح رخدادها؛ مانند سوختن ققنوس در پایان شعر «ققنوس»، ب) واقعه در ارائه؛ مانند درک تازه‌ای که راوی شعر «اجاق سرد» به آن دست می‌یابد، ج) واقعه در سطح دریافت؛ مانند تغییر نگرشی که در خوانندهٔ شعر «کار شب‌پا» ایجاد می‌شود.

منابع

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۵۷)، *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، تهران، مروارید.

براهنی، رضا (۱۳۷۱)، *طلا در مس*، ۳ ج، تهران، ناشر- نویسنده.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷)، *خانه‌ام ابری است*، تهران، سروش.

ـــــــــــــ (۱۳۸۱)، *سفر در مه*، تهران، نگاه.

ـــــــــــــ (۱۳۸۲)، *گمشدهٔ لب دریا*، تهران، سخن.

حافظ، شمس‌الدّین محمد (۱۳۶۹)، *دیوان خواجه شمس‌الدّین محمد حافظ شیرازی*، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوّار.

خلیلی، مریم (۱۳۸۲)، «روایت در شعر نیما»، *پژوهش‌های فلسفی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، ش ۱۸۸، صص ۱۰۷ـ۱۳۲.

دیپل، الیزابت (۱۳۸۹)، *پیرنگ*، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران، نشر مرکز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، ویرایش ۲، چ۲، تهران، سخن.

فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۸۴)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، نگاه.

کریمی، فرزاد (۱۳۹۲)، *روایتی تازه بر لوح کهن*، تهران، قطره.

لنگرودی، شمس (۱۳۸۴)، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، ۴ ج، چ ۴، تهران، نشر مرکز.

یوشیج، نیما (۱۳۸۴)، *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج*، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، تهران، نگاه.

Akhavan Sales, Mehdi (1978), *Bedatha va Badaye'e Nima,* Tehran, Morvarid, [in Persian].

Baraheni, Reza (1992), *Tala dar Mes*, Tehran, Author [in Persian].

Du Plooy, H. J. G. (2010), "Narratology and the Study of Lyric Poetry: Introductory Article". *Literator: Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies*, No. 31 (3), Pp.1-15.

Dipple, E, (2010), *Peyrang*, Trans; M. Jafari, Tehran, Markaz [in Persian].

Emmott, C. & Alexander, M. (2014), "Schemata", Hühn, P., Meister, J. C., Pier, J. and Schmid, W. (Eds.) *Handbook of Narratology*, 2th Eds. Series: De Gruyter Handbook, 1. de Gruyter: Berlin, Pp.756-764.

Forster, E. M. (2005), *Janbehaye Roman*, Trans; Ebrahim Younesi, Tehran, Negah [in Persian].

Hafez, S, (1990), *Divane Hafeze Shirazi*, Be Ehtemam Mohammad Qazvini, and Ghasem Qani, Tehran, Zavvar [in Persian].

Hühn, P. (2007), "Eventfulness in Poetry and Prose Fiction", *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, Vol. 4.Pp.

Hühn, P., & Kiefer, J. (2005), *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, Vol. 7, Walter de Gruyter.

Karimi, F. (2013), *Revayati Tazeh bar Lohi Kohan*, Tehran, Qatreh [in Persian].

Khalili, M. (2003), "Revayat dar Shere Nima", *Pazhousheshhaye Falsafi Daneshkade Adabiat va Oloum Ensani Daneshgah Tabriz*, No. 177, Pp. 107-122 [in Persian].

Langeroudi, Sh. (2005), *Tatikh Tahlili Sher Now*, Tehran, Markaz [in Persian].

Phelan, J. (2004), "Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative: Robert Frost's "Home Burial". *Poetics Today*, No. 25(4), Pp. 627-651.

Pournamdarian, T. (1998), *Khaneam Abrist*, Tehran, Soroush [in Persian].
——————— (2002), *Safar dar Meh*, Tehran, Negah [in Persian].
——————— (2003), *Gomshodeye Babe Darya*, Tehran, Sokhan [in Persian].
Shafei Kadkani, M. (2004), *Advar Sher Farsi az Mashroutiat ta Soqout Saltanat*, Tehran, Sokhan [in Persian].
Youshij, N. (2005), *Majmoue Kamel Ash'ar Nima Youshij,* Gerdavari Sirous Tahbaz, Tehran, Negah [in Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 4, Vol. 9, Winter, 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Postmodernist Validation Techniques in the novel "Del Foulad"; Monirou Ravanipour

Sadegh Khodadoost[1]& Ali Dehghan[2]& Hamidreza Farzi[3]

(39-62)

Abstract

Narrative techniques are the techniques of storytelling that have changed in postmodern literature. In general, postmodern works seem abnormal and chaotic and cannot be analyzed as traditional works. In this literary style novels, the principles that in fiction literature belong to a specific plot, beginning and ending, coherent linear narrative, explicit language and systematic narrative are changed and if the reader of postmodern works has no knowledge about the way of writing, reading these works becomes boring and their study my be incomplete. The form of such writings also adds to the complexity of the text and provides the basis for multiple readings. This literary type has had an undeniable impact on the flow of Iranian art and literature. Despite being recognized and accepted, due to the lack of complete familiarity with the origins, principles and components of this style, there is still doubt about its presence in Iranian fiction. This skepticism has created enough motivation for case studies to investigate and identify the backgrounds, principles and characteristics of postmodernism in Persian stories. Among Iranian fiction works, Ravanipour's novel "Del Foolad" is considered as a postmodernist novel. In this article, the novel has been studied from the perspective of narrative elements to evaluate the validity of the existing view. For doing so, "Del Foolad" was studied on the basis of postmodernist theories of reading and narrative techniques, as well as the role of narrative in highlighting its style. The result of this analytical-descriptive research showed that components such as time irregularity in the narration of events, vicious circle, special characters, language play and extremes in the use of imaginary forms, contradictions and intertextuality and polyphony are highlighted in this novel. Therefore, the validity of the perspectives on the influence of postmodern literary school on this novel can be considered as a proof of the influence of western postmodern literature on Persian fiction literature.

Keyword: Dell Foulad, Postmodern, Monirou Ravanipour, Narrative, irregularity**.**

Received: January, 22, 2020; Accepted: March, 20, 2020

10.22059/jlcr.2020.296415.1405
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1. Ph.D Candidate of Persian Literature and language, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran.
2. Email of the author: a_dehghan@iaut.ac.ir
Associate Professor of Persian Literature and language, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran.
3. Associate Professor of Persian Literature and language, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

فنون روایی پسانوگرایی در رمان «دل فولاد» منیرو روانی‌پور

صادق خدادوست
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
علی دهقان[1]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
حمیدرضا فرضی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۰۲؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۱/۰۴
علمی ـ پژوهشی

چکیده

فنون روایی به شگردهای روایت داستان گفته می‌شود که در ادبیات پسامدرن، دگرگونی پیدا کرده‌است. به طور کلی، آثار پست‌مدرن، نابهنجار و آشفته به نظر می‌رسند و نمی‌توان آن‌ها را مانند آثار سنّتی تحلیل و تفسیر نمود. در رمان‌های این سبک ادبی، اصولی که در ادبیات داستانی به طرح، آغاز و پایان مشخص، روایت خطی منسجم، زبان صریح و نظام‌مندی روایت تعلق دارد، به هم می‌ریزد و اگر خواننده آثار پست‌مدرن درباره شیوهٔ نگارش آن‌ها اطلاعی نداشته باشد، خواندن این آثار برایش ملال‌آور می‌شود و مطالعهٔ آن‌ها نیمه‌تمام می‌ماند. فرم این گونه نوشته‌ها نیز بر پیچیدگی متن می‌افزاید و زمینه را برای خوانش‌های متعدد فراهم می‌کند. این نوع ادبی، تأثیری انکارناپذیر بر جریان هنر و ادبیات ایران گذاشته‌است. با وجود شناخته و پذیرفته شدن این سبک، به علت عدم آشنایی کامل با خاستگاه‌ها، اصول و مؤلفه‌های آن، هنوز نسبت به حضورش در ادبیات داستانی ایران تردید وجود دارد. این تردید انگیزهٔ کافی را برای بررسی‌های مصداقی به وجود آورده‌است تا زمینه‌ها، اصول و شاخصه‌های پسانوگرایی در داستان‌های فارسی تحقیق و شناخته شود. در میان آثار داستانی ایرانی، رمانِ «دل فولاد» اثر روانی‌پور از گونهٔ رمان‌های پسانوگرایی شمرده شده‌است و در این مقاله، رمان یادشده از منظر عناصر روایی مطالعه گردید تا اعتبار دیدگاه موجود ارزیابی شود. بدین منظور، «دل فولاد» بر مبنای نظریه‌های پسامدرنیستی بازخوانی، و فنون روایی و نقش روایت در برجسته کردن سبک آن بررسی شد. نتیجهٔ این جستارِ تحلیلی ـ توصیفی گویای آن است که مؤلفه‌هایی همچون بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، دور باطل، شخصیت‌های خاص، بازی زبانی و افراط در کاربرد صُوَر خیال، تناقض، بینامتنیت و چندصدایی در این رمان روانی‌پور برجستگی خاصی دارد. از این رو، اعتبار دیدگاه‌های مربوط به تأثیرپذیری این رمان از مکتب ادبی پست‌مدرن، از پشتوانهٔ تحقیقی برخوردار است و می‌تواند به عنوان گواهی بر تأثیرپذیری ادبیات داستانی فارسی از ادبیات پسامدرن غرب تلقی شود.

واژه‌های کلیدی: *دل فولاد*، پسامدرن، روانی‌پور، روایت، بی‌نظمی.

۱. مقدمه

جنبش پسامدرنیستی بازتاب زیادی در ادبیات داستانی دارد. جهان ادبی پست‌مدرن چیزی را به ما ارائه می‌دهد که توضیح‌ناپذیر و انکارکنندهٔ جهان‌بینی و الگوهای ارائه‌شده‌است.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: a_dehghan@iaut.ac.ir

دگرگونی ملاک‌های زیبایی‌شناختی و تکنیک‌های زبانی از یک سو و فروریختن روایت‌های کلان دینی، اجتماعی و سیاسی از دیگر سو، گفتمانی نو را در ادبیات پست‌مدرن به نمایش گذاشته‌است که «بررسی داستان‌های پسامدرنیستی با ملاک‌هایی که رئالیسم پیش می‌نهد، چه بسا باعث شود که این آثار را "آشفته"، "گیج‌کننده"، "غیرهنری" و نهایتاً "بی‌معنا" و "بی‌ارزش" بدانیم» (پاینده، ۱۳۸۳: ۲۲۷). از این رو، فهم و ارزیابی ادبیات معاصر، به‌ویژه در آثاری که صبغهٔ پسامدرنی دارند، جز با درک این دگرگونی‌ها، ناممکن یا دست‌کم سخت خواهد بود. یکی از تکنیک‌های زبانی دگرگون‌شده در ادبیات پسامدرن، فنون روایی (Narrative) است. روایت «عبارت است از بازشناسی نشانه‌شناختی مجموعه‌ای از رویدادهایی که به طور معنادار از نظر زمانی و علّی به هم متصل شده‌اند» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۳). هر روایتی دارای طرح است، سیر مشخصی دارد و از زبان یک راوی پیدا و ناپیدا نقل می‌شود (ر.ک؛ اخوت، ۱۳۹۲: ۱۲ــ۱۳). اما در رمان پسامدرنیستی، دستور زبان داستان رعایت نمی‌شود. در داستان‌های پسامدرنیستی، مخاطب با متنی نامتعارف روبه‌رو می‌شود؛ روایت‌های ازهم‌گسیخته‌ای که به‌ظاهر ارتباط منطقی با هم ندارند. داستان‌های پسامدرنیستی نمایشگر از هم‌پاشیدگی زندگی روزمرهٔ انسان معاصر است (ر.ک؛ مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۱۸). بسیاری از ویژگی‌های یادشده را در «دل فولاد» منیرو روانی‌پور می‌توان یافت. بنابراین، در این مقاله، فنون روایی این رمان بر پایهٔ دیدگاه‌های روایت‌شناسی پسانوگرایی، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی بررسی شد تا دانسته شود که کدام یک از شاخص‌های مهم روایی- زبانی پسامدرنیسم در این داستان وجود دارد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تدینی در مقالهٔ «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی»، *دل فولاد* را جزو رمان‌های پسامدرن معرفی (ر.ک؛ تدینی، ۱۳۸۷: ۱۷) و به چند مولفهٔ آن اشاره کرده‌است (ر.ک؛ همان: ۱۳). رستمی (۱۳۸۹)، در مقالهٔ «زیباشناسی دریافت در *دل فولاد*»، درونمایه‌های *دل فولاد* و موضع خواننده را در برابر آن‌ها تبیین کرده‌است. اما تاکنون دربارهٔ فنون روایی پسامدرن در *دل فولاد* پژوهشی منتشر نشده‌است.

۳. *دل فولاد*

عنوان رمان از شعر نیما گرفته شده، قهرمان آن «افسانه شیرازی» است که مرد کوردلش او را در قمار می‌بازد. زن از دست برندگان می‌گریزد. شب و سپس، دیارش را گم کرده، در

دورها، دَورِ خودش می‌چرخد. در تهران، اسیر نگاه پاسبانان و پیرزنان می‌گردد. دیکتاتور ذهنی و کاتب درونی او را به نوشتن وامی‌دارند. شخصیت نویسندگی او از میان تاریخ، از دالان نسل‌های گذشته، ذره‌ای شده، در شکم مادر فرومی‌رود و به زمان‌های دور می‌رسد. با پیوند دادن پاره‌روایت‌های سوارکار زند، خان قاجار، چنگیز، تخت جمشید، مادها، کیکاووس و سیاووش با روایتی از انقلاب ۵۷، جنگ ۵۹ و رویدادهای ۶۵، مرزهای تاریخی را درهم می‌نوردد. با طرح موضوع مصنوعی بودن چشم (چون دندان)، مرز مجاز و حقیقت را درهم می‌شکند. سرانجام، رُز طلایی (دل فولاد) خودش را به خوانندگان هدیه می‌دهد.

۴. مبانی نظری

پست‌مدرنیسم و ادبیات پسامدرنیسم در ادبیات و هنر، همتای پساساختارگرایی در زبان‌شناسی و نظریه‌های ادبی است (ر.ک؛ داد،۱۳۸۳: ۹۹). این ادبیات را از سویی ادبیات اشباع، و از سوی دیگر، ادبیات یک اقتصاد تورمی دانسته‌اند (ر.ک؛ مهاجر و نبوی، ۱۳۸۴: ۶۲). در ادبیات نیز همانند نظریه‌های فرهنگی و اجتماعی، دیدگاهی واحد، شامل و اطلاق‌پذیر در خصوص آثار ادبی پست‌مدرن وجود ندارد. ایهاب حسن مهم‌ترین تمایز میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را در عرصهٔ ادبیات، مقولهٔ معنا می‌داند. به اعتقاد وی، پست‌مدرنیست‌ها ضرورت یا دلیلی برای وجود یک مرکز یا محور قائل نیستند؛ آنان بر مرکزیت‌زدایی و بازی شانس و تصادف تأکید می‌ورزند. لیوتار نقش اندیشهٔ پست‌مدرن را اصولاً در نشان دادن فقدان معنا در متن اثر می‌داند و وظیفهٔ نویسنده را جست‌وجو در زبان ذکر می‌کند. سخن پست‌مدرنیست‌ها در باب ناشناختنی بودن موضوع‌های شناخت، یادآور قضیهٔ گرگیاسِ سوفسطایی است که مدعی بود «شیء حتّی اگر موجود باشد، قابل شناختن نیست» (هاجری، ۱۳۸۴: ۲۲۱). شیوهٔ کتابت در متن‌های پست‌مدرنیسم، تمام موانع میان خودآگاه و عقل باطنی، حقیقت و خیال، منطق و هوس، زمان و مکان، و موضوع و ذات را از سر راه برمی‌دارد و متن را به کمک فیضانی از جهان ناخودآگاه و شعله‌ورِ درونی خلق می‌نماید. زبان نزد آفرینندگان چنین آثاری، معنای قاموسی خود را از دست می‌دهد و برای خود وظیفه‌ای برای انتقال مستقیم پیامی مشخص به خواننده نمی‌شناسد، بلکه خود به عنوان هدف تلقی می‌گردد. نتیجهٔ چنین تعاملی با متن، چندلایگی و غموضی می‌شود که تفسیرناپذیر می‌نماید؛ زیرا مقصود از آن، اغلب بیان احساسی معیّن یا انتقالِ اندیشه‌ای

مشخص به مخاطب نیست، بلکه هدف، نمایاندن حالتی وحی‌گونه، درونی و ذهنی تودرتو، چندپهلو و ایجاد نوعی سرگشتگی در مخاطب است. ازاین‌رو، با توجه به آنکه غموضِ موجود در چنین متن‌هایی هدف تلقی می‌شود و نه شیوه‌ای برای پرهیز از صراحت بیان وجود دارد، تحلیل و تفسیر آن‌ها از سوی ناقدان نیز به ناصواب منتهی می‌گردد! (ر.ک؛ بوشعیر، ۱۹۹۷م.: ۱۹۴ـ۲۰۰).

آثار پست‌مدرن، نابهنجار و غیرعادی به نظر می‌رسند و نمی‌توان آن‌ها را مانند آثار سنّتی تحلیل و تفسیر کرد. بسیاری از نویسندگان پست‌مدرن حداکثر توان خود را به‌کار می‌برند تا در ژانری مانند رمان، عناصر آن، از جمله طرح، شخصیت، زمان، مکان و مضمون را از بین ببرند؛ چراکه آن‌ها به یکپارچگی و تمامیت داستان‌های سنّتی بدگمانند. اگر خوانندهٔ آثار پست‌مدرن حرفه‌ای نباشد و دربارهٔ نوع نگارش آن‌ها اطلاعی نداشته باشد، خواندن این آثار برایش ملال‌آور می‌شود و مطالعهٔ آن‌ها نیمه‌تمام می‌ماند. غالباً پایان چنین آثاری گشوده است و مانند آثار کلاسیک به پایان مشخصی نمی‌رسد. پست‌مدرنیست‌ها برخلاف مدرنیست‌ها «به تولید ساختارهای باز، ناپیوسته، فی‌البداهه، غیرقطعی و یا تصادفی می‌پردازند» (سلدن، ۱۳۷۷: ۲۲۴). همچنین، پس از قرائت آثار پست‌مدرنیستی، اغلب خواننده متحیر و سردرگم می‌ماند؛ علاوه بر آنکه فرم نوشته‌ها نیز بر پیچیدگی متن می‌افزاید و زمینه برای خوانش‌های متعدد فراهم می‌گردد. برخی از ویژگی‌های آثار ادبی پست‌مدرن، به‌ویژه در زمینهٔ رمان و داستان را می‌توان چنین خلاصه کرد: اقتباس، بی‌نظمی در روایت رویدادها، ازهم‌گسیختگی، تکه‌گذاری یا تکه‌کاری (کولاژ)، فقدان قاعده، عدم انسجام، امکان برداشت مختلف و متعدد از اثری واحد، پارانویا، دور باطل، اختلال زبانی، تناقض، جابه‌جایی ویژگی‌های سوررئالیسم و ارتباط آن با پست‌مدرنیسم (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۱).

شیوهٔ نوشتاری پسامدرن در سال‌های اخیر وارد ادبیات فارسی و هنر ایران شده‌است. در این سال‌ها، گروهی از نویسندگان ادبی کوشیده‌اند با استفاده از برخی تکنیک‌ها و فرم‌های ادبی متعلق به مکتب ادبی پست‌مدرن به خلق نوع تازه‌ای از ادبیات داستانی در ایران بپردازند. البته این شیوهٔ داستانی نوپدید، به سبب باریکی مرز میان مؤلفه‌های ادبی مدرنیسم متأخر و پست‌مدرنیسم، گاهی درک نمی‌شود و از طرف نویسندگان و منتقدان ادبی با واکنش‌های انتقادی روبه‌رو می‌گردد. به نظر می‌رسد که بررسی ویژگی‌ها و

مؤلفه‌های این رویکرد جدید در آثار کسانی که به عنوان نویسندهٔ پست‌مدرن شهرت یافته‌اند، سبب می‌شود جایگاه آن‌ها در عرصهٔ ادبیات معاصر پارسی بازیابی شود. در این راستا، رمان *دل فولاد* از نظر «وضعیت پسامدرنیستی» روایی، در این جستار تحلیل شده‌است.

۵. فنون روایی در رمان *دل فولاد*

نویسندگان پسامدرن برای ترسیم وضعیت فلسفی و اجتماعی انسان معاصر، به فنون روایی منحصربه‌فردی دست می‌یازند. در این راستا، کاربرد اغراق‌آمیز تکنیک‌های روایی خاص، همچون جریان سیال ذهن و پایان باز، اقتباس، بینامتنی و گسیختگی در روند داستان، به محو کامل روایت می‌انجامد. در این‌گونه روایت‌ها، نویسنده واقعیت و مجاز را درهم می‌ریزد و این بی‌مرزی موجب می‌شود که نویسنده به سوی بی‌طرحی و روایت‌شکنی حرکت کند و در مقابل به نظریه‌پردازی روی آورد (ر.ک؛ مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۶۸). در روایت *دل فولاد*، از فنون یادشده، موارد زیر در جستار حاضر بازیابی شده‌است:

۵ـ۱. بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها

از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های ادبیات پست‌مدرن، تلاش برای محو کردن عنصر زمان و به تبع آن، «روایت» در آثار داستانی است (ر.ک؛ همان). با تحریف تاریخ و مخدوش شدن مرز تاریخ و خیال‌پردازی، نوعی زمان‌پریشی ایجاد می‌گردد و این امر موجب می‌شود زمان حاضر نیز آشفته و پریشان نشان داده شود (ر.ک؛ تدینی، ۱۳۸۸: ۶۱). تحریف تاریخ در نوشتار پست‌مدرنیستی با جعل تاریخ و درهم آمیختن تاریخ و خیال‌پردازی صورت می‌پذیرد. نویسنده با گزارشی ساختگی از رویدادها، چگونگی و زمان و مکان آن‌ها را چنان تصویر می‌کند که با وقایع تاریخی مغایرت‌های فاحش دارد. «زمان‌پریشی» از طریق به نمایش گذاشتن این مغایرت‌ها، نظم زمانی را مختل می‌کند. کثرت رویدادهایی که در این رمان‌ها طی یک شب رخ می‌دهند، زمان را چنان متورم می‌کند که خواننده از تشخیص آن عاجز می‌ماند (ر.ک؛ مک‌کافری، ۱۳۸۱: ۱۲۶).

۵ـ۱ـ۱. درآمیختن زمان‌ها

بر اساس نخستین جمله‌های رمان *دل فولاد*، خواننده پیش‌بینی می‌کند که متن دربارهٔ انقلاب ۱۳۵۶ است، اما اندکی بعد، با فضای جنگ روبه‌رو می‌شود:

> «از مؤسسه بیرون زد. دید که ایستاده‌اند: دیکتاتور و سوارکار! هر دو انگار می‌ترسیدند که سر از جای دیگری درآورند. لبخند خسته‌ای زد. روسریش را پایین کشید و نمونه‌ای چاپی را طوری توی دست گرفت که ببینند و وقتی

لبخندشان را دید، دلش قرص شد. به جانب خیابان انقلاب راه افتاد و به ماشین‌ها که پشت راه‌بندان مانده بودند، نگاه کرد... اعزام؟ تا چشم کار می‌کرد، جوانانی که در اتوبوس به جبهه می‌رفتند، بودند» (روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۷).

اما همواره این پیش‌بینی‌ها با حدس‌های نو کنار زده می‌شود و جایگزین‌های دیگری از راه می‌رسد. خواننده خاطره‌ای از پیش در ذهن دارد و در طی داستان، مدام در سه زمان گذشته، حال و آینده گرفتار است؛ چراکه نویسنده مدام در بین زمان می‌چرخد: «و حالا سال شصت‌وپنج بود و رستم پنج سال علاّفِ جبهه‌ها... پس تو اینجا چه کار می‌کنی؟ و می‌گویند که کیکاووس با هواپیما گریخته بود» (همان: ۱۴۷).

نویسندهٔ *دل فولاد* در دنیای خیال، «عکس» را با سوارکاری که در اتوبوس می‌بیند، همسان می‌شمارد و رفتار کسانی که دختران سرهنگ را در سختی زندگی رها کرده بودند، با رفتار مهاجمان خان قاجار درمی‌آمیزد:

«سوارکار، و اتوبوسی که دور شده بود و نه، هیچ شباهتی نبود، هیچ شباهتی... چهار ماه پیش عکسی را در خیابان منوچهری، در بساط مردی دیده بود. مثلِ خودش بود. چشمان درشت و سیاه با نگاهی غریب و موهای بلند که روی شانه رها می‌شد و کشکولی در دست» (همان: ۸).

«افسانه پشت میز نشست. پیردختران در دست مهاجمان ریزریز می‌خندیدند و با صدای خندهٔ خود پیر می‌شدند و مهاجمان سرانجام در نیمهٔ راه نرسیده به کرمان، آن‌ها را در صحرایی رها کردند؛ صحرایی که در آن، ارواح پیردختران با لباس عروسی، شب و روز گریه می‌کردند» (همان: ۱۲۰).

به تعبیر آیزر:

«پُر کردن فضاهای خالی در متن‌های کلاسیک (سنّتی) همچنان ناخودآگاه انجام می‌شد. اما در متن‌های جدید، این فرایند کاملاً عمدی انجام می‌پذیرد. متن‌های جدید، اغلب چنان چندپاره و تکه‌تکه هستند که تمام توجه به یافتن ارتباطی میان قطعات پراکنده معطوف می‌گردد. هدف از این کار، پیچیده کردن طیف ارتباط نیست، بلکه بیشتر به منظور آگاه ساختن ما از طبیعت ظرفیت‌های ما برای فراهم آوردن چنین ارتباطی میان قطعات است» (Lodge & Wood 2000: 200).

حضور شاه زند، کور کردن‌های پیاپی خان قاجار، اشاره‌های پیاپی به چنگیزخان، فرنگیس و افراسیاب، شاه کیکاوس، به آتش کشیده شدن تخت جمشید، در صحنه‌های

مختلف و گاهی واحد، توالی زمانی را در روایت روانی‌پور بـه هـم ریختـه‌اسـت. در سـایهٔ بی‌نظمی روایت *دل فولاد*، «دوره‌ها هیچ فرقی با هم ندارند» (ر.ک؛ روانـی‌پـور، ۱۳۸۳: ۲۳۳) و زمان در بنـد سـاعت نیسـت (ر.ک؛ همـان: ۱۷۹). در ایـن بـی‌نظمـی، تـاریخ مرزهـا را در نوردیده‌است و سلسلهٔ «ماد» و «خان قاجار» در زمان حال حضـور مـی‌یابنـد: «هـر مسـئلهٔ کوچک زیر سَرِ مادهاست» (همان: ۲۶۴)، حتی تقصیر «جنگ و این اسیرا» (همان: ۲۶۳).

۵ـ۱ـ۲. درآمیختن سنّت و مدرنیزه

در فضای زمان آشفته، ابزار مدرن و قدیم در کنار هم هستند: «دشـت پُـر از شمشـیرهای زنگ‌زدهٔ قدیمی و اینجا آنجا زره و جوشن و کلاه‌خود، و سوارکار رو به افق آه مـی‌کشـید؛ رو به دشتی پُر از تانک‌های سوخته» (همان: ۱۶۸).

۵ـ۱ـ۳. جابه‌جایی شخصیت تاریخی با امروزی

جابه‌جایی شخصیت در رمان، بی‌نظمـی ایجـاد مـی‌کنـد؛ چنـان‌کـه «افسـانهٔ» امـروزی و «مشتاقِ» تاریخی! در فرار و مواجهه با نابینایی، تجربهٔ همسانی دارند. روایت با فرار افسانه از پشت‌بام (همان: ۵)، از دست مردِ چشم‌مصنوعی آغـاز مـی‌شـود، امـا در جـایی از رمـان، «مشتاق» را «از بالای بامی پایین انداختند... و هرکس هم او را دیده، کور می‌شـد» (همـان: ۲۵۶) و «هیچ کس نه مشتاق نوازنده را می‌شناخت و نه زنـی را دیـده بـود کـه بـا لبـاس نارنجی از پشت‌بام می‌گریخت» (همان: ۲۵۷). در اثر جابه‌جایی شخصیت‌ها، سـوارکار دلاورِ زَند به «ناهید» تبدیل می‌شود که بر گردونه‌ای سوار است (همان: ۲۲۸ــ۲۲۹)، در حـالی کـه «ناهید»، نامزد سیاوش، با گردونه آمده بود (ر.ک؛ همان: ۲۳۱).

۵ـ۱ـ۴. طرح دو روایت از رویداد واحد

وجود دو روایت متفاوت از فرار افسانه، نمونه‌ای از این ویژگی در *دل فولاد* است. در روایت نخست، مردِ افسانه او را در قمار می‌بازد و زن از دست طلبکاران برنـدهٔ قمـار مـی‌گریـزد (ر.ک؛ همان: ۲۱۰). در روایت دیگر، مردی همیشه زنش را خواب می‌کـرده، چشـمانش را از حدقه بیرون می‌آورده، بالای سرش می‌گذاشته‌است. یک شـب زن خـودش را بـه خـواب می‌زند، آن را می‌بیند، دچار وحشت می‌شود و می‌گریزد (ر.ک؛ همان: ۲۱۱).

۵ـ۲. دور باطل

دور باطل، تکنیکی وجودشناسانه است که به درهم ریختن مرز دنیاهـای موجـود در مـتن می‌انجامد و تمایز متن و دنیا از یکدیگر ناممکن می‌گردد.

۵ـ۲ـ۱. تردید در حقیقت‌های وجودی

«این حلقه‌های سیاه مو و چشمان میشی غصه‌دار حقیقی‌اند؟ هستند؟» (همان: ۱۱۰).

۵ـ۲ـ۲. نقش‌آفرینی شخصیت‌های تاریخی

«دور باطل به دو طریق در داستان ایجاد می‌شود: اتّصال کوتاه (ورود نویسنده به داستان) و پیوند دوگانه. پیوند دوگانه هنگامی در داستان ایجاد می‌شود که شخصیّت‌های تاریخی در داستان نقش‌آفرینی کنند» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۶)؛ چنان‌که درونمایه‌های *دل فولاد* با حضور سوارکارِ زَند، آغامحمدخان قاجار، چنگیز، سیاوش، فرنگیس، کیکاووس و شاهان ماد پرورش یافته‌است.

۵ـ۲ـ۳. تعارض ناخودآگاه و خودآگاه نویسنده

برای کاتب درون نویسنده سؤال است که دیگران قصه می‌شوند؟ نویسندهٔ بیرون بر آن است که: «ما قصه‌ایم، آن‌ها حقیقی‌اَند» (روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۸۶). نویسنده با دیکتاتور درونش هم در چالش است: «من دوست دارم برای کودکان بنویسم؛ «بیخود!...» (همان: ۲۰).

۵ـ۲ـ۴. امتزاج امر واقعی، استعاری و خیال

در حالت دور باطل، امر واقعی و امر استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند و «یک عروسک و یک پیرزن هیچ فرقی ندارند» (همان: ۳۳). دیوید لاج معتقد است که مفهوم یاکوبسونی قطبین استعاره و مجاز را می‌توان بسط داد و به این نتیجه رسید که ادبیات، امری استعاری و غیر ادبیات، مجازی است و از آنجا که هر متن ادبی، استعاره‌ای برای جهان خارج است (ر.ک؛ فرمهینی، ۱۳۸۳: ۱۶۱)، پس اگر قلبی با اصابت خمپاره از سینه بیرون آمده، تار بزند (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۰۹)، با متن استعاری پست‌مدرنیستی مواجه هستیم. در *دل فولاد*، نویسندهٔ داستان در قالب «افسانه سربلند»، «سوارکار»، «دیکتاتور» و «دختر کاتب»، حضور سیال و استعاری دارد: «دختر کاتب که دیگر پریشان می‌نویسد و حتی گوش به حرف او [سوارکار] هم نمی‌دهد... ، او [کاتب] رفت توی قاب خانم سربلند... و صدای خنده‌اش را شنید؛ خندهٔ دیکتاتور» (همان: ۲۴۲). قهرمان داستان،در *دل فولاد*، یک زن نویسنده است که نویسندهٔ اصلی داستان را تداعی می‌کند و در داستانی که نویسندهٔ درون داستان در حال نوشتن آن است، وقایع پیرامون او به نوعی تکرار و منعکس می‌شود و خواننده با داستان در داستان روبه‌روست (ر.ک؛ تدیّنی، ۱۳۸۷: ۱۳). یکی از موارد درهم آمیختن امر واقعی و خیال، در پیرفتی است که در آن، دست افسانه زنگِ دَرِ خانه‌شان را در شیراز می‌زند، دختری باردار و باکره در را به رویش باز می‌کند (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۲)، در حالی که این دختر، در تهران است.

۵ـ۲ـ۵. ترکیب امور متضاد

در اثر شگردهای اتصال کوتاه، شخصیت افسانه و دیکتاتور درونش گاهی به ترکیب متضاد تبدیل می‌شوند: «خودش به دیکتاتور ستاره داده بود. همین طور که قد می‌کشید و بزرگ می‌شد، به او ستاره می‌داد و حالا ستاره‌های روی شانه‌اش زیاد شده بود و قدش آن‌قدر بلند که سرش به سقف زندگی او می‌خورد» (همان: ۱۷).

۵ـ۳. بازی زبان و زندگی

کاربرد استعاره در فلسفهٔ پست‌مدرن برای تبیین قیاس‌ناپذیری صُوَر گوناگون زندگی با هم، متأثر از «نظریهٔ بازی‌های زبانی» (The theory of language games) ویتگنشتاین طرح شده‌است و «بخش عمده‌ای از نظامِ مفهومی طبیعی ما به شکل استعاری ساختار یافته‌است؛ به عبارت دقیق‌تر، بیشتر مفاهیم تا اندازه‌ای در چارچوب مفاهیم دیگر درک و دریافت می‌شوند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۱۰۳). استعاره در رویکرد شناختی، واسطه‌ای است برای درک امور انتزاعی بر اساس مفاهیم ملموس و عینی استعارهٔ «زندگی، بازی است»؛ یعنی درک و دریافت زندگی به مثابهٔ نوعی بازی، یکی از استعاره‌های رایج در باب تفسیر و معنای زندگی است. در واقع، «بازی به عنوان فرمی از گریز از واقعیت، فرمی از رهایی از معنا داشتن، دل‌مشغولی نویسندگان فراداستان است» (وو، ۱۳۸۹: ۵۸).

۵ـ۳ـ۱. زندگی به مثابهٔ قمار

سالمن «بازی زندگی» را نخستین استعارهٔ «معنای زندگی» دانسته‌است (ر.ک؛ سالمن، ۱۳۹۲: ۹ــ۱۵). در *دل فولاد*، کار و زندگی به بازی قمار می‌مانَد. افسانهٔ سربلند، نخستین کسی است که مردش او را می‌بازد (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۱۰). او یاد گرفته‌است که در زندگی باید در فکر مات کردن بود: «یک لحظهٔ دیگر اگر بماند، کار تمام است و بازی شطرنج!» (همان: ۱۷۸). در این بازی، اگر «خودت را فراموش کنی، مات می‌شوی» (همان: ۱۹۴).

۵ـ۳ـ۲. بازی کردن زندگی

«فراداستان در پی کشف این است که هر یک از ما واقعیت‌هایمان را چگونه بازی می‌کنیم» (وو، ۱۳۹۳: ۱۹۵). مراجع حقوقی مهره‌هایی در صحنهٔ بازی زندگی هستند: «هیچ دادگاهی نیست که محاکمه کند... دادگاه فقط برای مرگ ناگهانی و آشکار تشکیل می‌شود» (روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۵۴). زندگی «خواهران پیر» نوعی بازی «در دست مهاجمان» (همان: ۱۲۰) است.

۵ـ۳ـ۳. سرنوشت‌های استعاری و ساختگی

تجلی استعارهٔ «زندگی، بازی است»، در *دل فولاد* با روایت‌های استعاری از سرنوشت و سرگذشت شخصیت‌ها تحقق می‌یابد. پاسبان‌هایی که پیوسته در خیابان‌ها سوت می‌کشیدند (ر.ک؛ همان: ۳۱ـ۳۶)، سایه مداوم زنان خانه‌دار به عنوان زبردست‌ترین بازجویان جهان (ر.ک؛ همان: ۱۰۸)، پیرزن‌هایی که در قاب پنجره‌ها می‌نشینند (ر.ک؛ همان: ۵۷) و افسانه «زیر نگاهشان جمع» می‌شد (همان: ۲۲۲)، آقای مهاجرانی که «حتّی توی خیابان تعقیبش می‌کرد، تا بداند سوار چه می‌شود، با که می‌رود!» (همان: ۱۰۷)، خندهٔ منشی که «انگار مچ افسانه را گرفته» (همان: ۱۲۴) و خلاصه، «تمام درها و پنجره‌های نیمه‌باز» و تمام چشم‌های توی کوچه» (همان: ۷۴)، نوعی از بازی زندگی هستند که روانی‌پور بر افسانهٔ سربلند مقدّر کرده‌است.

۵ـ۳ـ۴. اقتدار زبانی

افسانه با بهره‌وری از استعاره، در میدان هنری برای خود نوعی اوتوریته و اعتبار تولید می‌کند. چشم‌ها: چشم کرمانیان، چشم سبز، آبی (ر.ک؛ همان: ۳۲)، چشم نقره‌ای (ر.ک؛ همان: ۲۱۱)، چشم‌های شیشه‌ای (ر.ک؛ همان: ۲۵۳) که حقیقت را نمی‌دیدند، قلمرو مجاز را در *دل فولاد* در سیطره گرفته‌اند. جست‌وجوی چشم‌ها نکته‌ای ایهامی است و می‌تواند کنایه‌های زیادی را در بر گیرد. در *دل فولاد*، «کلمه، سوار اسب است» (همان: ۱۸۶)، «دروازه‌های شهر شیراز» با قلم گشوده می‌شود (ر.ک؛ همان: ۱۱۸)، نویسنده، دیکتاتور درونی دارد (ر.ک؛ همان: ۱۷۴)، با «سوارکار»، زبانِ روایت‌های گذشته و حال را به هم پیوند می‌زند و *دل فولاد* را می‌سازد.

۵ـ۳ـ۵. تفسیر استعاری زندگی

بازی زندگی در زبانِ *دل فولاد*، در قالب گزاره‌هایی بیان می‌شود که حقیقی و مجازی بودن آن‌ها با خوانش سطحی قابل تمییز نیست. در *دل فولاد*، غالب این کلمات از جنس بهارنارنج هستند (ر.ک؛ همان: ۱۰۴). بازی با کلمات جلوه‌ای دیگر از بازی زندگی است. «کنش» گردش دارد: «عادت داشتم، عادت داشتید... عادت داشتند و تا آن سوی جهان می‌شود فعل‌ها را به غصه و دغدغه صرف کرد» (همان: ۲۵۷) و فعل و زندگی طرد و عکس می‌شوند: «تو می‌توانی ببافی و من نمی‌توانم و من می‌توانم بنویسم و تو نمی‌توانی...» (همان: ۲۶۴).

نمادها نقش بارزی در بازی زندگی دارند. خان قاجار (نمونه‌ای از پلشتی)، سوارکارِ زَند (جوانمردی و جوانمرگی)، سیاوش (قربانی)، سرهنگ و سرگرد حمیدی (زورمداری)، خواهران بافندهٔ باردار (نادانی و ناپویایی)، دیکتاتور (جوهر عقلانی نویسندگی)، دختر کاتب (جوهر احساسی نویسندگی)، پیرزن عروسکی (کمال مادرانه)، پیرزن‌ها و پاسبان‌ها (مُشرف)، خندهٔ نقره‌ای (خندهٔ مصنوعی)، رنگ سبز (موافقت)، رنگ آبی (زندگی)، رنگ زرد و نارنجی (خشکیدن)، رُز طلایی (خوشبختی)، سیگارِ زَر (صف نوبت و نایابی دورهٔ جنگ)، از نمادهای زندهٔ *دل فولاد* هستند.

استعاری‌ترین حالت هستی‌شناسانهٔ زندگی، روایتِ سلطهٔ کنش‌پذیرانه است که افسانه آن را در قالب دیکتاتور و امر و نهی‌های پیوستهٔ او، به مثابهٔ خشونت نمادین درون خود نهادینه کرده‌است. افسانه «خودش به او ستاره داده بود» (همان: ۱۷). شکم افسانه داشت بالا می‌آمد؛ کارِ دیکتاتور بود! همه آبستن سلطه‌اند! افسانه در پایان، آن را قی می‌کند و از خود می‌راند (ر.ک؛ همان: ۱۷۴). دختران بافنده نیز با استعارهٔ «باردار بودن»، بدون اینکه مردی در زندگی آنان وجود داشته باشد، آبستن خشونت‌های ناشی از ساختار فضای اجتماعی هستند. نویسندهٔ *دل فولاد* «درخت نارنج خشکیده» را استعاره‌ای از زنانگی از دست رفتهٔ مادران و زنان می‌گیرد (ر.ک؛ همان: ۹۷).

۵ـ۳ـ۶. زیاده‌روی در استعاره و تشبیه

نویسندهٔ پست‌مدرن در استفاده از استعاره و مجاز تعمداً زیاده‌روی می‌کند و با به‌کارگیری مضحک و تمسخرآمیز جلوه دادن آن‌ها، خود را از بند استعاره و مجاز می‌رهاند. این زیاده‌روی بیشتر در تشبیهات عجیب و غریب و استعاره‌های دور از ذهن نمود دارد و گاه با اطناب و افراط در توصیف و تشبیه، خواننده، اصل مطلب و قدرت تجسم موضوع را از دست می‌دهد. این شیوه گونهٔ تازه‌ای از بلاغت فارسی را به نمایش می‌گذارد. عناصری که متن رمان را از داستان محض فراتر می‌برد، در *دل فولاد* فراوان است. نمونه‌های زیر افزون بر شواهد پیشین این مقاله است.

نمونهٔ تشبیه و استعارهٔ غریب

تشبیه			استعاره			
مشبه	مشبهٌ‌به	صفحه	استعاره	صفحه	استعاره	صفحه
صدا	دانهٔ درشت	۶	بازی باد	۶	دانه‌چینی چشم	۱۵
پیرزن	عروسک	۶۲	خواب شهر	۶	پرش ستاره روی شانه	۱۹
بازشدن تازیانه	حلقهٔ دود	۴۲	تکثیر زن	۹۲	رقص خنده	۵۲

حال انسان	هوای شمال	۱۰۱	قاب گرفتن جان	۱۰۳	رقص گل کوکب	۹۲
کلمه	بهارنارنج	۱۰۴	زخمی شدن دیوار	۱۲۵	معتاد شدن گل	۱۶۵
کلمه	دانهٔ زنجیر	۱۲۶	خندیدن دیوار	۱۵۶	لبخند شرور	۱۳۹
دست	تیرآهن	۲۴۴	گم شدن شب	۱۵۹	بی‌عرضگی تاریخ	۱۵۹
آفتاب	گربه	۲۲۷	بالا رفتن ساعت	۱۷۹	مریدسازی چرخ خیاطی	۱۵۷
شب	شیء	۹۹	خندهٔ نقره‌ای	۲۲۶	ردّ پای زمان	۱۷۸
زنانگی	درخت	۹۷	زرد شدن قصه	۱۲۷	سواری ستارهٔ ناهید	۲۲۹
هنر	رُز طلایی	۳۰	قفل شدن زندگی	۱۴۹		

۵ـ۴. تناقض

تناقض در متن از جمله ویژگی‌های آثار پسامدرنی است که به عدم قطعیت، ابهام و تردید موجود در این آثار دامن می‌زند.

۵ـ۴ـ۱. گزاره‌های متناقض

به‌کار بردن واژه‌های «گویا»، «انگار»، «شاید»، «یا»، «مثل اینکه» و آوردن «جملات پرسشی»، موجب تناقض، تردید و ابهام متن می‌شود: «نسرین بود که می‌گفت یا خودش! هیچ کدام و هر دو...» (همان: ۱۸۴). نویسنده برای ایجاد تعلیق و تعمیق، در گزاره‌هایی خود را به امواج تناقض می‌سپارد. با اینکه دیکتاتور درون برای دیگران دیدنی نیست، نویسنده گمان می‌کند مادرش نیز چشم مصنوعی دارد و نمی‌تواند دیکتاتور را ببیند. چرا نویسنده انتظار دارد رؤیت وجدانش برای دیگران ممکن باشد؟! مادر می‌گریست. از درد زخم‌هایش به خود می‌پیچید: «زنی هستی تو...زن»، «اما می‌تونم. نگاه کن» و دیکتاتور را نشانش داده بود. مادر ندیده بود. چرا ندیده بود؟! چشمان مادر هم؟ (ر.ک؛ همان: ۱۰۷).

از جمله تناقض‌های متعدد محتوایی رمان این است که نویسنده با نگرش هستی‌شناسانه، مسئلهٔ وجود و عدم را در هالهٔ تردید فرومی‌برد. دختر کاتب گفت: «اما آن‌ها قصه می‌شوند؟» (همان: ۱۸۶)، «ما قصه‌ایم، آن‌ها حقیقی‌اند» (همان) و او دادش در آمد: «...آن‌ها مرا آورده‌اند توی خانهٔ خودشان و من حالا قصه‌ام و آن‌ها با من مشغول می‌شوند تفریح می‌کنند! نمی‌کنند؟» (همان). در متن تناقض، پرسش هستی‌شناسانهٔ نویسنده، پاسخی بی‌سرانجام دارد: «خروسی در دوردست می‌خواند. سه بار خواند. معلوم نبود که چه کسی که را در کجا انکار می‌کند!» (همان: ۱۸۲) و «نسرین بود که می‌گفت یا خودش! هیچ کدام و هر دو...» (همان: ۱۸۴). روانی‌پور میان روایت مراقبت افسانه از سیاوش معتاد (ر.ک؛

همـان: ۱۹۵) با جبهه رفتن او تناقض ایجاد کرده‌است: «آن قصه را بـاور نکردیـد! کردیـد؟! کدام قصه؟! همان اسارت و بیمارستان عراقی و آن پرستار ایرانی‌الاصل... پرسـتار شـکل شما بود... مثل شما... من رفته بودم برای وطنم بجنگم» (همان: ۲۷۰). او صدا را با سـکوت جمع می‌کند: «پاییز همیشه پُر از... صدای مشت و لگد کسی هست که زیر مشت و لگد له شود؛ کسی که نمی‌تواند فریاد بزند» (همان: ۱۱۵).

۵ـ۴ـ۲. جمله‌های متضاد

نویسنده با ایجاد دو باور ذهنی، باور ذهنی منِ خواننده و باور ذهنی متن یا نویسنده، جهان دیگری را می‌سازد که شاید خواننده تاکنون از آن بی‌خبر بوده‌است. از ترفندهای متن برای ایجاد چنین عملکردهایی، کاربرد جمله‌های متضاد است: «چشمانشان را بسته بودند... نـه نباید، باید با تمام توانت ببینی» (همان: ۱۲). افسانه «سرگردان توی اتـاق مانـد. چـه بـود؟! دستانی کارساز یا نیازمند؟! دختر کاتب گفت: بنویسم؟ چی را؟ دستانی کارساز یـا نیازمنـد. سوارکار به‌تاخت خودش را رسانده بود: کارساز. و دیکتاتور قاه‌قاه خندیـد: نیازمنـد» (همـان: ۲۰۷). ساده‌ترین شکل‌های تضاد نیز در ایجاد تناقض نقش دارند؛ مانند: «مردی کـه نعـره می‌کشید و به دنبال چشمانش می‌گشت و زن می‌دید که آن دو حفرهٔ خالی، زخم نیسـت» (همان: ۶)؛ «چشمان درشت برآمده‌شان را باز و بسته کردند» (همان: ۱۱۷)، «ریزریز خندیدند... زارزار گریه کردند!» (همان: ۱۱۸)، «تمام روز را گشته بودند تا ردّ پایی از آن شـب گـم‌شـده بیابند» (همان: ۱۵۹).

۵ـ۵. شخصیت‌های خاص

یکی از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن، غیرعادی بودن شخصیّت است؛ چنان‌که:

> «با هیچ روشی نمی‌توان معلوم کرد آن‌ها از کدام اوضاع در دنیای واقعی نشأت گرفته‌اند و یا بر اساس کدام ملاک‌ها می‌شود در سـلامت عقلشـان تردیـد نکـرد. عرف‌های واقع‌نمایی و عقل سلیم در این داستان‌ها فسخ شده‌اند. شخصیّت‌هـا در آن بُعدی از هستی بی‌ساختار حیات دارند که رفتارشـان بـه طـور توجیـه‌ناپـذیری بی‌دلیل ناسنجیدنی می‌شود» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۴).

۵ـ۵ـ۱. شخصیت‌های انتزاعی

در رمان *دل فولاد*، چند شخصیت داستانی و چند شخصیت خیـالی نقـش ایفـا مـی‌کننـد. افسانه سربلند، پیرزنان، پیردختران، مهاجرانی، سرهنگ، سیاوش، نسـرین، نـرگس، دکتـر مهرسای و منشی، شخصیت‌های کنشگر داستانند و منشی، پدر و شوهر افسانه، اشـخاص غیرفعال هستند. دیکتاتور، سوارکار، دختر کاتـب، خـان قاجـار، فـرنگیس، کیکـاووس و...

شخصیت‌های انتزاعی داستانند که سه شخص نخست از آن‌ها کنشگرند. صفات، کنش‌ها و سرگذشت این شخصیت‌ها، در *دل فولاد*، با ویژگی‌های قهرمانان داستان‌های مدرن هیچ سنخیتی ندارند. دیکتاتور از زیر درخت نارنج بیرون آمد و با زن (افسانه) یکی شده بود (ر.ک؛ همان: ۱۹) و دیکتاتور او را از نگرانی باردار کرده بود (ر.ک؛ همان: ۳۳).

۵ـ۵ـ۲. غیر قابل اعتماد و بی‌ثبات

سیّال بودن، لغزندگی و غیر قابل اعتماد بودن از ویژگی‌های شخصیّت داستان پسامدرن است (ر.ک؛ بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۵). در رمان *دل فولاد*، شوهر شخصیت اصلی، صادق و روراست نیست؛ زیرا «زنش را همیشه پیش از خود خواب می‌کرده تا حتماً چیزی را نبیند... می‌خواسته چشمانش را، حفرهٔ خالی چشمانش را پنهان کند؛ چشمانی که شیشه‌ای بوده» (روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۵۳). پدرِ مورّخِ افسانه هم شخص مورد اعتمادی نیست؛ زیرا خانوادهٔ خود را بدون دلیل کتک می‌زند (ر.ک؛ همان: ۶۸). «نسرین» ــ دوست افسانه ـ نیز شخصیت ناپایداری داش.، او زن روشنفکری بود (ر.ک؛ همان: ۱۸۵)، اما شوهرش «طرفدار زن سنّتی بود» (ر.ک؛ همان: ۵۹) و از او جدا شده بود. می‌گفت او را دوست دارد (ر.ک؛ همان: ۱۸۵)، ولی «دروغ بود» (همان). سرهنگ بازنشسته در عالم خیال زندگی می‌کرد. او کبوتران محل را به جای سربازان دوران اقتدار خود، «زیر پوشش» می‌گرفت و گاهی که «دو نفر» از کبوتران تأخیر می‌کردند، با «گشنه» نگهداشتن همه به آن‌ها می‌فهماند که «با کی طرفند؟» (همان: ۱۲۲). شخصیت پزشک رمان نیز نگران «چشم»ها بود. «مهرسای» در مهرماه پنجاه‌ونه، در بیمارستان فریاد می‌کشد: «وای خدایا! همشون باید کور بشن، همشون!» و «همان شب دست به‌کار شده بودند. چهل چشم، چشم‌رنگی، سیاه و یکی سبز، سبزِ سبز» (همان: ۱۳۴).

۵ـ۵ـ۳. سیال بودن شخصیت‌ها

کاراکترهای *دل فولاد* گاهی از پاره‌روایتی به روایت دیگر تغییر می‌یابد. در پاره‌روایتی، مراقبت و رسیدگی افسانه به سیاوش معتاد (ر.ک؛ همان: ۱۹۵) با روایت دیگر (ر.ک؛ همان: ۲۷۰) از آن دو، درهم می‌آمیزد و این دو شخصیت با شخصیت‌های رزمنده جابه‌جا می‌شوند (ر.ک؛ همان). شخصیتی که دوست افسانه است، با زنی که روسری سبز دارد و پیکان سبز سوار می‌شود (ر.ک؛ همان: ۲۱۳) نیز هیچ تفاوتی ندارند.

سوارکار گاهی دلاور زند تاریخ است (ر.ک؛ همان: ۸)، اما خان زند گاهی با جوانی که نوار قرمز روی پیشانی داشت و به کربلا می‌رفت (ر.ک؛ همان)، یکی می‌شود. این سوارکار در جایی، عکس است (ر.ک؛ همان: ۸ و ۶۵): «او چه می‌کرده دلاور زند؟! در همهٔ زمان‌ها و

عصرها چه می‌کرده؟» (ر.ک؛ همان: ۹). وقتی نویسنده «تاریخ زندیه» را خرید، «دید که سوارکار در چهارچوب در کتابفروشی ایستاده‌است و به او اشاره می‌کند» (همان: ۱۰). «از دستانش خون می‌چکد» (همان: ۵۲). این سوارکار، حامی نویسنده است. او هراس را در چهرهٔ تکثیرشدهٔ پیرزن کاشته بود! (ر.ک؛ همان: ۹۲).

۵ـ۵ـ۴. عجیب بودن شخصیت‌ها

شخصیت‌های *دل فولاد* عجیب‌اَند. پیرزن‌هایش تکثیر می‌شوند (ر.ک؛ همان: ۹۲) و دنیا را پُر می‌کنند (ر.ک؛ همان: ۶۱). تمام پاسبان‌هایش سوت می‌زنند (ر.ک؛ همان: ۳۴). پیرزن خیابان پاستور، چشمان عروسکی (ر.ک؛ همان: ۳۹) داشت و افسانه از مزاحمت‌های او به ستوه آمده بود. پیرزن خیابان گرگان، خانم سرهنگ حمیدی بود که برای نجات پسر معتادش، احساس او را برانگیخت و مهر پسر را در دلش کاشت، اما با آمدن ناهید (نامزد سیاوش) او را دور انداخت. همهٔ پیرزنان عطش بازجویی داشتند؛ مانند «پیرزنی که مدام در قاب پنجره ایستاده و رفت و آمدت را مثل دقیق‌ترین ماشین حساب دنیا کنترل می‌کنه» (همان: ۶۰) و پیرزنی که با چرتکه نسرین روشنفکر را سنّتی کرده بود (ر.ک؛ همان: ۱۸۵): «زنان خانه‌دار! تا چشم باز کنی، دار و ندار ذهنت را می‌برند!» (همان: ۱۰۸). دماغ تمام پیرزن‌های دنیا از مشت مردها (ر.ک؛ همان: ۸۱)، خونی است (ر.ک؛ همان: ۷۸). پیردختران در پی احضار روح مادرشان هستند تا در شیشه کنند! (ر.ک؛ همان: ۱۴۱). آن‌ها با صدای خندهٔ خود پیر می‌شوند(ر.ک؛ همان: ۱۲۰) و آبستن خشونت زمانه هستند.

۵ـ۵ـ۵. ملال‌آوری

اکثر شخصیت‌های *دل فولاد* چنان دل‌زننده‌اند که افسانه از آن‌ها بیزار می‌شود (ر.ک؛ همان: ۱۸۶). به نظر او، همهٔ اشخاص دروغ می‌گویند: نسرین «هم به خودش و هم به او دروغ می‌گفت» (ر.ک؛ همان: ۱۸۵)، «من هم دروغ می‌گویم، دروغ!» (همان) و «تمام سواکاران را همین دروغ‌ها می‌سازند» (همان)، تمام، دیکتاتورهای دلقک (ر.ک؛ همان: ۲۴۳) هستند. سرهنگ، سیاوش، پیرزنان چرتکه‌دار، پاسبانان سوت‌زن، پدر متعصب و مردی که او را در قمار باخت، چشم‌شیشه‌ای‌ها، مهاجرانی، خانم آذری (منشی)، سرگرد حمیدی، خان قاجار، همگی ملال‌آورند.

۵ـ۵ـ۶. اقتدار شخصیت‌ها

در رمان پسامدرن، دیگر خبری از اقتدار بی‌چون و چرای مؤلف بر شخصیت‌ها نیست، بلکه «شخصیت‌ها بر استقلال خود از نویسنده اصرار می‌ورزند و حتّی علیه او سر به شورش برمی‌دارند، تا حدی که خواننده احساس می‌کند این نویسنده است که از شخصیت‌ها

تبعیت می‌کند و نه برعکس» (پاینده، ۱۳۸۶: ۶۴). در *دل فولاد*، شخصیت دیکتاتور لحظه‌به‌لحظه زندگی افسانه را زیر سیطرهٔ خود می‌گیرد و حرف توی زبانش می‌گذارد (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۹۷)، سوارکار (ر.ک؛ همان: ۲۲۸) و کاتب (ر.ک؛ همان: ۲۴۲) درون نیز بر نویسنده چیره هستند.

۵ـ۶. بینامتنیت و چندصدایی

بنا به اصل بینامتنیت، هر متن در قلمرو قدرت متون پیشین است و معنایش با آن‌ها پیوند دارد. به نظر کریستوا و بارت، هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌زند، بلکه هر اثر واگویه‌ای از مراکز شناخته و ناشناختهٔ فرهنگ است (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷).

۵ـ۶ـ۱. گفت‌وگوهای متن، تاریخ و شخصیت‌ها

بینامتن‌های رمان *دل فولاد* پیرامون درونمایه‌های دیکتاتوری شکل می‌گیرد. دلاور زند نخواست تسلیم دیکتاتور شود، کور و سپس کشته شد (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۲۹). سربازان جنگ ایران نخواستند تن به دیکتاتور بسپارند، کور شدند (ر.ک؛ همان: ۱۲۹ـ۱۳۴) و سیاوشی که اسیر دیکتاتور (صدام) بود (ر.ک؛ همان: ۱۲۹) و سیاوشی که فرنگیس را تداعی می‌کرد (ر.ک؛ همان: ۱۵۰) و شخصیت حماسی (ر.ک؛ همان: ۱۶۵) بود. در این رمان، بینامتن‌ها از دیکتاتورهای درون و بیرونِ وجود زن نویسنده در زمان تاریخی ۱۳۶۹ پرده برمی‌دارند: «سال‌ها بود که بنده بود؛ بندهٔ عادت‌هایی که برایش دیکته می‌شد و او فقط مجری بود. اطاعت می‌کرد» (همان: ۴۸).

در بخش‌های زیادی از *دل فولاد*، زمان اکنون و گذشته به هم می‌رسند: «فرمانده گفت: شیرازی هستی؟ بیا این را بده به... نه برو به آن خانه. آنجا کسی به دنبال چشمانش می‌گردد و بگو از کرمان آورده‌ام و حالا نمی‌خواست تاریخ دور مکرّر بزند» (همان: ۱۳۵). سیاوش اکنون، متهم و درمانده بود. افسانه فقط خواسته بود از او قصه‌هایش را بگیرد. قصه‌های زمان جنگ (ر.ک؛ همان). او «در جایی در مرز ایران و توران زمین مرده‌است» (ر.ک؛ همان: ۱۶۵).

افسانه سربلند، زنی است که با دیکتاتورِ نوشتن و دیگر دیکتاتورهای کوچک و بزرگ ذهن خود در ارتباط است. گاه می‌جنگد، گاه می‌سازد و گاه تسلیم می‌شود. افسانه با سایر زن‌ها، با مادرش، خواهران بافنده، پیرزن عروسکی، همسر سرهنگ، ناهید، دختر کاتب و از سوی دیگر، آقای مهاجرانی، سیاوش، سرهنگ، مردی که زمانی شوهرش بود، با

اشخاص تاریخی همچون پدرش، خان قاجار، کریم‌خان زند، چنگیزخان، فرنگیس، افراسیاب و کیکاوس گفت‌وگو دارد. وام‌گیری‌های داستان *دل فولاد* چه بخش‌های تاریخی و چه بخش‌هایی که به زندگی امروز (۱۳۶۹) بازمی‌گردد، قصه‌های آشنا، همراه راوی شده‌اند که اندیشهٔ کانونی داستان را واگویه کنند. خوانندهٔ *دل فولاد*، کور کردن‌های پیاپی آغامحمدخان، به آتش کشیده شدن تخت جمشید، قربانی سیاوش و... را بازنگری می‌کند.

۵ـ۶ـ۲. چندصدایی

در آثار پسامدرن می‌توان گفت:

> «صداهای مختلف، روایت‌های جداگانه‌ای را بیان می‌کنند که هر کدام حکم یک پاره‌روایت را دارد. این پاره‌روایت‌ها در عرضِ یکدیگر به پیش می‌روند. گاه این صدا در رمان غلبه دارد و گاه در فصلی دیگر، صدایی متفاوت. تکثّر و گاه حتی تباینِ این صداها دنبال کردن داستان را با دشواری روبه‌رو می‌سازد» (پاینده، ۱۳۸۶: ۴۷).

روایت پسامدرنیستی، داستانی چندصدایی است. داستان هیچ حقّی برای یک صدا قائل نیست. در داستان پسامدرن صدای آدم‌ها از چهره‌های آن‌ها مهم‌تر است و جایی برای صداهای مسلّط و محدودکننده وجود ندارد (ر.ک؛ بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۸).

در رمان *دل فولاد*، اعتراض به سنّت‌های حاکم، صدای مخالفت نویسنده را نمایان می‌کند. او دوست دارد مثل آن درخت همیشه‌سبز، قانون زمین را بشکند (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۵۴)؛ زیرا «اگر تحت شرایط عمل کنی، شلاق می‌خوری» (همان: ۱۳۱). نویسنده، کهن‌ترین عرف جامعه را مورد تردید قرار می‌دهد: «وقتی حرف‌هایمان را زده‌ایم، چرا بگوییم با اجازهٔ پدر و برادر» (همان: ۳۳).

نویسندهٔ پسامدرن با از این شاخه به آن شاخه پریدن‌های راویان در قسمت‌های مختلف و پیش کشیدن بحث‌های مختلف در رمان، چندصدایی را به وجود می‌آورد. *دل فولاد* صدای افسانه‌هایی است که مردشان آن‌ها را در قمار زندگی می‌بازند، برخی از شب‌ها را گم می‌کنند و پدرشان آن‌ها را درنمی‌یابند و صدای دختران باکره‌ای که در حکومت صندلی چرخدار، زیر چرخ خیاطی له می‌شوند (ر.ک؛ همان: ۱۴۶) و به رویدای‌های اجتماعی ناگوار باردار (ر.ک؛ همان: ۲۵۵) هستند. صدای زن‌هایی که باید به گوش مردم جهان می‌رسید (ر.ک؛ همان: ۱۳۶)، اما به صدای نی قلیان تبدیل شد (ر.ک؛ همان). صدای

نارنج‌هایی که از شاخهٔ زندگی جدا می‌شوند (ر.ک؛ همان). حتّی صدای زنی هم که تخت جمشید را به آتش کشید (ر.ک؛ همان: ۱۶۶).

در رمان پسامدرن، راوی بدون اینکه بر کلّ رمان مسلّط باشد، در رقابت با شخصیّت‌ها قرار می‌گیرد (ر.ک؛ نوبخت، ۱۳۹۱: ۸۹). مصداق آن در *دل فولاد*، تقابل نویسنده، دیکتاتور و سوارکار است. مقاومت سوارکار در برابر دیکتاتور، صدای مخالف را پدید می‌آورد. صدای دلاورانِ زندِ همهٔ زمان‌ها (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۹)، سوارکاران غریب و تنها (ر.ک؛ همان: ۱۷۰) که در برابر دیکتاتورهای مهاجم، در جبههٔ جنگ ایران و قلعهٔ کرمان (ر.ک؛ همان: ۱۲۹) پایداری می‌کنند. صدای سیاوش امروز و دیروز (ر.ک؛ همان: ۱۷۹)، قصهٔ جنگ با عراق (ر.ک؛ همان: ۱۳۵)، صدای قلبی که با اصابت خمپاره بیرون می‌زند و تار می‌نوازد (ر.ک؛ همان: ۲۰۹)؛ صدای مردم کرمان که باید دو من چشم به خان قاجار می‌دادند (ر.ک؛ همان: ۲۵۴).

روانی‌پور با استفاده از صدای تیپ‌های مختلف و ابزار و فضاهای خاص، مسائل اقتصادی، سیاسی و فرهنگی جامعه را به تصویر می‌کشد. صدای سوداگرانی (مهاجرانی) که ارزش فرهنگ و هنر را با میزان فروش آن‌ها می‌سنجد، صدای پزشکی (ر.ک؛ همان: ۱۸۹) که از گرانی تابوت شِکوه دارد و مردِ فروشنده (ر.ک؛ همان) که گرانی را توجیه می‌کند.

۶ـ۳. چندزبانی: چندزبانی از شاخه‌های چندصدایی است. از دید باختین، یک اثرِ چندصدا، عنصر چندزبانی دارد؛ زیرا هر شخصیتی که صدا و گفتمان ویژه داشته باشد، ناگزیر زبان مخصوص خود را خواهد داشت. در شبکهٔ زبانی، «دو دسته نیروی مرکزگرا و مرکزگریز همواره فعالیت دارند. «چندزبانی»، حاصل تقویت نیروهای مرکزگریز در کلام و در نتیجه، مکالمه میان انواع گفتارها و دیدگاه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک در زبان است» (باختین، ۱۳۸۳: ۹۰). باختین چندزبانی را به معنای به رسمیت شناختن «زبان»های متفاوتی در نظر گرفت که در لایهٔ اجتماعی، صنفی، جنبش‌های طبقاتی، سن و منطقه (و به عبارت دقیق‌تر، لهجه‌های متفاوت) و غیره وجود دارد (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۷۷: ۹۶). بارزترین نمونه در این زمینه، کاربرد زبان محاوره‌ای و واژگان شکسته، از زبان شخصیت‌ها، در *دل فولاد* است؛ مانند واژه‌های محاوره‌ای «می‌رمبید» (ر.ک؛ روانی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۵۱)، «پشنگه» (ر.ک؛ همان: ۱۲۷)، «تجه» (ر.ک؛ همان: ۲۵۷)، «گیراند» (ر.ک؛ همان: ۱۱۳)، «رِپ رِپ» (ر.ک؛ همان: ۱۱۷) و واژه‌های شکسته در روایت زیر:

«شاید قصه‌اش را یه جایی خوانده باشین و شاید هم نه! روی این کُرهٔ خاکی، بعضی‌ها اعتقاد دارن که رُز طلایی خوشبختی می‌آره و یک روز مردی فقیر که می‌خواد دختربچه‌ای را خوشبخت کنه و اونو از غصه نجات بده، به زرگری‌ها می‌ره و سال‌های سال در آنجا رفتگری می‌کنه، شب‌ها خاک را برمی‌داره، به کلبه‌اش می‌بره، همون‌جا غربال می‌کنه تا زمانی‌که پیر می‌شه و یک روز می‌بینه آن‌قدر ذرات طلا داره که با اون‌ها یک رُز طلایی بسازه. رفتگر این رُز رو درست می‌کنه، به دنبال دختربچه‌ای می‌ره که دیگه جوونه و هم‌زمان با درست شدن رُز طلایی بزرگ شده و به خوشبختی رسیده. رفتگر که سال‌های جوانیش را از دست داده، رُز را به او می‌ده...» (ر.ک؛ همان: ۲۹).

۷. نتیجه

منیرو روانی‌پور داستان *دل فولاد* را در حال و هوای بمباران شهرها، هیاهوی جنگ و سال‌های پایانی آن نگاشته، اما پیوند زدن رویدادهای این دوره با وقایع تاریخی دورهٔ قاجار و زندیه تا ماد و کیکاووس، فضای رمان را گسترش داده‌است. رفتن به گذشتهٔ دور و برگشتن به اکنون و همسان‌سازی قیاسی رویدادهای آن دو، دایره‌ای پسامدرنی در روایت او آفریده‌است، به‌ویژه برگزیدن نام‌های نوعی (تیپیک) و نمادین مانند سیاوش، فرنگیس، دیکتاتور، سوارکار، سرهنگ، پیرزن، پاسبان، نرگس، نسترن، با کنش‌های غیرعادی، شخصیت‌پردازی رمان را به ویژگی‌هایی آراسته‌است که در الگوهای پسانوگرایی یافت می‌شوند. رابطهٔ بینامتنی پاره‌روایت‌های داستان، وقتی که در فضاهای خیالی شکل می‌گیرند و با زبان استعاری تجلی می‌یابند، روایتی فرامدرن خلق می‌کند که خواننده را در تشخیص رابطهٔ کاراکترها با هم و کنش‌های داستان، با چالش مواجه می‌سازد.

نویسنده با این رمان می‌خواهد دل کندن آدمی را از قیود کهنه و دست‌وپا گیر جوامع کهنه نشان دهد. آزادی تخیل و جملات پراکنده، پراکندگی زمان، عدم قطعیت، تناقض و... ترفندهایی هستند برازندهٔ روح لجباز و عنان‌گسیختهٔ نویسنده‌ای که به خلق ذهنی آشفته، اما در عین حال، هدفدار پرداخته‌است. روانی‌پور با ایجاد تناقض‌های متعدد محتوایی در رمان، با نگرش هستی‌شناسانه، مسئلهٔ وجود و عدم را در هالهٔ تردید فروبرده‌است و از منظر فن روایی، از کارکرد تناقض برای ایجاد تعلیق و تعمیق در بسیاری از پاره‌روایت‌ها و گزاره‌ها یاری جسته‌است.

سرانجام، در پاسخ به پرسش پژوهش، آنچه واضح است، حضور غالب مؤلفه‌های فنون روایی پسامدرن در رمان *دل فولاد* است. در این میان، بی‌نظمی زمانی پایهٔ بیشتر

مؤلفه‌های دیگر می‌باشد. در فضای پسامدرن، زندگی به بازی تبدیل می‌شود و این بازی در زبان *دل فولاد* با بیان استعاری، نقش زیادی در برجسته کردن روایت پسانوگرایی دارد.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و تأویلگرایی)*، تهران، مرکز.

اخوت، احمد (۱۳۹۲)، *دستور زبان داستان*، چ ۲، اصفهان، فردا.

باختین، میخائیل (۱۳۸۳)، *زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان*، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، تهران، هرمس.

بوشعیر، الرشید (۱۹۹۷م.)، *الشعر العربی فی منطقه الخلیج، عوامل تطوّره و اتّجاهاته و قضایاه*، ط ۱، بیروت، دارالفکر.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۲)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران، افراز.

پاینده، حسین (۱۳۸۳)، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، تهران، روزنگار.

ـــــــــــ (۱۳۸۶)، *رمان پسامدرن و فیلم*: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس، تهران، هرمس.

تدیّنی، منصوره (۱۳۸۷)، «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر»، *آموزش زبان و ادب فارسی*، د ۲۵ ش ۳، صص ۱۲ـ۱۷.

ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *پسامدرنیسم در ادبیات*، تهران، نشر علمی.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، *منطق گفتوگویی میخائیل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران، مرکز.

داد، سیما (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران، مروارید.

روانی‌پور، منیرو (۱۳۸۳). *دل فولاد*، چ ۵، تهران، قصه.

رستمی، فرشته (۱۳۸۹)، «زیباشناسی دریافت در *دل فولاد*»، *پژوهش‌های ادبی*، ش ۲۹ و ۳۰، صص ۴۹ـ۷۰.

سالمن، رابرت (۱۳۹۲)، «معنای زندگی»، ترجمهٔ مسعود فریامنش، *ماهنامهٔ اطلاعات معرفت و حکمت*، س ۸، ش ۱، صص ۹ـ۱۵.

سلدن، رامان و پیتر ویدسون (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، طرح نو.

فتوحی، محمد (۱۳۸۵)، «ارزش ادبی ابهام از دومعنایی تا چندلایگی معنا»، *نشریهٔ زبان و ادبیات فارسی*، د ۶۲، ش ۸، صص ۱۷ـ۳۶.

فرمهینی، محسن (۱۳۸۳)، *پست‌مدرنیسم و تعلیم و تربیت*، تهران، آییژ.

لوئیس، بری (۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیات»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گردآوری و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، روزنگار، صص ۷۷ـ۱۰۹.

لیکاف، جرج و مارک جانسون (۱۳۹۵)، *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم*، ترجمهٔ هاجر آقاابراهیمی، چ ۲، تهران، نشر علم.

مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، *دانشنامهٔ نقدادبی از افلاتون تا به امروز*، تهران، چشمه.

مک‌کافری، لری (۱۳۸۱)، *ادبیات داستانی پسامدرن، در ادبیات پسامدرن*، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

مک‌هیل، برایان (۱۳۸۳)، «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گردآوری و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، روزنگار.

مهاجر، مهران و محمد نبوی (۱۳۸۴)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، تهران، آگه.

نوبخت، محسن (۱۳۹۱)، «چندصدایی و چندشخصیتی در رمان پسامدرن ایران با نگاهی به رمان *اسفار کاتبان* از ابوتراب خسروی»، *زبان‌شناخت*، س ۳، ش ۲، صص ۸۵ـ۱۲۰.

وو، پاتریشیا (۱۳۸۹)، *فراداستان*، ترجمهٔ وقفی‌پور، تهران، چشمه.

ـــــــــ (۱۳۹۳)، «مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گردآوری و ترجمهٔ حسین پاینده، ویراست دوم، تهران، نیلوفر.

هاجری، حسین (۱۳۸۴)، «انعکاس اندیشه‌های پست‌مدرن در ادبیات داستانی معاصر ایران»، *مجموعه‌مقالات ماو پست‌مدرنیسم*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

Ahmadi, Babak (1992), *The Text-Structure and Textual Interpretation (Semiotics and Interpretivism)*, Tehran, Markaz. [In Persian].

Bakhtin, Michaeil (2004), *Aesthetics and Novel Theory*, Trans. by Azin Hosseinzadeh, Tehran, Center for Art Studies and Research. [In Persian].

Bamshki, Samira (2012), *Narrative of Masnavi Stories*, Tehran, Hermes. [In Persian].

Biniaz, Fathollah (2013), *An Introduction to Fiction and Narrative Studies*, Tehran, Afraz. [In Persian].

Busheer, Rashid (1997), *Arabic Poetry in the Gulf Region, Factors of Evolution, Reflections and Judgments*, 1th Ed, Beirut, Dar al-Fikr. [In Ariabic].

Dad, Sima (2004), *Dictionary of Literary Terms*, Tehran, Morvarid. [In Persian].

Farmahini, M. 2004, Postmodernism and Education, Tehran, Ayizh. [In Persian].

Fotohi, Mahmoud (1385), "Literary Value of Ambiguity from Two Meanings to Several Layers of Meaning", *Journal of Persian Language and Literature*, Vol. 62, No. 8, Pp. 17-36. [In Persian].

Hajri, Hossein (2005), "Reflection of Postmodern Thoughts in Contemporary Iranian Fiction", *Proceedings of Postmodernism*, Tehran, Institute of Humanities and Cultural Studies. [In Persian].

Likoff, Jeorg and Johnson, M (2016), *The Metaphors We Live With*, Trans. by Hajar Agha Ebrahimi, Tehran, Elm Publishing. [In Persian].

Lodge, David & Nigel Wood (2000). *Modern Criticism and Theory*: A Reader 2ed. Longman: Iser wolfgan, The Reading process, a Phenomenological Approach. [In English].

Louis, Barry(2004), "Postmodernism and Literature", *Modernism and Postmodernism in the Novel*, Translated by Hossein Payendeh, Tehran, Rooznegar, Pp. 77-109. [In Persian].

McCaffrey, Louis (2002), “Postmodern fiction”, *Postmodern Literature*, Translated by Payam Yazdanjoo, Tehran, Markaz. [In Persian].

McHale, Braian (2004), “Transition from Modernism to Postmodernism, *Modernism and Postmodernism in the Novel*, Translated by Hossein Payendeh, Tehran, Rooznegar. [In Persian].

Meqdadi, Bahram (2014), *Critical Encyclopedia from Plato to the Present*, Tehran, Cheshmeh. [In Persian].

Mohajer, Mehran and Mohammad Nabavi (2005), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*, Tehran, Agah.

Nobakhat, Mohsen (2012), "Polyphony and Multi-Personality in the Postmodern Iranian Novel with a Look at the Novel of the Writers' Journey by Abu Trab Khosravi", *Linguistics*, Vol. 3, No. 2, Pp. 85-120. [In Persian].

Okhovat, Ahmad (2013), *The Grammar of Stories*, 2th Ed, Esfahan, Farda. [In Persian].

Patricia Woo (2010), *Faradastan*, Translated by Waqfipour, Tehran, Cheshmeh. [In Persian].

————(2014), "Modernism and Postmodernism: A New Definition of Literary Self-Awareness", *Collection of Modernism and Postmodernism in the Novel*, Selected and Translated by Hossein Payandeh, 2th Ed, Tehran, Niloufar. [In Persian].

Payende, Hossein (2004), *Modernism and Postmodernism in the Novel*, Tehran, Rooznegar. [In Persian].

———— (2007), *Postmodern Novel and Film: A Look at the Structure and Industries of Mix Film*, Tehran, Hermes. [In Persian].

Ravanipour, Moniru (2004), *Del Foolad*, 5th Ed, Tehran, Story [In Persian].

Rostami, Fereshteh (2010), "Aesthetics of Receiving in the Heart of Steel", *Literary Research*, Vol. 29-30, Pp. 49-70. [In Persian].

Salman, Rabert (1392), "The Meaning of Life", Translated by Massoud Faryamanesh, Knowledge and Wisdom Information Monthly, Vol. 8, No. 1, Pp. 9-15. [In Persian].

Selden, Raman and Widson, Pieter. (1998), *Handbook of Contemporary Literary Theory*, Translated by Abbas Mokhber, Tehran, Tarheh Now. [In Persian].

Tadayyoni, Mansoureh (2008), "Modernism and Postmodernism in Contemporary Fiction", *Persian Language and Literature Education*, Vol 25, No 3, Pp. 12-17. [In Persian].

———— (2009), *Postmodernism in Literature*, Tehran, Scientific Publishing. [In Persian].

Todorov, Tezvetan (1998), *The Conversational Logic of Mikhail Bakhtin*, Translated by Dariush Karimi, Tehran, Markaz. [In Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 4, Vol. 9, Winter, 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

The Typology of Place and The Relationship between Place and Subject in the Discourse of Tasawwuf; A Case Study in the Sufist legacy of *Abu Sa'eed AbolKhayr*

Mohammad Reza Salehi Mazandarani[1] & Nasrollah Emami[2] & Ghodrat Ghasemi Pour[3] & Mohammad Ali Bideli[4]

(63-86)

Received: 10, March, 2020 ; Accepted: 12, October, 2020

10.22059/jlcr.2020.299170.1439
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Abstract

The issue of place, its typology, and the relations between the subject and the place are important elements in any discourse and genre studies. To analyze any discourse, it is also essential to discover the hidden layers in such relations, and Tasawwuf, as a discourse is no exception to this rule. To discover and spot such relations, the authors, by studying TheMaghamat of Abu Sa'eed, and considering Neishabour as the bigger place and khaneqah as the focal place of the discourse, intended to illustrate that before the presence of Abu Sa'eed, Neishabour had enjoyed a civic structure, and semantic continuity, and it also was a place of "integrations", until the distinguishing presence of Abu Sa'eed, affected the city's integration and its practical elements, and led to a "spatial disintegration". In other words, the agency of the subject "reconstructed" the authority of the place in such a way that the governing discourse of religion faded and the mosque was marginalized by the khaneqah. Meanwhile, khaneqah, on its route to gain the discursive control, as a place for educating the Sufis, turned into a "network of induction" in which the relationship between the sufi's spiritual rank and his position in the Khaneqah in one hand and the architectural arrangement of the khaneqah and the geometry of power in the discourse of Tasawwuf on the other hand were balanced. The present study showed that there were three kinds of relationship between the participant and place: first, when the primary function of the place is to set a context for the narrative domain, the subject has superiority over the place; second, when the place gives the participant a meaning and identity previously lacking, the place has superiority over the participant; and third, when the intention of the subject is to interact with the place and in so doing both give meaning to and get meaning from each other. The study also showed that Abu Saeed's agency in all these acts and their interactions finally set the stage for the expansion, spread and the entrance of the newly found discourse of the subject in power relations.

Keywords: typology of the place, discourse of Tasawwuf, Abu Sa'eed, Neishabour, Khanqah.

---

1. Email of the author: mo.salehi@scu.ac.ir.
Associate Professor of Persian Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
2. Retired professor of Persian Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz,Iran.
3. Associate Professor of Persian Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
4. Ph.D Candidate Persian Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

گونه‌شناسی مکان و مناسبات سوژه با آن در گفتمان تصوف؛ مطالعهٔ موردی میراث صوفیانهٔ ابوسعید ابوالخیر

محمدرضا صالحی‌مازندرانی[۱]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز،اهواز، ایران.
نصرالّه امامی
استاد بازنشستهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز،اهواز، ایران.
قدرت قاسمی‌پور
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز،اهواز،ایران.
محمدعلی بیدلی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز،اهواز، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۲۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۲۱
علمی- پژوهشی

چکیده

مقولهٔ مکان و گونه شناسی آن و مناسبات سوژه و مکان، درون گفتمان‌های گوناگون و در ژانرهای متفاوت قابل بررسی است. ما در این پژوهش، امر مذکور را درگفتمان تصوف کار بست داده‌ایم. و در این خصوص با مطالعهٔ مقامات های ابوسعید، نیشابور را به عنوان مکان گسترده و خانقاه را به مثابهٔ مکان کانونی گفتمان انگاشته‌ایم. و نشان داده‌ایم نیشابور قبل از حضور ابوسعید، دارای ساختار شهری و پیوست معنایی و مکانی«پیوستاری» است. تکثر فرهنگی، حضور سایه‌ای گفتمانی ادیان ، درکنار گفتمان غالب شریعت محور، نیشابور را به ترامکان، فراشهر و مکانی«پدیداری» مبدل کرده است. حضور تمایز آفرین ابوسعید در نیشابور در شکل پیوستاری وکاربردی عناصر شهری تصرف می‌کند؛ و در ادامه شهر را به مکان منازعه با زنجیره‌ای از هویت های هم ارزِگفتمان‌های قطب مخالف بدل می‌کند. و«ناپیوستاری مکانی» رقم می‌خورد. نگرش نوبنیاد ابوسعید به تصوف و پیدایش و زایش گفتمانی نو، نیشابور را دچار زایشی مجدد کرده است. فاعلیت سوژه در مکان، مرجعیت مکانی را «باز پردازی» کرده وحاکمیت گفتمان شریعت‌مدار را کم‌رنگ نموده و سایهٔ خانقاه را بر مسجد انداخته‌است. خانقاه درمسیر تغلب گفتمانی به عنوان کارگاه تربیت صوفی، مکانی شبکه‌ای–القایی است که در آن، بین مقام نفسی صوفی با مکانش در خانقاه قید تساوی بر قرار است. و چیدمان معماری خانقاه برابر با چیدمان هندسهٔ قدرت گفتمان صوفیه است. ما سه گونه مناسبت بین سوژه و مکان برشمرده‌ایم: وقتی که تنها وجه معنایی مکان بستر جریان یابی حکایت است، سوژه بر آن غالب است. گاهی وجه زایندهٔ مکان به سوژه معنا وتشخصی می‌دهد که تا قبل از آن فاقد آن بوده است، در این حالت مکان بر سوژه غالب است نمونهٔ آن بسط روحی ابو سعید پس از حضور بر مزار ابوالفضل سرخسی است. نوع سوم که به نظر می‌رسد تازگی دارد؛ زمانی است که قصد سوژه و مکان معنا دهی و معنا یابی است، نه غلبگی مطلق. دراین نوع عامل تعامل یا عینی است یا ذهنی. فاعلیت ابوسعید درهمهٔ این تصرفات و تغییرات در هویت و نوع مکان،غلبگی وتعامل مکانی، تمهیدی برای گسترش، انتشار و ورودگفتمان نوپدید به مناسبات قدرت است.

واژه‌های کلیدی: گونه‌شناسی مکان، گفتمان تصوف، ابوسعید، نیشابور، خانقاه.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول مقاله: mo.salehi@scu.ac.ir

۱. مقدمه

انسان و مکان، به مثابهٔ دو مادهٔ خام، در فرایند ارتباطی ساختِ گفتمان،اهمیتی بنیادین دارند. هویت سوژهٔ انسانی درون گفتمان شکل می‌گیرد و گفتمان با عنصر مکان، همبسته است. رِلف[1] می‌گوید: «یکی از مؤثرترین ویژگی‌های مکان، تعاملات بین انسان ـ مکان و انسان ـ انسان در آن مکان است» (به نقل از کاشی؛ بنیادی، ۴۷: ۱۳۹۲). مکان، کاربردی گفتمانی دارد و کنش‌های گفتمانی واجد وجهی مکانی هستند. پس رابطهٔ سوژه ـ گفتمان‌ـ مکان برهم‌زدنی نیست. برای شناخت هر گفتمانی، از جمله گفتمان تصوف، کشف معانی نهفته در این روابط ضروری است. مسئلهٔ اصلی مقالهٔ حاضر، بررسی و تبیین نوع‌شناسی مکان و مناسبات سوژه و مکان در برملا کردن ابعاد و زوایای پنهان گفتمان تصوفِ کرامت‌محور در میراث صوفیانهٔ ابوسعید است. پرسش‌های هدایت‌کنندهٔ پژوهش از این قرارند:

۱. گونه‌شناسی مکان، چگونه در شناخت روند تغلب گفتمان صوفیانه و کرامت‌مدارانهٔ ابوسعید به ما یاری می‌رساند؟

۲. چه مناسباتی میان سوژه و مکان‌های دخیل در متن برقرار است و این روابط چگونه قابل تبیین هستند؟

نگارندگان با هدف پاسخگویی به پرسش‌های تحقیق، پیکرهٔ متنی مقامات‌های ابوسعید و آثار هم‌افق و هم‌عصر را مطالعه، و با استفاده از روشی کیفی و کتابخانه‌ای تلاش کرده‌اند، ضمن بررسی گونه‌های مکان گفتمانی، به تبیین روشن‌تری از مناسبات سوژه و مکان دست یابند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ چنین پژوهشی چندان درازدامن نیست. از میان پژوهش‌های پیشین، آنچه تا حدودی به موضوع این تحقیق مربوط می‌شود، از بین پژوهشگران خارجی می‌توان به نظر ژیل گاستون گرانژ اشاره کرد؛ او مکان‌های عینی را مکان‌های واقعی می‌داند (Granger, 1999: 10). در مقابل، باشلار به مکان تخیلی اشاره می‌کند و آن را مکانی می‌شمرد که با آن زندگی می‌کنیم، نه به معنای عینی و پوزیتیویستی، بلکه به معنای تخیل همه‌جانبه (Bachelard, 2004: 17). پانوفسکی هم به نامحدود بودن، و پیوستاری ساختار مکانی در تولیدات هنری اعتقاد دارد (Panofski, 1975: 156). اما ژان فرانسوا لیوتار به دخالت همیشگی احساس و ادراک در شکل‌گیری مکان و تحقق یافتن آن باور دارد (Lyotard, 1985: 157).

از میان پژوهشگران ایرانی، شعیری (۱۳۹۲) در کتاب *نشانه‌ـ معناشناسی دیداری* به گونه‌شناسی مکان پرداخته‌است. ایشان هدف از دسته‌بندی مکان را پی بردن به کارکردهای گفتمانی و تبیین نقش مکان در تولید معنا می‌داند (ر.ک؛ شعیری، ۱۳۹۲: ۲۱۹).

---

1. Relph

اساس دسته‌بندی مکان در پژوهش حاضر نیز برگرفته از همین اثر است. سجودی (۱۳۹۱) نیز با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی به فیلم «لیلا»، با اشاره به تقابل درون و برون مکان و رابطهٔ مکان و جنسیت، به نشانگی دوسویهٔ معنادهی و معنایابی بین انسان و مکان باور دارد (ر.ک؛ سجودی، ۱۳۹۱: ۸۴). سقایان و همکاران (۱۳۹۲) در مقالهٔ خود با تکیه بر نمایش‌نامهٔ «کانال کمیل» می‌گویند: «سیالیت مکان می‌تواند راه را بر توسعهٔ انتزاعی آن باز کند» (سقایان و دیگران، ۱۳۹۲: ۳۶). رضایی و همکارانش (۱۳۹۶) نیز ضمن مقاله‌ای، مکان آرمان‌گرا را در داستان «***بزرگ‌بانوی روح من***» اثر گلی ترقی، شناسانده‌اند (ر.ک؛ رضایی و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۶).

پژوهش‌هایی از این گونه، در جای خود آگاهی‌بخش هستند، با این حال، تاکنون در حوزهٔ گفتمان تصوف و ژانر مقامات، پژوهشی در زمینهٔ گونه‌شناسی مکان و تبیین مناسباتی که بین سوژه و مکان برقرار است، صورت نگرفته‌است و تحقیق حاضر از این حیث، تازگی دارد.

۳. چارچوب نظری پژوهش

جستار حاضر، در بخش گونه‌شناسی مکان، از رویکرد نشانه‌ـ معناشناسی بهره برده‌ایم؛ زیرا در جریان تولید گفتمان، مکان‌ها به مثابهٔ نشانه‌ها، نظام‌های معنایی متفاوتی پدید می‌آورند. دسته‌بندی آن‌ها با این رویکرد، کارکرد گفتمانی آن‌ها را آشکار می‌کند (ر.ک؛ شعیری، ۱۳۹۲: ۲۱۹). برای نشان دادن مناسبات سوژه و مکان و نیز نقش آن‌ها در فرایند هویت‌یابی، تغلب و تسلط گفتمان خودی، تعارض و شقاق با گفتمان غیرخودی، کارکرد مفاهیم قدرت، کرامت و برجسته‌سازی و به‌حاشیه‌رانی، از رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی سود جسته‌ایم (ر.ک؛ بن‌سلطانی، ۱۳۷۸: ۱۰۲ـ۱۱۴).

۴. گونه‌شناسی مکان در میراث صوفیانهٔ ابوسعید

دربارهٔ تطور مناسبات سوژه و مکان در میراث صوفیانهٔ ابوسعید ابوالخیر، گفتنی است که حضورش در سرخس و... در دورهٔ جوانی او، بر مدار اندوختن علم، آموختن تصوف و تمرین ریاضت می‌گشت (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۷۰)، اما ورود او به نیشابور، مبنا و مناط دیگری دارد. نیشابور برای او، مهم‌ترین مکانِ کاربستِ تجربه‌های صوفیانه است. نشاندار شدن نیشابور به عنوان «مکان انتشار گفتمان نوپدید بوسعید» تنها، یک سازوکار تولید معنا و هویت‌یابی تازه برای شهر نیست، بلکه مرزبندی روابط قدرت نیز هست. به محض بروز این نشانه، کنشگران به ستیز و سازش با هویت و معنای نو برمی‌آیند و نیروی پیشران گفتمان در قالب «ما» و «دیگری» فرآوری می‌شود. به‌علاوه، شهر با دیگر عوامل مداخله‌گرِ گفتمانی، مانند «طبقهٔ اجتماعی، ثروت، قدرت سیاسی و... نشاندار می‌شود. این فرایند نشانداری، بخش مهمی از فرایند تثبیت یک "خود" در برابر یک "«دیگری" است» (سجودی، ۱۳۹۱: ۸۵). حضور سوژه در نیشابور، چنان نیرومند و تفاوت‌گذار است که از دیدگاه نوع‌شناسی مکان، نیشابور را باید در دو بازه بررسی کرد: پیشابوسعید و پسابوسعید!

۴ـ۱. نیشابورِ پیشابوسعید

برای آنکه تأثیرات حضور ابوسعید را در مکان گفتمانی نشان دهیم، در آغاز نیاز است از منظر گونه‌شناسی تحلیل کنیم که نیشابور پیشاابوسعید چگونه مکانی بوده‌است.

۴ـ۱ـ۱. نیشابور؛ مکانی پیوستاری با قابلیت تبدیل به مکان کاربردی

نیشابور قرن چهارم هجری به عنوان یک مکان انسان‌ساخت، نشان می‌دهد که مکان‌ها در حالتی انفعالی نیستند. چینش‌های همگون باعث برپایی رابطه‌ای معنادار بین بناهای شهر شده‌است. این امر اثبات می‌کند که نیشابور شهری ساختمند است و حاصل این ساختمندی، «رخدادِ پیوستِ معنایی» در مکان است.

نیشابورِ آن روزگار، شهری با چهل‌وهفت محله بود که یکی از محلات متوسط آن، سیصد کوچه داشت، با چندین میدان، با دو مربعهٔ اصلی (یعنی چهارسوی مرکزی) به نام مربعهٔ بزرگ و مربعهٔ کوچک که قسمت اعظم بازارها بدان متصل می‌شد و چهارسوی کرمانیان، یکی از مربعه‌های دیگر شهر بوده‌است (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۷۴).

از این نظر، راه‌ها در نیشابور کنشگر را به یک نظام روایی وابسته می‌کنند که برای عبور از یک راه و رسیدن به راه دیگر، نیازمند برنامه‌ای معنادار است. باسورث می‌آورد:

> «در قرن دهم میلادی (چهارم هجری)، نیشابور خیابان‌های سه‌طرفه داشت که نمونهٔ خیابان‌های شهرهای خاوری عالم اسلامی بود. نیشابور دارای اَرگی (قهندز) بود که جاده‌ای مستقیماً از آنجا به شهر و حومه (ربض) باز می‌شد. ربض گرد بر گرد قهندز و شارستان بود» (باسورث، ۱۳۷۸: ۱۵۹).

اگر بپذیریم که هر مکانی خصلت‌های ویژه‌ای دارد، وجود همین پیوستگی راه‌ها، محلات، میدان‌ها و مربعه‌ها نیشابور را به عنوان «مکانی پیوستاری» معرفی خواهد کرد؛ زیرا مکان‌های پیوستاری، مکان‌هایی هستند که هیچ چیزی آن‌ها را از یکدیگر جدا نمی‌کند. اما همین که مکان پیوستاری، ما را در نظام روایی، بابرنامه و ضرورت‌های مربوط به آن قرار دهد، «مکان ناپیوستار» شکل می‌گیرد. از چیدمان راه‌ها می‌یابیم همه چیز در اختیار یک پیوستار و نظام قرار دارد؛ مانند یک محیط شهری امروزی که خانه به کوچه، کوچه به خیابان، خیابان به اتوبان، و اتوبان به نقطه‌ای دیگر از همان کلان‌شهر متصل است. وقتی کنشگران در چنین شرایطی حاضر می‌شوند، به یک منطق کنشی و عملکرد ثابت تن می‌دهند که تابع یک جریان روایی بابرنامه حرکت می‌کند. این مکان‌ها را می‌توان کاربردی نیز نامید؛ زیرا کنشگران از آن‌ها بیشتر به عنوان ابزارهایی برای رسیدن به هدف‌های ویژه استفاده می‌کنند، اما این مکان‌ها الزامی، ضروری و قدرتمند نیز هستند؛ زیرا کنشگر نمی‌تواند آن‌ها را تغییر دهد، یا به سادگی در تعارض با آن‌ها قرار گیرد. از طرفی، سوژه برای دست‌یابی به هدف‌های خود، مجبور به گذر از آن‌هاست (ر.ک؛ شعیری، ۱۳۹۲: ۲۲۴ـ۲۲۵).

در اینجا ناگزیریم برای نشان دادن فاعلیت ابوسعید در این نوع مکان، به نیشابور پساابوسعید گریزی بزنیم. حضور تمایزآفرین ابوسعید، به مرور در شکل پیوستاری و کاربردی اجزا و عناصر شهری تصرف می‌کند. او راه‌ها و کوی‌ها، بازارها و چهارسوی‌های نیشابور را از عملکرد ثابت و تک‌کنشی بیرون می‌آورد و هر یک را به مکان آموزش تصوف بدل می‌کند. برای آنکه حسن مؤدب از سرِ خواجگی خود برخیزد، کواره‌ای با خون، نجاست و شکنبه بر پشت او می‌بندد و در چهارسوی کرمانیان می‌گرداند. از چنین رهگذری است که بازار هویتی نو یافته، به مکانی ناپیوستار تبدیل می‌گردد. یا اینکه ابوسعید یهودی را در راهی می‌بیند، همان دَم راه را به مکان دعوت یهودی به مسلمانی و تصوف بدل می‌سازد (ر.ک؛ محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۱۳۰ و ۱۹۵). بدین ترتیب، هر مکانی در نظر شیخ، با کنشی متفاوت، معنایی دیگر می‌یابد.

این نوع تصرفات در کاربرد مکان، برای کلّ شهر نیز اتفاق می‌افتد. ابوسعید نیشابور را به مکان رویارویی با نمایندگان گفتمان‌های قطب مخالف بدل می‌کند. شیخ با قدرت کرامت خود بر طرف مقابل چیره می‌شود و او را به توبه و پیروی از خود وامی‌دارد. این روش یگانه، دربارهٔ قشیری به عنوان نمایندهٔ گفتمان تصوف زاهدانه، و عمید خراسان، نمایندهٔ گفتمان سیاسی (ر.ک؛ همان: ۷۷ و ۸۸). همچنین، شحنهٔ شهر (نقیب)، نمایندهٔ گفتمان نظامی و ابوالحسن تونی، نمایندهٔ گفتمان فقه (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۵۱ و ۱۵۵) اِعمال می‌شود. همچنین، می‌توان زنی زاهد به نام «ایشی نیلی»، نمایندهٔ گفتمان زهد (ر.ک؛ ابوروح، ۱۳۸۶: ۹۷) و ابوعلی سینا، نمایندهٔ گفتمان فلسفه (ر.ک؛ محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۱۹۵) را به این سرنوشت دچار دانست. پیامد این ناپیوستاری مکانی، برجسته‌سازی گفتمان صوفیانه و کرامت‌مدارانهٔ ابوسعید و به‌حاشیه‌رانی گفتمان‌های قطب مخالف است.

۴ـ۱ـ۲. نیشابور، مکانی پدیداری

سال‌های آغازین قرن پنجم، آستانهٔ ورود ابوسعید به نیشابور است. ما برای نشان دادن تصویر و تصوری از شرایط مذهبی، فرهنگی و اجتماعی نیشابور آن روزگار، به عنوان پدیداری که در حوزهٔ حس، ادراک و آگاهی انسان قرار می‌گیرد، شعار مشهور پدیدارشناسانه را پیش می‌کشیم که ادراک، بدون متعلَّقِ ادراک وجود ندارد و امر واقع، بدون ادراک، قابلِ فهم نبیست: «ادراک، همواره ادراکِ یک چیزی است» (نوالی، ۱۳۶۹: ۹۹).

اکنون می‌خواهیم بدانیم که در یک فرایند پدیداری، «نیشابور» می‌تواند متعلَّقِ ادراکِ مفهومِ ذهنیِ «فراشهر» باشد؟ اگر انسان را در جایگاه فاعلِ شناساییِ مفهومِ فراشهر قرار دهیم، آیا نیشابور، متعلَّقِ شناسایی آن مفهوم قرار می‌گیرد؟ در دورهٔ مورد بحث، نیشابور از مهم‌ترین شهرهای خراسان بزرگ (ر.ک؛ مقدسی، ۱۳۶۱: ۴۴۷) و یکی از چهار تختگاه آن دیار بوده‌است (ر.ک؛ نرشخی، ۱۳۶۳: ۱۲۷). از متن *اسرارالتوحید* برمی‌آید که زردشتیان، یهودیان و مسیحیان در نیشابور زندگی عادی و عبادتگاه‌های دایر داشتند که حتی بعد از ورود ابوسعید هم بر قرارِ خود بوده‌اند؛ چنان‌که در هنگام بیماریِ شیخ، طبیب او بر آیین

«گبر» است (ر.ک؛ محمدبن‌منور، ۱۳۸۱: ۱۱۳). شیخ با جمع صوفیان است که «یهودیی می‌آمد، طیلسانی بر سر افکنده و جامه‌های خوب پوشیده، به کنشت می‌شد» (همان: ۱۳۰). ترسایان در پیش کلیسا صفه‌ای کرده بودند و صورت عیسی و مریم در پیش آن صفه انگیخته، از دیوار نقش کرده، روی بدان آورده (ر.ک؛ همان: ۹۴). بر اساس گزارش باسورث، اوایل سدهٔ پنجم هجری، اوج درخشش ستارهٔ اقبال فرقهٔ کرامیه بود که در خراسان، به‌ویژه نیشابور نشو و نما یافته بود (ر.ک؛ باسورث، ۱۳۷۸: ۱۸۷). در همین زمان، شاهد حضور معتزلیان هستیم، اما به گفتهٔ مقدسی، بر شهر تسلط نداشتند و پیروان ابوحنیفه و شافعی، گروه غالب شهر بودند (ر.ک؛ مقدسی، ۱۳۶۱: ۴۶۲ـ۴۶۷).

در تصویرهای ارائه‌شده، ادراکِ مفهومِ ذهنیِ به‌هم‌آمیختگیِ فرهنگی، با مکان و حضور کنشگران عینیت می‌یابد و در یک رابطهٔ یک‌به‌یک، مسلمان به مسجد، صوفی به خانقاه، یهودی به کنشت و مسیحی به کلیسا می‌رود و... . وقتی «از دور به این شهر می‌نگریم، می‌بینیم نمایشگاهی بوده‌است برای تمام اندیشه‌ها و آرای فرقه‌ها و مذاهب کلامی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۴). می‌توان گفت که شهر، مرکزی برای اجتماع دین‌ها و عقاید و در لایهٔ ژرف‌تر، نمایندهٔ مدنیت ادیان و فِرَق، و صورتِ فشردهٔ زندگی شهری آنان است. شعیری می‌گوید: دنی برتران[1] برای توصیف چنین حالتی، از «انتقال توانش روی‌آوردی و حضورمدار سوژه به مکان» سخن به میان می‌آورد. به عقیدهٔ او، با هستی مکان مواجهیم و مکان به گفتمانی انفصالی تبدیل می‌گردد (ر.ک؛ شعیری، ۱۳۹۲: ۲۴۵). نمی‌شود گفت مکان‌های مورد اشاره با مؤلفه‌های مشخص، صرفاً مبنای فیزیکی دارند. بنابراین، ارجاع به آن‌ها باید هم گونهٔ ذهنی و هم صورت عینی داشته باشد و این قضاوتی است پدیداری؛ چراکه «ذهن و عین در پدیدار انحلال می‌یابند» (نوالی، ۱۳۶۹: ۱۰۲). ویژگی‌های یادشده نیشابور را از نیشابور بودن خود خارج کرده‌است و «مکان به محل تلاقی چند حضور فرهنگی تبدیل شده‌است؛ فرایندی ترامکانی رخ داده‌است و مکان به محلی برای هم‌آمیختگی فرهنگی تبدیل شده‌است» (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۱۰). نیشابور از یک سو، محل تلاقی گفتمان کلامی، کرامی و تصوف و از سوی دیگر، مکان مشترک گفتمان ادیان زردشت، یهود، مسیح و اسلام است. علاوه بر این، هر یک از گفتمان‌ها، مکان کانونی سازمان‌یافته دارند. مکان در اینجا، راه عبور به تاریخ هر گفتمان می‌شود:

> «مکان به بستری برای تکثر فرهنگی تبدیل شده‌است و به این ترتیب، اندیشهٔ خودی و غیرخودی، به اندیشهٔ هویت تعالی‌گرا تغییر یافته‌است. گویا مکان، ناخالصی‌های فرهنگی را تصفیه کرده‌است، تا آنچه را جوهری پدیداری از حضوری متعالی است، ارائه نماید» (همان: ۱۱۱).

1.Bertrand

مسجد جامع پس از فتح نیشابور، جای آتشکده ساخته می‌شود و آتشکده به حاشیهٔ شهر منتقل می‌شود (ر.ک؛ حاکم نیشابوری، ۱۳۳۹: ۱۴۱ــ۱۴۲). این نشانهٔ حاکمیت گفتمان شریعت‌مدار بر دیگر گفتمان‌ها است و مسجد به عنوان مکان کانونی گفتمانِ مسلط پدیدار می‌شود. در این موقعیت، دیگر مکان‌های گفتمانی، حضوری سایه‌ای و وابسته به مکان کانونی گفتمان برتر خواهند داشت «و این جوهر پدیداری، زمانی بیشتر نمایان می‌گردد که مسجد به عنوان مکانی پیوندیافته به همهٔ مکان های دیگر، در بلندی قرار گرفته است و گویا ناظری است که حضور هستی‌مدار همهٔ مکان‌های فرهنگی دیگر را تضمین می‌کند» (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۴۶ـ۲۴۷).

ماجرای محضرسازی علمای شریعت‌پناه علیه ابوسعید و فرستادن آن نزد سلطان غزنوی (ر.ک؛ محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۶۸ــ۷۳)، علاوه بر پیام‌ها و ابعاد قابلِ بررسی، نشان‌دهندهٔ تسلط درازدامن گفتمان شریعت‌محور است. آنان تا پیش از ورود ابوسعید به نیشابور، مسئلهٔ صوفی، خانقاه و شعر را در حوزهٔ گفتمانی خود حل و تحمل می‌کردند (ر.ک؛ محبتی، ۱۳۹۰: ۱۴۲) و صدارت گفتمانی آن‌ها بر نیشابور، با همهٔ تنوع فرهنگی، مذهبی و اجتماعی ادامه داشت، اما اَعمال انقلابی ابوسعید، علمای فرقین را مجاب کرد که گفتمان و مکان گفتمانی آن‌ها در حال مصادره شدن به نفع نسخهٔ جدیدی از گفتمان تصوف است که درصدد تغییر هویتِ مکان گفتمان شریعت‌مدار است.

۴ـ۲. نیشابورِ پسابوسعید

خبر ورود ابوسعید به نیشابور در قالب خواب دیدن یکی از صوفیان است: «دوش به خواب دیدم که این کوه که از سوی طوس هست، به دو نیمه شدی و ماه از میان هر دو کوه بیرون آمدی و به کوی عدنی‌کویان به زمین آمدی. ای اصحابنا! شیخ بوسعید می‌آید. صلای استقبال!» (محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۶۱). این حالت رؤیایی و پیشگویانه، مبیّن حضور قدرتمند سوژه در مکان گفتمانی و تمهیدی برای بازپردازی نیشابور است.

۴ـ۲ـ۱. نیشابور، مکانی روایی (بازپردازی‌شده)

مؤلفه‌های پیدایی نیشابوری بازپردازی‌شده را باید در حالات و سخنان ابوسعید کاوید. حضور سوژه در مکان، پی‌اندازی و باوری تازه را در زندگی و فرهنگ شهر باعث شده‌است. شیخی به شهر آمده که بر خلاف‌آمد عادت، لاف برتری فقر بر نعمت نمی‌زند. بر سفره، گوسفندان زیربای مزعفر معطر می‌سازد و لوزینهٔ بسیار و هزار شمع و عود به روز برمی‌افروزد. به دو هزار مرد زیادت، از خاص و عام طعام می‌خوراند و هرچه در حقِّ حق کند، اسراف نمی‌داند (ر.ک؛ محمدبن منور، ۱۳۸۱ک ۹۸)، اسلام را در گفتنِ «لا اله الاّ الله» نمی‌داند (ر.ک؛ همان: ۱۳۱)، در مواجهه با ادیان دیگر، رفتاری انسانی دارد (ر.ک؛ همانک ۲۱۰) و به میخوارگان آسان می‌گیرد (ر.ک؛ همان: ۲۳۷). شیخی «سماع‌باره» آمده که «برای خدا می‌رقصد»؛ چه در خانقاه، چه بر مزار مشایخ یا... و گاه «سماع» را بر «نماز» هم برتری می‌دهد! (ر.ک؛ همان: ۸۵، ۲۲۶ و ۲۳۷). صوفی به نیشابور آمده‌است که دانش و بینش تصوف در دسترس اوست. کرامت او چنان انقیادآور است که شیر و اژدها را فرمانبردار می‌کند و حدیث اِشراف بر ضمایرش متواتر (ر.ک؛ *چشیدن طعم وقت*، ۱۳۸۶: ۱۴۱ــ۱۵۲)؛ امری که قطب

مخالف، فاقد آن است و از قِبَل این دو عامل برجسته‌است که قدرت گفتمانی سوژه آشکار و اِعمال می‌شود، تا جایی که «برای شنیدن سخنان او، زن و مرد، پیر و جوان، اَشراف و بازاریان و مردمان کوچه و بازار هجوم می‌آورده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۴ـ۲۵). حضور سوژه، مکانی را ملتهب می‌کند که قشر حاکم آن متنعّم، سختگیر در مذهب و خواهان حفظ موقعیت موجود شهر بود (ر.ک؛ باسورث، ۱۳۷۸: ۱۵۹). با به‌هم‌ریزی نظری و عملی مناسبات، پیدایش و زایش معانی نو و شرایط گفتمانی جدیدی که سوژه در مکان به‌بار آورده‌است، می‌توان با لحاظ نظر شعیری نیشابور را مکانی بازپردازی‌شده دانست:

«مکانی که یک بار مکان بوده‌است؛ یعنی مرجعیتی مکانی داشته‌است و قالب‌های شناختی خود را دارد، مکانی که به دلیل شرایط گفتمانی جدیدی که بر آن افزوده می‌گردد، ویژگی‌های معنایی جدیدی پیدا می‌کند؛ گویا چنین مکانی دچار زایشی مجدد شده‌است. به همین دلیل است که این نوع مکان، "زایشی" نامیده می‌شود» (ر.ک؛ شعیری، ۱۳۹۲: ۲۴۳).

این زایش که با فاعلیت و غلبگی سوژه، روایت‌مندانه در مکان تسری یافته‌است، با کنشِ انقلابیِ گفته‌پرداز، پیش‌اندازی می‌شود و تا قشیری و مانند او در «یجوز و لایجوز» شعر، در تشکیک‌اَند، ابوسعید «حرامی» را به «حرم» می‌آورد و در مکان کانونی گفتمان شریعت‌محور (مسجد)، راه می‌جوید. همان گونه که محبتی آورده‌است:

«درخانهٔ خدا بر منبر پا می‌نهد و به جای *قرآن*، دعا و حدیث، شعر آن هم شعر فارسی تغزلیِ اندامی می‌خواند. با این عمل، از دید مخالفان، شعر را از نامشروعی و نامحرمیِ مطلق به‌درآورده و آن اجنبی را به حریم شرع و حرم خاص خدا (مسجد) وارد کرده و جای ذکر و ورد، شعر و ترانه قرار داده‌است» (محبتی، ۱۳۹۰: ۱۴۲).

نقطه و نطفهٔ اوج روایت و بازپردازی مکان، همین جاست. نزاع گفتمانی همین جاست؛ یعنی فرانمایی برابری شعر عاشقانه با *قرآن*، دعا و ذکر، و غصب مکان فقیه و مفتی به دست صوفی و افتادن سایهٔ خانقاه بر مسجد. با تمایزآفرینی سوژه، مسجد نیز دو بازه می‌شود: پیشاابوسعید و پساابوسعید. در این حالت، گفتمان مستقر، هویت و استمرار و نیز مقاومت مصالح خود را در آستانهٔ فروپاشی می‌بیند و در پی آن، مرزکشی‌ها علیه گفتمان نوپدید شکل می‌گیرد. اکنون نیشابور، مکان معمول خود نیست، بلکه مکان ثبت و تثبیت روایتی برساختهٔ نگرشی نوبنیاد به گفتمان تصوف است و با وضعیت نشانه‌ـ معنایی جدید، از مکان بودن آن کاسته شده، بر وجه فرهنگی و اعتقادی آن افزوده شده‌است. شعیری در این زمینه می‌گوید:

«این امر نشان می دهد که کارکرد مکان با توجه به فرایند معنایی، همیشه یکسان نیست و روایت می‌تواند مکان را بازپردازی، و ارزش‌های جدیدی را در آن ثبت نماید. پس روایت می‌تواند در تغییر یا بازپردازی معنای مکان، نقشی تعیین‌کننده داشته باشد» (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۴۴).

البته باید گفت: «چنین مکانی، کنشی‌ـ شَوِشی هم هست؛ یعنی به دلیل شرایطی که سبب شکل گرفتن ویژگی معنایی خاصی در آن شده‌است، کنش‌مدار بوده، سپس به دلیل نمادین و اسطوره‌ای شدن آن، ویژگی شَوِشی پیدا کرده‌است» (همان، ۱۳۹۱: ۱۰۸ـ۱۰۹). پس از نوع‌شناسی نیشابور به عنوان

مکان گستردهٔ انتشار گفتمان تصوفِ کرامت‌محور، اکنون به نوع‌شناسی مکان کانونی این گفتمان، یعنی نهاد خانقاه می‌پردازیم.

۴ـ۳. خانقاه به مثابهٔ مکانی شبکه‌ای‌ـ القایی

خانقاه ابوسعید در وسط بازار اصلی نیشابور و در مرکز حیات شهری بود (ر.ک؛ ابوروح، ۱۳۸۶: ۹۰). برگزیدن این موقعیت مکانی، حاکی از هوشمندی سوژه و از عوامل گستردگی نفوذ اوست. در ورودی خانقاه شیخ، دکانی بود (ر.ک؛ محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۷۹). ورودی با بالان ـ که دالان و دهلیزی بود ـ به صحن راه پیدا می‌کرد (ر.ک؛ همان، ۱۴۹ و شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۴۶). بر اساس یک تحقیق، صحن مکانی، روباز و حجره‌ها پیرامون آن بود و صحن، اجزای خانقاه را به هم می‌پیوست. خانقاه، یک صفه یا ایوان داشت. برخی از حجره‌ها و صومعهٔ خانقاه در جوار صحن بود و درِ آن‌ها به صفه گشوده می‌شد. معمولاً صفه به جماعت‌خانه هم راه داشت و گاهی شیخ در صفه، روی تختی مجلس می‌گفت و جماعت در صحن و بام می‌نشستند (ر.ک؛ قیومی بیدهندی و سلطانی، ۱۳۹۳: ۷۷).

جماعت‌خانه، مکان عمل عبادی فردی و جمعی است؛ چنان‌که آمده‌است: «خلیفه... چون در جماعت‌خانهٔ درویشان آمد، جمعی سخت نیکو دید... از مشایخ و متصوفه بر سَرِ سجاده‌ها نشسته» (محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۳۵۹). چون جماعت‌خانه سقف‌دار بود و چشم اغیار از آن دور، سماع در این مکان برپا می‌شد (ر.ک؛ همان: ۲۲۱) و «حلقهٔ ذکر» نیز در جماعت‌خانه برپا بوده‌است (ر.ک؛ غنی، ۱۳۸۷: ۳۵۸ـ۳۵۹). در فرهنگِ خانقاه و صوفی، واژهٔ «زاویه» گاه به معنی گستردنی و گاه به معنی جای قرار گرفتن زاویه و گاه معنی مکانی مخصوص داشت که در آن صورت، زاویه‌خانه هم نامیده می‌شد (ر.ک؛ ابوروح، ۱۳۸۶: ۶۶). زاویه، مکان اختصاصی ذکر و چله‌نشینی (ر.ک؛ باخزری، ۱۳۵۸: ۲۹۹ـ۳۰۱)، صومعه، حجره‌ای ویژهٔ خلوت شیخ (ر.ک؛ کیانی، ۱۳۶۹: ۹۳). حجره نیز مکان خواب و خوراک و گاهی عبادت صوفی بود (ر.ک؛ *چشیدن طعم وقت*، ۱۳۸۶: ۱۶۹) و مسجدخانه، نمازخانه‌ای درونِ خانقاه بوده‌است (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۳۹). مطبخ، متوضّا و خزینه را زیرمجموعهٔ «مَرافق» می‌شمارند (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۱: ۲/ ۶۳۱).

با این وصف، خانقاه بنایی است که اجزای آن منقطع و گاه تودرتو است. تعیّن قلمرویی به هر خرده‌مکان، هویت مستقل بخشیده، اما باز هر جزئی، به ریزمکان دیگری پیوسته‌است. شولتز می‌گوید: «وقتی که مکان‌ها با محیط و نسبت به یکدیگر تأثیر متقابل داشته باشند، موضوع درون و بیرون پیش می‌آید» (پرتوی، ۱۳۸۲: ۴۳) و این ارتباط درون‌ـ برون است که درجات متنوع معنی، بسط، توسعه و تمایز را درون ساختمان خانقاه موجب می‌شود. مکان‌شناسان در بحث شناخت مکان باور دارند که «آنچه واجد اهمیت حقیقی است، وجود برخی ارتباطات درون‌ساختاری است که شاید بتوان یکی از مهم‌ترین آن‌ها را دیالکتیک درون و بیرون دانست» (Seamon, 1982: 137). اجزای درون خانقاه با ایجاد رابطهٔ دیالکتیک، شبکه‌ای از معانی مرتبط به هم را پدید می‌آورند، تا در خدمت کلّیت محیطی خانقاه باشند. نتیجهٔ این انتظام، رابطهٔ تعاملی و هم‌کنشی بین اجزای خانقاه است. در نتیجه، «هر حصاری به نوبهٔ خود تبدیل به

یک مرکز می‌شود که ممکن است به مثابهٔ نقطه کانونی برای اطراف خود عمل کند. هر مکانی که در آن معنی آشکار می‌شود، در واقع، یک مرکز است» (Shultz, 1996: 43)؛ مثلاً صحن به مرکز مجلس‌گویی، جماعت‌خانه به مرکز سماع و زاویه‌خانه به مرکز چله‌نشینی بدل می‌شود.

اگر این تحلیل را دربارهٔ روابط درون‌ساختاری خانقاه با آرای اریک لاندوفسکی[1] در باب نوع‌شناسی مکان مطابقت دهیم، باید ساختمان خانقاه را مکانی «شبکه‌ای» به شمار آوریم. این گونه که شعیری در تقریر نظر لاندوفسکی می‌گوید:

«علت اینکه چنین مکان‌هایی را مکان‌های شبکه‌ای می‌نامیم، این است که این مکان‌ها در فواصل معیّن از یکدیگر متمایز می‌شوند و در فاصله‌ای مشخص به دو قطب تغییر می‌یابند، تا به این ترتیب، چیزی از یکی به دیگری انتقال یابد» (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۲۰).

خانقاه به عنوان یک کلّیت مکانی و نظام شبکه‌ای، کاراکترهایی دارد و «کاراکتر، به اتمسفر عمومی مکان که در واقع، جامع‌ترین خاصیت هر مکانی محسوب می‌شود، اطلاق می‌گردد» (پرتوی، ۱۳۸۲: ۴۲). ایمن و حفاظت‌کننده، سکنی‌گزین، مقدس و روحانی و نیز تربیت‌کننده، کاراکترهایی است که ساختمان خانقاه از خود ارائه می‌دهد. از آنجا که «هر فعالیتی، مکان‌های ویژه با کارکترهای خاص را می‌طلبد و تنها به واسطهٔ کاراکتر مکان است که می‌توان با مکان ارتباط برقرار کرد» (شولتز به نقل از: پورمند و دیگران، ۱۳۸۹: ۸۸)، پس مرید نوآموز باید کاراکتر یا اُبژه‌های ارزشی خانقاه را بشناسد، باور کند و با آن‌ها در فرایند نظام شبکه‌ای به تعامل درآید، تا ارتباط صورت گیرد.

ارزش‌هایی مانند سکنی‌گزینی، تقدس و تربیت در سایهٔ معماری یگانه، به خانقاه توان القایی و قدرت جذب می‌دهد؛ یعنی خانقاه، خود با سوژهٔ مصرف‌کننده به هم‌کنشی برمی‌آید؛ ارزش‌های خود را به نومرید القا می‌کند و نوآموز این امکانات را با خود سازگار می‌یابد و یک زندگی نامتعارف را در خانقاه شروع می‌کند. پس خانقاه به تعبیری، مکانی شبکه‌ای است که می‌توان آن را «مکان القایی» نیز نام داد:

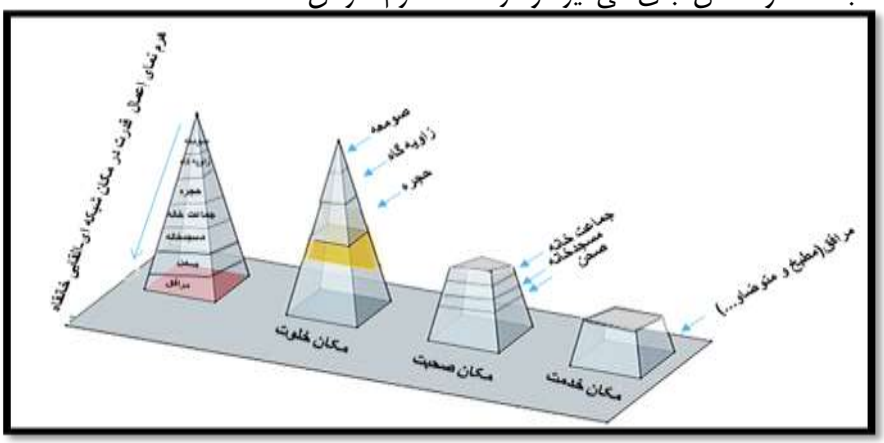
«مکان‌های القایی، مکان‌هایی هستند که در پی متقاعد نمودن سوژه هستند، تا باوری را نسبت به چیزی در او ایجاد کنند. به همین دلیل، می‌توان آن‌ها را مکان‌های باورانگیز نیز نامید؛ یعنی مکان، خود به سوژه‌ای تبدیل می‌شود که سوژه‌ای دیگر را در تعامل با خود قرار داده و تلاش دارد تا نظر او را به نفع خود تغییر دهد» (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۱۹).

اما خانقاه برای القای ارزش‌های خود به نیروی پیشران نیازمند است، تا منحصر به لایهٔ ایستا به معنی فیزیکِ بنا نباشد و لایهٔ پویا به معنی ویژگی‌های اجتماعی و ارزش‌ها، سنن و ارتباطات بین ساکنان به آن ملحق شود و با لحاظ کردن عنصر زمان، مؤلفه‌های شکل‌دهنده به هویت مکان محقق شوند (ر.ک؛ علی الحسابی و دیگران، ۱۳۹۵: ۵۵). در تصوف، مدار و قدرتِ پیشرانِ گفتمان در اختیار پیر است (ر.ک؛ محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۴۶). قدرت، مولّد است و راهی ندارد، جز آنکه دستگاه‌هایی را برای شناخت به وجود آورد، سازمان دهد و به

1.Landowski

کار اندازد (ر.ک؛ لوکس، ۱۳۷۰: ۳۳۹). یکی از اساسی‌ترین این سازوکارها برای اِعمال قدرت، «انضباط» است که عامل مراقبت و کنترل است (ر.ک؛ فوکو، ۱۳۹۰: ۱۸۸). انضباط، نخست به توزیع افراد درون گفتمان در یک مکان می‌پردازد و از جمله تکنیک‌های آن، اختصاصی کردن مکانی محفوظ با یکنواختی انضباطی است (ر.ک؛ فوکو، ۱۳۷۸: ۱۷۷) که درگفتمان تصوف، خانقاه این امر را برآورده می‌کند.

چون گفتمان نوعی قدرت، و راهبرد آن، «حاکم شدن» است (ر.ک؛ خالقی، ۱۳۸۱: ۲۱۰). پس مفاهیم قدرت و حاکمیت در مکان کانونی هر گفتمانی نیز باید نمود داشته باشد. از این رو، خانقاه شکلی هندسی از مکانیزم قدرت را نمایان می‌سازد. در این شکل، صومعه در رأس هرم معماری خانقاه است؛ زیرا مکان اختصاصی خلوت شیخ است (ر.ک؛ محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۲۲۱). در مرتبهٔ پایین‌تر، زاویه، جای خلوت و چله‌نشینی صوفی بود (ر.ک؛ نسفی، ۱۳۸۶: ۱۵۲ـ۱۵۳). زاویه برخلاف صومعه، در تملک دائمی صوفی نبود (ر.ک؛ محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۴۵ـ۴۹). حجره نیز از مکان‌های عبادت فردی است. در بخش میانی جماعت‌خانه و مسجدخانه و صحن جای می‌گیرد و در قاعدهٔ هرم، مَرافق.



تصویر ۱: سیر توزیع مکانی صوفی در نظام شبکه‌ای‌ـ القایی خانقاه

از طرح بالا دریافت می‌شود که سیر مکانی در معماری خانقاه از قاعده به رأس هرم، و از عمومی به خصوصی است. بنابراین، ریزمکان‌های خانقاه، ارزش‌های یکسانی نداشته‌اند، بلکه نظامی شبکه‌ای و سلسه‌مراتبی را تشکیل داده‌اند و غایت هر دستگاه سلسله‌مراتبی که برای نظارت و مراقبت طراحی شده، آن است که القاکنندهٔ آثار و نتایج قدرت باشد (ر.ک؛ اِسمارت، ۱۳۸۵: ۱۱۲). ویژگی نظارتی و انضباطی نهاد خانقاه، محدودساز هم هست و به همین سبب، رابطهٔ نامتقارنی از قدرت را به نمایش می‌گذارد که اشخاص تابع در آن، حاشیهٔ آزادی اندکی دارند. این عمل موجب تغییر و یا جهت‌دهی به رفتار افراد درون‌گفتمانی می‌شود (ر.ک؛ دریفوس ورابینو، ۱۳۷۹: ۳۵۸) و ابوسعید از چنین ساختار مکانی به عنوان ابزاری انضباطی‌ـ مراقبتی برای حدگذاری و تفاوت‌گذاری بین صوفیان بهره می‌جوید.

در *چشیدن طعم وقت*، سخن از «رئیس‌بچه‌ای» می‌رود که با ورود به خانقاه ابوسعید، وارد چرخهٔ اِعمال قدرت و روابطی اجبارآمیز می‌شود؛ چنان‌که عامل قدرت (پیر)، او را درون عملکردهای خاص انضباطی و مراقبتی و نیز محدودیت‌های ملموس مکانی قرار می‌دهد و مرید نوآموز «توبه کرد و زر و سیم و اسباب مبلغ هرچه داشت، همه در راه شیخ نهاد» (*چشیدن طعم وقت*، ۱۳۸۶: ۱۳۶ـ۱۳۹). پس از رفتن مال، ابوسعید جاه نومرید را هم می‌برد: «یک سال خدمتِ مِبرز پاک کردن فرمود و کلوخ راست کردن، و یک سال دیگر حمام تافتن و خدمت درویشان، و یک سال دریوزه فرمود» (همان). همچنان‌که ابوسعید خودش نیز در ابتدای سلوک، خدمت در مِبرز و متوضّا داشته‌است (ر.ک؛ همان: ۱۳۱). این تنظیم آرایش مکانی افراد، راهی برای افزایش بازده کاربست قدرت است (ر.ک؛ اسمارت، ۱۳۸۵: ۱۱۶)، تا انقیادآوری سوژه مسجل شود. نومرید به امر ابوسعید اجازهٔ حضور در مکان‌های مصاحبت با درویشان را نداشت. ابوسعید مرید را به هزار عجز می‌اندازد، تا آخرین بُت در وجود او «چنین توانست شکست». در پایان حکایت، جوان پس از سِیر تربیتی در مکان خدمت، شایستگی ارتقا به مکان‌های صحبت با شیخ و صوفیان را به‌دست می‌آورد. در تصوف، این به صورت یک رویه مطرح بوده‌است که حضور در حلقهٔ صحبت، مستلزم پاک شدن در حلقهٔ خدمت است؛ چنان‌که «نقل است که روزی جماعتی از مشایخ نشسته بودند. ابراهیم قصد صحبت ایشان کرد. راهش ندادند. گفتند که "هنوز از تو گندِ پادشاهی می‌آید"» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۱۰۲).

می‌بینیم که روند تربیتی مرید نوآموز، مکان‌محور است. این شیوه از رهگذرِ مکان‌بخشی، آحاد گفتمانی را در جایی ثابت نمی‌نشاند، بلکه آن‌ها را توزیع می‌کند و در شبکه‌ای از مناسبات به حرکت می‌اندازد (ر.ک؛ فوکو، ۱۳۷۸: ۱۸۲). زمینهٔ محدودسازی، تغییردهی رفتار و القای اُبژه‌های ارزشی، مثل بی‌اعتنایی به مال، جاه و فضیلت خدمت صوفیانه با سِیر در قاعدهٔ هرم مکانی خانقاه (مکان خدمت) ممکن می‌شود. مکان، عامل مجازات‌ها و شایستگی‌هاست. این مناسبات مکانی هستند که مناسبات تربیتی را میسّر می‌سازند، تا مرید سِیر مکانی را به سر نبرد، سِیر صوفیانهٔ او به سر نمی‌رود. پیرِ بابصیرت و بصر، می‌باید مرید را «استحقاق آن پدید آمد که از مقام خدمت قدمش فراتر آرد، تا در میان این طایفه [اهل صحبت] بتواند نشست» (محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۴۶).

«جماعت‌خانه»، مکان کانونی اهل صحبت است. اهل صحبت آنانند که در جماعت‌خانه همنشین بودند، تا به نور صحبت حجاب‌ها را برطرف و خوی پسندیده را ظاهر کنند و قول و فعل آنان به حرمت و ادب مقید گردد، تا بعد از آن، شایستهٔ مقام و مکان خلوت شوند (ر.ک؛ کاشانی، ۱۳۷۶: ۱۵۷ و سهروردی، ۱۳۷۵: ۱۶۹). مولوی نیز با مریدان اهل صحبت در جماعت‌خانه می‌نشست (ر.ک؛ افلاکی، ۱۹۵۹م.: ۲۵۵). پس مکانِ صحبت، تمهیدی است تا از قِبَل آن، صوفی به رأس هرم قدرت گفتمان راه یابد و شایستهٔ مکان خلوت شود. بنابراین، شناسایی مقام صوفی در سلوک، وابستگی تامی به شناسایی مکان او در عرصهٔ درونی خانقاه دارد.

درون خانقاه بودن، کیفیتی مهم برای صوفی است. او به میزان تجربهٔ خود از خانقاه، جایگاه می‌یابد و شناسایی می‌شود؛ زیرا در درون بودن یا عرصهٔ درونی، عامل اصلی در تجربهٔ مکان است (Seamon, 2000: 10). صوفی بر اساس تجربهٔ زیستهٔ درون خانقاه، نشاندار می‌شود و معنا می‌یابد. از آنجا که مناسبات قدرت، مناسباتی تفاوت‌گذارانه‌اند (ر.ک؛ دلوز، ۱۳۸۱: ۱۱۶) و طبقه‌بندی و منفردسازی، از عناصر اساسی عملکرد قدرت است (ر.ک؛ دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۱۳)، در مناسباتِ مفروضِ قدرتِ گفتمانِ تصوف، منفردترین مقام در طبقه‌بندی، از آنِ پیر است و منفردترین و کانونی‌ترین مکان خلوت، صومعه یا خلوت‌خانهٔ پیر است. اینجا خانقاه خاصیت القایی خود را نمایان می‌کند؛ به این معنا که هر مکانی، القاکنندهٔ مقام و اُبژهٔ ارزشی خاص خود است؛ به عبارتی، توزیع مقامی، نفسی و معنوی، با توزیع مکانی صوفی درون ساختمان خانقاه قید تساوی دارد؛ زیرا این مکان‌ها هستند که جاها را تعیین می‌کنند و ارزش‌ها را مشخص می‌کنند و این مکان‌ها هم اطاعت افراد را تضمین می‌کنند (ر.ک؛ فوکو، ۱۳۷۸: ۱۸۵). پس می‌توان گفت که بر اساس قید تساوی مقام و مکان در مناسبات قدرت گفتمان تصوف، خانقاه مکانی شبکه‌ای با ویژگی القایی است. این مکان، ابژه‌های ارزشی از قبیل خدمت، صحبت و خلوت را به مرید القا می‌کند و متناسب با هر یک از این ابژه‌های ارزشی و مطابق با نمودار هرم مکانی، شبکهٔ سه‌گانهٔ مکانی را تشکیل داده‌است. پس می‌توان ادعا کرد که معماری خانقاه، صورت بازنمایی‌شده‌ای از مناسبات قدرت در گفتمان تصوف است.

۵. مناسبات سه‌گانهٔ سوژه با مکان

تجربهٔ زیسته از حضور ما در مکان‌ها به دست می‌آید. وقتی به این تجربه‌ها بازمی‌گردیم، ناگزیر به این مکان‌ها نیز ارجاع می‌دهیم و این به دلیل معناداری رابطهٔ سوژه و مکان است. هر مکان، بخشی از «من» ما را می‌سازد؛ یعنی آنچه که روانشناسان بدان «هویت شخصی» می‌گویند. روانشناسانِ محیطی، رابطهٔ میان محیط کالبدی و هویت شخصی را در ارتباط با مفهوم «حس خود» مطرح کرده‌اند؛ یعنی به نقش مکان‌ها در تصویری پرداخته‌اند که فرد همواره از خود دارد. در این زمینه، مفهوم روانشناختی «هویت مکانی» که نخستین بار پروشانسکی آن را مطرح کرده، معرف جنبه‌هایی از شخصیت فرد است که به محیط کالبدی زندگی روزمره‌اش مربوط می‌شود (Proshansky, 1978: 155). بنابراین، در بازنمایی هویت سوژه نمی‌توان مکان را نادیده انگاشت. اکنون باید دید که این رابطه چگونه است.

سجودی بحث مناسبات سوژه و مکان را چنین تبیین می‌کند:

> «به نظر می رسد یک رابطهٔ نشانگی دوسویه بین انسان و مکان وجود دارد. گاهی این انسان است که با مکان هویت می‌یابد و گاهی این مکان است که با انسان تشخص پیدا می‌کند. انسان به مکان معنا می‌دهد و با مکان معنی می‌یابد. مکان وارد شبکه‌ای تمایزی می‌شود که منشاء معنای نشانه‌های مکانی می‌شود» (سجودی، ۱۳۹۱: ۸۴ـ۸۵).

شعیری همین رابطهٔ دوگانهٔ را با طرح تمایز فضا و مکان تدوین می‌کند و این مرزبندی را وابسته به حضور سوژه می‌داند. از دید او، مکان به سوژه امکان گزینش و جداسازی

می‌دهد. بنابراین، جنس مکان، اتصالی و سوژه به نحوی بر آن مسلط است. اما فضا کمتر امکان تفکیک و برش را به سوژه می‌دهد؛ چراکه بر او تسلط دارد و دارای محدوده و مرز نیست. چکیدهٔ سخن این می‌شود که یا فضا را حاکم بر سوژه و یا سوژه را حاکم بر مکان معرفی می‌نماید (ر.ک؛ شعیری، ۱۳۹۱: ۹۸ـ۱۰۲). اکنون با کاربست این دو خط ارتباطی بین سوژه و مکان در میراث صوفیانهٔ ابوسعید، می خواهیم بدانیم که آیا خط سومی هم در متون مطالعاتی بر ما مکشوف می‌شود یا نه!

۵ـ۱. غلبهٔ سوژه بر مکان

برخی از حکایات بوسعید به گونه‌ای است که راوی می‌تواند به میل خود مکان را تغییر دهد، بدون اینکه خللی به حکایت وارد آید. از جمله می‌توان این حکایت را آورد:

«شیخ ما روزی در نیشابور بر اسب نشسته بود و جمع متصوفه در خدمت او. به بازار فرومی رانـد. جمعی وُرنایان می‌آمدند برهنه. هر یکـی اِزارپـای چـرمین پوشـیده. یکـی را بـر گـردن گرفتـه، می‌آوردند. چون پیش شیخ رسیدند، شیخ پرسید که "این کیست؟!" گفتند: امیرِ مقـامران اسـت. شیخ او را گفت که "این امیری به چه یافتی؟" گفت: ای شیخ به راست بـاختن و پـاک بـاختن. شیخ نعره‌ای بزد و گفت: راست باز و پاکباز و امیر باش» (محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۲۱۶).

مکان کنش در این حکایت، بازار است. راوی میل دارد تصویر سـوژه و جمـع متصـوفه از یک سو، و امیر مقامران و جمع ورنایان را از دیگرسو برجسـته کنـد و بـازار را بـه عنـوان پس‌زمینه قرار دهد. ترکیب‌بندی بصری این حکایت:

«بر پایهٔ غلبه مرکز بر حاشیه بنا نهاده شده‌است. آنچه در مرکز تصویر قراردارد، به عنوان هسـتهٔ اطلاعات که تمام عناصر دیگر تابع آن هستند، ارائه می شود. این امـر بسـته بـه تمـایز بنیـادی ادراکی میان شکل و زمینه است. معمولاً در تصاویر، بعضی اشـکال برجسـته و بـاقی آن‌هـا بـه عنوان پس‌زمینه تقسیم شده‌اند» (چندلر، ۱۳۹۷: ۱۴۰ـ۱۴۱).

در این حالت، بازار محو و مقهور سوژه است و به نظر می‌رسد تنها وجه معنـایی مکـان این است که بستری باشد تا حکایت در آن جریان یابد. مغلوبیت بازار به قدری اسـت کـه اگر محله و کوی، خیابان و بیابان را جانشین آن کنیم، خللی در بارِ معنایی حکایـت پدیـد نمی‌آید. علاوه بر این، در هستهٔ مرکزی اطلاعاتِ حکایت، تصویری بر پایـهٔ بالاــ پـایین دیده می‌شود: امیر مقامران در بالا و جمع وُرنایان در پایین؛ چنان‌که تصویر ابوسعید و جمع متصوفه نیز بر پایهٔ بالاـ پایین است که خود حاکی از نظام ارزشی بیشتر و کمتر است. این رابطهٔ تقابلی در پایان حکایت، به تعامل و در ادامه به غلبهٔ سوژه می‌انجامد؛ چراکه چینش روایی به گونه‌ای است که امیر مقامران به خدمت ابوسـعید مـی‌رسـد، نـه بـرعکس، و در دیالوگ آخر حکایت، افعال امری ابوسعید نشانگر حاکمیت کنشگر بر مکان و دیگر جزئیات آن است.

۵ـ۲. غلبهٔ مکان بر سوژه

در گفتمان تصوف، ساخت و سازمان مکان‌هایی مانند رباط و خانقاه بر بنیان غلبگی بر صوفی است. صوفی باید روال‌ها و روابط مکانی را بپذیرد، تا چرخهٔ طریقت را به سر بَرَد. در نتیجه، حاکمیت مکان بر صوفی در مکان‌های رسمی جریان تصوف، هم عادی و هم ضروری است. از جمله تصاویر پربسامدِ وابسته به بحث، حضور ابوسعید بر مزار پیران تصوف است. نمونهٔ برجستهٔ آن، رفتن شیخ بر خاک‌جای بوالفضل سرخسی است که با یک الگوی مفروض ثابت، همراه است. در تصویر اول، برای ابوسعید قبضی پدید می‌آید. در تصویر دوم، او به سَرِ خاک بوالفضل می‌رود و در تصویر سوم، حالت بسط برایش حاصل می‌شود و این الگوی حضور به صورت یک سنّت تکرار می‌شود. وقتی ابوسعید بر سَرِ مزار سرخسی می‌رسد. غلبهٔ مکان بر سوژه چنان قدرتمند است که ابوسعید گِردِ خاک شیخ ابوالفضل طواف می‌کند و نعره می‌زند و می‌خواند: «معدنِ شادیست این و معدنِ جود و کرم»، و حالت بسط پدید می‌آید (ر.ک؛ ابوروح، ۱۳۸۶: ۶۹ـ۷۰). این متن، آغاز، میانه و پایان و نیز علّیت و انسجام دارد. پس یک بستار روایی است (ر.ک؛ چندلر، ۱۳۹۷: ۱۴۳) که در روابط الگوی آن، مزار ابوالفضل سرخسی یک نظام ساختاری تمایزی است که حول قیود زمانی دوگانهٔ «قبل از» و «بعد از» سامان یافته‌است. «قبل از» با قبض و «بعد از» با بسط معنا می‌یابد. با غلبگی مکان، تنش روحی ابوسعید برطرف می‌شود. وجه آفرینشگر مکان به ابوسعید و صوفیان، معنا و تشخصی می‌دهد که تا پیش از این، فاقد آن بودند و اکنون واجد آنند. توانایی «مزار سرخسی» در تولید بساطت و اِعمال آن بر ابوسعید، شیخ را بر آن می‌دارد تا بگوید: «این روز را تاریخ سازید که نیز این روز را بازنیابید».

ابوسعیدی که در زمان حیات، قدرت گفتمان را در اختیار دارد، بر آن است که در زمان ممات نیز در ساحتی دیگر قدرت خود را حفظ و اِعمال کند و استمرار بخشد. برای همین، در روزهای پایانی عمر، نیل به این منظور را تدارک می‌بیند. این تمهیدات کرامت‌مدارند. پیشگویی‌های ابوسعید از زمان مرگ، حضور، خدمت و سوگواری جنّیان بر مزارش، معلق ماندن جنازهٔ او در هوا (ر.ک؛ محمدبن منور، ۱۳۸۶: ۳۳۷ـ۳۴۸)، مرگ او را استعلایی و قدیسانه ساخته‌است. البته این رویّه دربارهٔ بزرگان صوفیه معمول بوده‌است؛ چنان‌که فرشتگان از آسمان فرود می‌آیند و خویشتن را بر جنازهٔ سهل‌بن عبدلله تستری می‌مالند (ر.ک؛ عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۲۷۹) و یا شیر بر خاک‌جای ابوالحسن خرقانی طواف می‌کند (ر.ک؛ *نوشته بر دریا*، ۱۳۹۱: ۲۳۰). پیامد این گونه فضیلت‌های برجسته، نیرومندی و غلبگی مزار بوسعید بر کنشگران است. از این پس، خودِ مزار ابوسعید است که تبدیل به نظامی تمایزی می‌شود. اکنون این مزار ابوسعید است که عامل بسط روحی پیران و صوفیان می‌شود (ر.ک؛ محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۳۶۳). بدین ترتیب، یکی از مجاری حفظ قدرت گفتمانی مشایخ تصوف پس از مرگ، انتقال این قدرت به مدفن پیران تصوف است.

۵ـ۳. رابطهٔ تعاملی و واسطه‌مند سوژه و مکان

غالباً تعامل و احساس فرد نسبت به مکان، از اقامت و درگیری در مکـان پدیـد مـی‌آیـد. ایجاد تعامل و مناسبات مکانی و حس کنشگر نسبت به مکان، از ساکن شدن در محـیط، آشنا شدن با خصوصیات فیزیکی و تعلق به یک محدوده منتج مـی‌شـود (Jakson, 1944: 23). بنابراین، سطح اولیهٔ مناسبات سوژه با مکان، و تعاملاتی که در پی آن رخ مـی‌دهـد، بیشتر مربوط به فیزیک مکان و حضور فیزیکی در مکان است. اکنون بـا مبنـا قـرار دادن فیزیک مکان به عنوان امری عینی، با ذکر سه پاره حکایت از مقامات ابوسعید، به بررسی رابطهٔ تعاملی سوژه و مکان می‌پردازیم.

ـ «... خویشتن را از آن چاه بیاویخت، سرزیر، و *قرآن* ابتدا کرد، و من گوش می‌داشتم. سحرگاه را *قرآن* ختم کرده بود. چون *قرآن* به آخر رسانید، خویشتن از آن چاه برکشید...» (محمدبن منور،۱۳۸۱: ۳۰ـ۳۱).

ـ ...شیخ گفت: «ای جوان! این درخت می‌بینی؟ هشتاد ختم *قرآن* بـر آن کـرده‌ام، نگونسـار از ایـن درخت درآویخته» (*چشیدن طعم وقت*، ۱۳۸۶: ۱۳۶).

ـ «شنیده بودیم که حق تعالی را فریشتگان‌اَند که سرنگون عبادت کنند. سر بر زمین نهادیم و پـای در هوا کردیم. مادر بوطاهر را گفتیم تا به رشته‌ای انگشت پای ما به میخی بازبست و ختمـی ابتـدا کـردیم. چون به این آیت رسیدیم که ﴿فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللهُ وَ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ (البقره/ ۱۳۷)، خون از چشـم‌هـای ما بیرون آمد. از خود خبر نداشتیم و کارها بدل گشت» (ابوروح، ۱۳۸۶: ۷۶).

در این سه برش که با اندک جابه‌جایی و جرح و تعـدیلی در مقامـات‌هـای او بـه طـور متوالی تدوین شده، «فیزیک مکان» باعث ایجاد دلبستگی و وابستگی سوژه و پدید آمـدن «حسّ مکان» در وجود او شده‌است. در این سه تصویر، استعداد و قابلیـت مکـان در تغییـر وضعیت سوژه عاملیت دارد. این معلق بودن و گذراندن تجربهٔ جسـمی و روحـی، تنهـا بـا پذیرش چارچوب‌های مندرج در فیزیک مکان به وسیلهٔ سوژه ممکن می‌شود. باید پذیرفت که سوژه در این زمینه به تعامل با مکان برخاسته‌است، اما اقتدار و کاریزمای مکـان بـدان پایه نیست که سوژه را از مقام خود پایین بکشد و در خود مضمحل کند. عدم توفیق مکان در این امر، ناشی از مقاومت سوژه است؛ چراکه او سعی دارد در شـکل کـارکردی مکـان تصرف کند. همان طور که از مکان معنا گرفته‌است، می‌خواهد به مکان معنا هم بدهد. در نتیجه، مناسبات سوژه و مکان در بستر تعامل صـورت مـی‌گیـرد، نـه در بسـتر غلبگـی و حاکمیت مطلق یکی بر دیگری.

در هر سه تصویر، «چاه»، «درخت» و «خانه» پیش از حضور سوژه، با کنش طبیعی خود، در حالت مکان‌بودگی به سر برده‌اند، چراکه «مکان کنشی، کاربردی روزمره دارد، اما تهدیدی برای معنا نیست. مکان، عادت‌ها یا تکرارهای کنش است» (شـعیری، ۱۳۹۲: ۲۳۹). امـا بـا حضـور سـوژه، فرایند تولید معنای نو رقم می‌خورد. نسبت «چاه» با «آب»، «درخـت» بـا «سـایه» و «میـوه دادن» و «خانه» با «مکان آسایش» فاصله‌دار می‌شـود و هـر سـه مکـان موقتـاً از طبیعـت نشانه‌ای و مصرفی خود دور می‌شوند و به «مکان ریاضـت» تبـدیل مـی‌گردنـد. پـس بـا

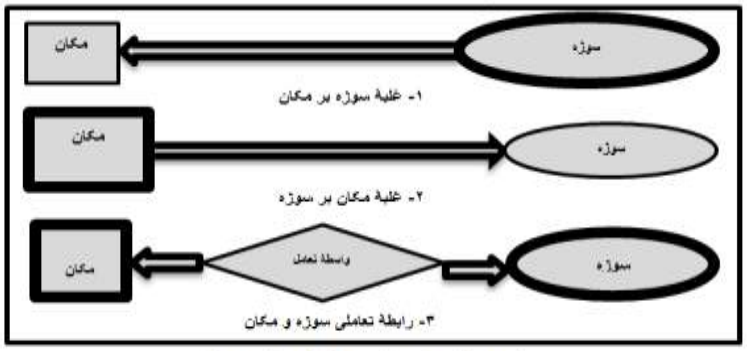
نشانه‌شدگی این مکان‌ها (نشانه‌ها) مواجه هستیم (ر.ک؛ همان: ۲۳۸). اینجاست که شَوِشِ مکان به وقوع می‌پیوندد.

ویژگی‌های فیزیکی باعث تعامل ابوسعید با مکان می‌شود و پیامد آن، تغییر کاربرد مکان و شروع امر ریاضت و رسوب آن در تن و روان اوست. اما در مقامات ابوسعید، دسته‌ای از حکایات هستند که مبنای تعامل سوژه با مکان در آن‌ها، امری عینی نیست، بلکه امری ذهنی و واسطه‌ای است. شاهد ادعا، حکایت‌های زیر است.

ابوسعید روزی با مریدان به روستایی به نام «درِ دوست» وارد می‌شود. اصحاب از شیخ می‌خواهند، به جای دیگر بروند. شیخ با استفاده از نام روستا، نکتهٔ بدیع صوفیانه‌ای بیان می کند: «بسیار قدم باید زدن تا مرد به دَرِ دوست رسد! چون ما اینجا رسیدیم، کجا رویم؟!» (محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۱۹۲).

در این حکایت، فیزیک مکان مبنای تعامل نیست. اساس تعامل، نامِ مکان است. «در دوست» کیفیتی تأویل‌پذیر دارد و همین خاصیت، واسطه‌ای است که پیوند سوژه و مکان را برقرار می‌کند. همچنین، هنگام رفتن به آمل به روستای «اندرمان» می‌رسد و آنجا اقامت نمی‌کند. به نظر او، درآمدن به آن دیه، به معنای «ماندن» و گرفتار شدن است.

در حکایت دیگری، جمع به دیهی رسیدند. خواستند آنجا منزل کنند. شیخ ما گفت که: «این دیه را چه گویند؟ گفتند: دربند. گفت: در بند نباید. به دیهی دیگر رسیدند. گفت: این دیه را چه گویند؟ گفتند: خداشاد. گفت: خداشاد باید. شاد باید بود. آنجا منزل کردند!» (همان: ۱۴۵).



تصویر2. مناسبات سه گانهٔ سوژه و مکان

در این نمونه‌ها، سوژه به تفکیک بین مکان‌ها می‌پردازد و دو قطب «مثبت/ ما»، و «منفی/ آن‌ها» را پدید می‌آورد. عامل تأیید یا رد، فیزیک مکان نیست، بلکه قابلیت تأویل‌پذیری نام مکان‌ها به یکی از آموزه‌های صوفیانه، واسطه‌ای می‌شود تا انسان و مکان به تعامل برسند. اگر اسامی مکان‌ها را کنار بزنیم، قید تساوی بین آن‌ها برقرار می‌شود. پس عامل پیوند سوژه و مکان می‌تواند کیفیتی ذهنی هم باشد؛ یعنی دلبستگی به تنهایی، تعامل انسان و مکان را رقم بزند. دلبستگی به مکان، فرایندی ذهنی و فردی است و می‌تواند به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه ایجاد شود و تأکید بر روشی است که افراد

به صورت شخصی، معنای مکان را برای خود مـی‌سـازند (Altman & Low, 1992: 28)؛ چنان‌که برداشتِ شخصی ابوسعید از «دوست»، «خداوند» و از «اندرمان»، «گرفتاری» اسـت. در این نمونه‌ها، از وجه کارکردی مکـان کاسـته، و بـر وجـه زیبـایی‌شناسـانهٔ آن افـزوده شده‌است. پس مبنای مناسبات سوژه و مکان، تنها وابسته به امری عینی نیست، بلکه این امر می‌تواند به کیفیتی ذهنی هم واگذار شود.

۶. نتیجه

از کاربست نوع‌شناسی مکان در میراث صوفیانهٔ ابوسعید و مناسبات سـوژه و مکـان، ایـن نتایج به دست می‌آید:

ـ گفتمان برای ظهور و بروز به مکان نیازمند است. ستیز ابوسعید با قطب غالب و مخالف، نبرد بر سر مکان است. او با حضورش در مکان گفتمانی، همهٔ کـنش‌هـا، اجـزا و عناصـر مکانی موجود را به سمتی هدایت می‌کند که به تصرفات مکانی، و از نظرگاه نوع‌شناسـی، به تغییر نوع مکان منجر شود، تا در پی آن، بتواند مکان را به نفع گفتمان خودی مصادره کند. سوژه، هم مکان کانونی مسجد، و هم مکان گستردهٔ نیشـابور را نسـبت بـه شـرایط پیشین خود «بازپروری» می‌کند و آن‌ها را در یک تقابل دوقطبی و در یـک بسـتار روایـیِ «پیشاابوسعید» و «پساابوسعید» قرار می‌دهد و با ایجاد تغییر در نوع مکـان، زمینـه را بـرای مسلط شدن گفتمان خودی و به شکست کشاندن گفتمان رقیب فراهم می‌کند.

ـ خانقاه، مکان کانونی گفتمان تصوف، مکانی شبکه‌ای است که سه ابژهٔ ارزشی «خدمت»، «صحبت» و «خلوت» را به مرید القا می‌کند. برای این امر، برابر با هر یک از این سه مقام معنوی، شبکه‌های سه‌گانهٔ مکانی متناظر در معماری خود تشکیل داده‌است، تا قید تساوی مقام و مکان برقرار شود. پس معماری خانقاه، صورت بازنمایی‌شده‌ای از مناسبات و روابط تفاوت‌گذارانهٔ قـدرت در گفتمـان تصـوف اسـت. ابوسـعید بـرای جـذب، تفـاوت‌گـذاری، محدودسازی، تغییردهی و سامان سِیر تربیتی مریدان، در مسیر رسیدن به تغلّب گفتمـانی، از توان القایی‌ـ شبکه‌ای نهاد خانقاه بهره‌مند است.

ـ رابطهٔ سوژه و مکان سه نوع است: آنگاه که تنها الزام مکان برای سوژه، محمل روایـت بودن است، سوژه بر آن غالب است. وقتی که سوژه متأثر از آثار تمایزی حضور در قلمـرو دوگانهٔ «قبل از» و «بعد از» مکان است، مکان بر سوژه غالب است. نوع سوم کـه بـه نظـر می‌رسد تازگی دارد، زمانی است که رابطهٔ سوژه و مکان، معنادهی و معنایـابی اسـت، نـه غلبگی مطلق. در این نوع، عامل یا عینی است، یا ذهنی و بیشتر با قابلیت تأویـل‌پـذیری زیباشناسانه همراه است. فاعلیت ابوسعید در همهٔ این تصرفات و تغییرات در هویت و نـوع مکان، غلبگی یا تعامل، تمهیدی برای حفظ، گسترش و استمرار گفتمان نوپدید و ورودش به مناسبات قدرت است.

۷.منابع

ابوروح، لطف‌الله بن ابی‌سعد (۱۳۸۶)، *حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.

اسمارت، بَری (۱۳۸۵)، *میشل فوکو*، ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران، اختران.

افلاکی، احمد (۱۹۵۹م.)، *مناقب‌العارفین*، ج ۱، آنکارا، بی‌نا.

حاکم نیشابوری، ابوعبدالله (۱۳۳۹)، *تاریخ نیشابور*، به کوشش بهمن کریمی، تهران، انتشارات ابن‌سینا.

باخزری، یحیی (۱۳۵۸)، *اورادالأحباب و فصوص‌الآداب*، به کوشش ایرج افشار، تهران، انتشارات فرهنگ ایران‌زمین.

پرتویی، پروین (۱۳۸۲)، «مکان و بی‌مکانی؛ رویکردی پدیدارشناسانه»، *نشریهٔ هنرهای زیبا*، ش ۱۴، صص ۴۰ـ۵۰.

پورمند، حسنعلی، هادی محمودی‌نژاد و محمد رنج‌آزمای آذری (۱۳۸۹)، «مفهوم مکان و تصویر ذهنی و مراتب آن در شهرسازی از دیدگاه کریستین نوربری شولتز در رویکرد پدیدارشناسی»، *مدیریت شهری*، ش ۲۶، صص ۷۹ـ۹۲.

چشیدن طعم وقت (۱۳۸۶)، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.

چندلر، دانیل (۱۳۹۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

خالقی، احمد (۱۳۸۱)، *قدرت، زبان و زندگی روزمره*، رسالهٔ دکتری علوم سیاسی، به راهنمایی حسین بشریه، تهران: دانشگاه تهران.

دریفوس، هیوبرت و پُل رابینو (۱۳۷۹)، *میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، ترجمهٔ حسین بشیریه. تهران: نشر نی.

دلوز، ژیل (۱۳۸۱)، *فوکو*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.

رضایی، رضا، ارسلان گلفام و فردوس آقاگل‌زاده (۱۳۹۶). «تحلیل نشانه‌ـ معناشناختی استعلای مکان در داستان بزرگ‌بانوی روح من»، *روایت‌شناسی*، س ۱، ش ۱، صص ۸۵ـ۱۰۴.

سجودی، فرزان (۱۳۹۱)، «مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی»، *نشانه‌شناسی مکان*، مجموعه‌مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، سخن، صص ۷۹ـ۹۵.

سقایان، مهدی حامد، حمیدرضا شعیری و محمدفرزان رجبی (۱۳۹۲)، «بررسی استحالهٔ مکانی در نمایشنامهٔ کانال کمیل: رویکرد نشانه‌ـ معناشناسی»، *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، ش ۶، صص ۳۵ـ۴۶.

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۸۴)، *قدرت، گفتمان و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*، تهران، نشر نی.

سهروردی، شهاب‌الدّین (۱۳۷۵)، *عوارف‌المعارف*، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱)، «نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا»، *نشانه‌شناسی مکان*، مجموعه‌مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سخن، صص ۹۷ـ۱۱۶.

ـــــــــــــ (۱۳۹۲)، *نشانه‌ـ معناشناسی دیداری؛ نظریه‌ها و کاربردها*. تهران، سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸)، *آن سوی حرف و صوت (گزیدهٔ اسرارالتّوحید)*، تهران، سخن.

ـــــــــــــ (۱۳۸۶)، *چشیدن طعم وقت*، تهران، سخن.

محمدبن منور (۱۳۸۱)، *اسرارالتّوحید فی مقامات الشیخ أبی‌سعید*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، ۲ ج، تهران، آگاه.

عطار نیشابوری، فریدالدّین محمد (۱۳۹۱)، *تذکرةالأولیاء*، بررسی، تصحیح، توضیحات و فهارس از محمد استعلامی، تهران، زوّار.

علی الحسابی، مهران، راضیه رضازاده و سلمان مرادی (۱۳۹۵)، «به‌کارگیری روش تحقیق روایتی در ارزیابی مکان؛ بررسی موردی شهر جدید فولادشهر»، *نامهٔ معماری و شهرسازی*، ش ۱۶، صص ۵۱ـ۶۸.

غنی، قاسم (۱۳۷۸)، *بحث در آثار، افکار و احوال حافظ*، تهران، هرمس.

فوکو، میشل (۱۳۷۸)، *مراقبت و تنبیه*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران، نشر نی.

ـــــــــ (۱۳۹۰)، *تئاتر فلسفه*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران، نشر نی.

قیومی بیدهندی، مهرداد و سینا سلطانی (۱۳۹۳)، «معماری گم‌شده: خانقاه در خراسان سدهٔ پنجم»، *معماری ایران*، ش ۶، صص ۶۵ـ۸۵.

کاشانی، عزّالدین محمود (۱۳۷۶)، *مصباح‌الهدایة و مفتاح‌الکفایة*، تهران، نشر هما.

کاشی، حسین و ناصر بنیادی (۱۳۹۲)، «تبیین مدل هویت مکان‌ـ حس مکان و بررسی عناصر و ابعاد مختلف آن»، *نشریهٔ هنرهای زیبا‌ـ معماری شهرسازی*، د ۱۸، ش ۳، صص ۴۳ـ۵۲.

کلیفورد باسورث، ادموند (۱۳۷۸)، *تاریخ غزنویان*، تهران، امیرکبیر.

کیانی، محسن (۱۳۶۹)، *تاریخ خانقاه در ایران*، تهران، طهوری.

لوکس، استیون (۱۳۷۰)، *قدرت؛ فرّ انسانی یا شرّ شیطانی*، ترجمهٔ فرهنگ رجایی، تهران، انتشارات مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

محبتی، مهدی (۱۳۹۰)، *از معنا تا صورت*، ۲ ج، تهران، سخن.

محمدبن منور (۱۳۸۱)، *اسرار التّوحید فی مقامات الشیخ أبی سعید*، ۲ ج، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه.

مقدسی، محمدبن احمد (۱۳۶۱)، *أحسن التقاسیم فی المعرفة الأقالیم*، ترجمهٔ علینقی منزوی، تهران، نشر کاویان.

نرشخی، ابوبکرمحمد (۱۳۶۳)، *تاریخ بخارا*، ترجمهٔ ابونصر محمدبن زقر بن عمر، تصحیح مدرسی و رضوری، ج ۲، تهران، طوس.

نسفی، عزیزالدّین (۱۳۸۶)، *الانسان الکامل*، تصحیح ماژیران موله، تهران، طهوری.

نوالی، محمود (۱۳۶۹)، «پدیدارشناسی چیست؟»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، ش ۱۳۵ و ۱۳۶، صص ۹۶ـ۱۲۵.

نوشته بر دریا (۱۳۹۱)، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.

Ghani, Q (1999). Bahs dar asar, afkar va ahval Hafez. Tehran: Nashr Hafez. [In Persian].

Shamai, S. & Zinaida I. (2005), "Measuring Sense of Place:Methodological Aspects", *Tijdschrift Voor Economische en SocialeGeografie(TESG)*, Vol. 5, No. 96, Pp. 467-476.

Abu Ruh Lotfallah Ibn Abi Saad (2007). Tashih M. R. Shafiei Kadkani. Tehran: Entesharat Sokhan. [In Persian].

Aflaki, A (1959). Managheb al-arefin, J1. Ankara: Bi Ta. [In Persian].
Al-Hakim Neyshabouri, A (1960). Tarikh Neishabour. be kushesh Bahman Karimi. Tehran: Entesharat Ibn Sina. [In Persian].
Al al-Hesabi, M; R. Rezazadeh; S. Moradi (2016). "Be kar giri ravesh tahghigh revayati dar arzyabi makan, Barresi moredi shahre jadid Fuladshahr". name memari va shahrsazi, sh 16,pp 51-68. [In Persian].
Altman, Irwin & Sentha Low (1992), *Place Attachment*, New York, Plenum Press.
Attar Neyshabouri, F. M (2012). tazkerat aloliya. Barresi, tashihh matn, tozihat va fahares: M. Estelami. Tehran:Entesharat Zovvar. [In Persian].
Bachelard, G. (2004), *La poètique de L'espace* , Paris, Quadrige/ PUF.
Bakhrezi, Yahya (1358). Orad al-Ahbab va Fusus al-Adab. be kushesh Iraj Afshar. Tehran: Entesharat Farhang Iran Zamin. [In Persian].
Chandler, D (2018). Mabani neshane shenasi, Tarjome Mehdi Parsa, Tehran: Entesharat Soore Mehr. [In Persian].
Cheshidan taame vaght (2007). Moalef nashenas. Tashih M.R. Shafiei Kadkani. Tehran: Entesharat Sokhan. [In Persian].
Clifford Basworth, E (1999). Tarikh Ghaznavian. Tehran: Entesharat Amirkabir. [In Persian].
Deleuze, G. (2002). Foucault. Tarjome N. Sarkhosh and A. Jahandideh. Tehran: Entesharat Ney. [In Persian].
Dreyfus, Hubert and Paul Rabino (2000). Michel Foucault: Fara sooye sakhtar garayee va Hermeneutic. Tarjome H. Bashirieh. Tehran:Entesharat Ney. [In Persian].
Foucault, M. (1999). Moraghebat va tanbih, tarjome Nikoo Sarkhosh va Afshin Jahan Nadide. Tehran: Nashr Ney. [In Persian].
_____ (2011). teatr falsafe, tarjome N. Sarkhosh va A. Jahan Nadide. Tehran: Nashr Ney. [In Persian].
Granger, G. G. (1999), *La Poètique de L'espace*, Paris, Odile Jacob.
Jackson, J. B. (1994), *a Sense of Place, a Sense of Time*, New Haven, Yale University Press.
Kashani, M. (1997). Mesbah al-hedaye va meftah al-kefaye. Tehran: Nashr Homa. [In Persian].
Kashi, H; N. Bonyadi (2013). "Tabieen Model Hoviat Makan- Hes Makan va Barresi Anasor va Abaad Mokhtalef An". Nashrie Honar ha ye Ziba-Memari Shahrsazi. D18, Sh3, Pp 43-52. [In Persian].
Khaleqi, A (2002). Ghodrat, zaban va zendegi roozmarre. Resale Phd Olume Siyasi Daneshgah Tehran. Be rahnamaiee Hossein Basharieh. Sale tahsili 81-82, p. 210. [In Persian].
Kiani, M. (1990). Tarikh khaneghah dar Iran. Tehran: Entesharat Tahoori. [In Persian]
Lux, S (1991) .Ghodrat; Fara Ensani ya Sharre Sheytani. tarjome Farhang Rajaee. Tehran: Entesharat Motaleaat va Rahghighat Farhangi. [In Persian].
Lyotard, J. F. (1985), *Discours, Figure*. Paris, Klincksieck.
Maqdesi, Muhammad ibn Ahmad (1361). Ahsan altaghasim fi Al-Maarefe Alaghalim. Tarjome A. N. Monzavi. Tehran: Nashr Kavian.[In Persian].
Mohabbaty, M. (2011). Az Maana Ta Soorat. J2. Tehran: Entesharat Sokhan. [In Persian].

Muhammad ibn Munawwar (2002). asrar altohid fi maghamat sheikh abi saeed J2. Moghadame, tashih va taalighat: M. R. Shafiei Kadkani. Tehran: Entesharat Agah. [In Persian].

Narshakhi, Abu B. M.(1984). Tarikh Bokhara. Tarjome Abu Nasr Muhammad ibn Zaqr ibn Umar. Tashih Modaresi va Razavi. J2. Tehran: Entesharat Toos. [In Persian].

Nasfi, A (2007). Alensan Alkamel. Tashih Maijan Mule. Tehran: Entesharat Tahoori. [In Persian].

Nawali, M (1990). Padidar Shenasi Chist?. Nashrie Daneshkade Adabiyat va Olum Ensani Daneshgah Tabriz. Sh 135 va 136. pp 96-125. [In Persian].

Neveshte Bar Darya, (1391). Gerdavarandegan Na Malum. Moghadame , Tashih va Talighat: M. R. Shafiei Kadkani. Entesharat Sokhan. [In Persian].

Norberg, Schulz, C. (1996), “The Phenonmenon of Place”, *Theorizing; A New Agenda for Architecture, An Antology of Architectural Theory 1965-1995*, Kate Nesbitt (Ed), New York, Prinkton Architectural Press.

Panofski, E. (1975), *La Perspective Comme Forme Symbolique et Autres Essais*, Paris, Editions de Minuit.

Partovi, P (2003). "Makan va Bi Makani; Ruykardi Padidar Shenasane ". Nashriye Honarha ye Ziba, sh. 14, pp. 40-50. [In Persian].

Pourmand, H. A; H. Mahmoudinejad; M. ranj Azma Azari (2010). "Mafhum Makan va Tasvir zehni va marateb an dar shahrsazi az didgah Christian Norbury Schultz dar ruykard padidar shenasi". Modiriyat Shahri. sh. 26. Pp 79-92. [In Persian].

Proshansky, Harold Mother, (1978), “The City and Self Identity”, *Environment and Behavior*, No. 10, Pp. 147-169.

Qayyumi Bidhendi, M; S. Soltani (2014). " Memari gomshode: khaneghah dar khorasan sade panjom". Do faslname memari Iran. Sh6. Pp65-85. [In Persian].

Relgh, E. (1976), *Place and Placelessness, London, Pion Limited.*

Rezaei, R; A. Golfam; F. Agha Golzadeh (2017). "Tahlil Neshane-Maana shenakhti Esteelaye Makan dar dastan Bozorg Banoo ye Rouh Man". Do faslname Revayat shenasi. S.1, Sh.1, Pp85-104. [In Persian].

Saqayan, M. H; H. Shairi; M. F Rajabi (2013). "Barresi Estehale makani dar namayeshname kanarzanal komeil: Roykard Neshane- Maana shenasi". Name Honarha ye Namayeshi va Musighi. Sh.6(Bahar va Tabestan92). Pp 35-46. [In Persian].

Seamon, D. (1982). “The Phenomenological Contribution to Environmental Psychology”, *Journal of Environmental Psychology*, No. 2, Pp.119-140.

Seamon, D. (2000), “*Phenomenology, Place, Environment, and Architecture: A Review of the Literature [Database Online]*, [cited 11/4/2013]; Available in: http: // www. arch. ksu. Edu seamon / article_summary. htm

Shaeeri, H. R. (2012). "Noe Shenasi Makan va Naghsh An Dar Tolid va Tahdid Maana". Neshane Shenasi Makan. Majmoe Maghalat Haftomin Ham Andishi Neshane Shenasi. Be Kushesh Farhad Sasani. Tehran: Sokhan, Pp 97-116. [In Persian].

_____(2013). Neshane-maana shenasi didari; Nazarie ha va Karbord ha. Tehran: Entesharat Sokhan. [In Persian].

Shafiei Kadkani, M. R. (2009). An sooye harf va sot(gozide asrar altohid). Tehran: Entesharat Sokhan. [In Persian].

_____(2002). "Moghadame". Asrar altohid fi maghamat sheikh abi saeed. Muhammad bin Munawwar. J2. Tehran: Entesharat Agah. [In Persian].

_____(2007). "Moghadame". Cheshidan taame vaght. Moalef nashenas. Tehran: sokhan. [In Persian].

Smart, Barry (2006). Michel Foucault. Tarjome Leila Javafshani and Hassan Chavoshian. Tehran: Entesharat Akhtaran. [In Persian].

Soltani, S. A (2005). Ghodrat, Gofteman va Zaban: Sazo Karha ye Jaryan Ghodrat dar Jomhuri Eslami Iran. Tehran: Nashr Ney. [In Persian].

Suhrawardi, S (1996). Avaref Al-Maaref. Tehran: Entesharat Elmi va Farhangi. [In Persian].

Sujudi, F (2012). "Makan, jensiat va baznamaiee sinamaiee". Neshane shenasi Makan. majmouee maghalat haftomin ham andishi Neshane shenasi. be kusheshe Farhad Sasani. Pp79-95. Tehran: Entesharat Sokhan. [In Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 4, Vol. 9, Winter, 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

A Comparative Review and Analysis of the Dramatic Capacity of Novels 'Lidded Mirrors' and 'Cosima' Based on the Freytag Model

Mahdi Abdi[1] & Asgar Salahi[2] & Shahriyar Giti[3]

(87-110)

Abstract

With the development of new theories, the critique of literary works has taken a different path, and new areas such as interdisciplinary studies have emerged that they have led to the recognition of new capacities and perceptions of literary works. One of these studies is between fiction and dramatic literature. These two fields have been connected for a long time and have become very close in the contemporary period, especially with the development and expansion of cinema, so today, the drama uses the capacities of fiction and fiction uses some features of drama to some extent. Fiction literature as the basis of dramatic and cinematic works has a significant role in the production of these works. With this explanation, this study tries to critique the two works "Cosima or almost Grazia" by "Grazia Deledda" and " Lidded Mirrors" by "Houshang Golshiri" based on the model of Gustav Freytag, a German playwright, and critic. The Freytag pattern is essentially a theatrical structure that reveals events in chronological order in a novel, film or other work of fiction. This model is a proposed pyramid for analyzing the narrative structure of tragic stories and includes five parts or stages, including Introduction, Rise, climax, Return or Fall, and Catastrophe, Allows the study of works based on a three-curtain structure. The method of this research is descriptive-analytical and library and documentary method in the form of comparative study. Based on the research findings, these two works correspond to the five stages of this model and have a dramatic structure. Although these two works are from two different schools and styles; But their conformity with this pattern shows that these two works have a common structure and beyond the narrative, they also have dramatic feature and have the ability to pay for a three-act structure that is considered as a narrative model in drama.

Keywords: Hooshang Golshiri, Lidded Mirrors, Grazia Deledda, Cosima, Drama, Pyramid of Freytag.

Received: February, 25, 2020 ; Accepted: June, 14, 2020

10.22059/jlcr.2020.298432.1423
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1. Ph. D Candidate of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
2. Email of the corresponding author: a_salahi@uma.ac.ir.
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
3. Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.

نقد و تحلیل تطبیقی ظرفیت نمایشی رمان‌های «آینه‌های دردار» و «کوزیما یا تقریباً گراتزیا» بر مبنای الگوی فرایتاگ

مهدی عبدی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
عسگر صلاحی[1]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
شهریار گیتی
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۰۶؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۲۷
علمی ـ پژوهشی

چکیده

با طرح نظریه‌های نو، نقد و بررسی آثار ادبی مسیر متفاوتی را پیش گرفته‌است و حوزه‌های جدیدی چون مطالعات بین‌رشته‌ای به وجود آمده که موجب شناخت ظرفیت و دریافت‌های نو از آثار ادبی شده‌است. از جملهٔ این مطالعات، بررسی بین ادبیات داستانی و نمایشی است. این دو حوزه که از دیرباز با هم پیوند داشته‌اند، در دورهٔ معاصر، به‌ویژه با پیشرفت و گسترش سینما، بسیار به هم نزدیک شده‌اند. از این رو، امروز نمایش از ظرفیت‌های ادبیات داستانی و ادبیات داستانی از برخی ویژگی‌های درام استفاده می‌کند، تا جایی که ادبیات داستانی به عنوان بن‌مایهٔ آثار نمایشی و سینمایی نقش پررنگی در تولید این آثار دارد. با این توضیح، در این پژوهش سعی می‌شود دو اثر «کوزیما یا تقریباً گراتزیا» از «گراتزیا دلددا» و «آینه‌های دردار» از «هوشنگ گلشیری» بر اساس الگوی گوستاو فرایتاگ، نمایشنامه‌نویس و منتقد آلمانی نقد و بررسی شود. الگوی فرایتاگ اساساً یک ساختار نمایشی است که در یک رمان، فیلم یا دیگر آثار داستانی به آشکارسازی رویدادها به ترتیب تاریخ وقوع می‌پردازد. این الگو، هرمی پیشنهادی است برای تحلیل ساختار روایی داستان‌های تراژیک و شامل پنج قسمت یا مرحلهٔ مقدمه یا معرفی، کنش صعودی و گره‌افکنی، نقطهٔ اوج، کنش نزولی و سقوط و وقوع فاجعه و گره‌گشایی است که در کنار بررسی این مراحل نمایشی، امکان بررسی آثار را بر اساس ساختار سه‌پرده‌ای فراهم می‌آورد. شیوهٔ این پژوهش، توصیفی‌ـ تحلیلی و به روش کتابخانه‌ای و اسنادی در قالب مطالعهٔ تطبیقی است. بر اساس یافته‌های پژوهش، این دو اثر با مراحل پنج‌گانهٔ این الگو تطابق، و نیز ساختاری نمایشی دارند. اگرچه این دو اثر از دو مکتب و سبک متفاوت است، اما تطابق آن‌ها با این الگو نشان می‌دهد که این دو اثر ساختار مشترکی دارند و ورای روایت داستانی، ویژگی نمایشی نیز دارند و قابلیت پرداخت ساختاری سه‌پرده‌ای در آن‌ها دیده می‌شود که به عنوان الگویی روایی در آثار نمایشی محسوب می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: هوشنگ گلشیری، آینه‌های دردار، گراتزیا دلددا، کوزیما یا تقریباً گراتزیا، نمایش (درام)، هرم فرایتاگ.

۱. مقدمه

تأثیر روحی سریع علوم ادبی، به‌ویژه ادبیات داستانی بر مخاطب موجب شده نگرش نمایش به این حوزه بیشتر شود. از این رو، بررسی این تأثیرات و رابطهٔ ادبیات و نمایش سبب پویایی این حوزه می‌شود. روشن است که این دو مؤلفه تأثیرهای متقابلی نیز بر یکدیگر دارند؛ به عبارتی، اگر نمایش تا حدودی رشد خود را مدیون ادبیات است، متقابلاً

۱. رایانهٔ نویسندهٔ مسئول: a_salahi@uma.ac.ir

امروزه ادبیات نیز دست‌کم از برخی جنبه‌ها از قبیل ساختار روایی و داستانی متأثر از هنر نمایش می‌باشد. البته برای کشف ریشهٔ این ارتباط و تأثیر متقابل، باید به گذشته رجوع کرد و آن را از جنبه‌های گوناگون بررسی نمود.

داستان و درام پیوند دیرینی با هم دارند و همواره در حال تبادل دستاوردهای خود بوده‌اند. ارتباط داستان با نمایش (درام) از مایهٔ اصلی نمایش، متن و نوشته آغاز می‌شود و در حوزه‌های دیگر گسترش می‌یابد. در قرن اخیر، این پیوند با ورود سینما به عنوان ژانر مستقل و استفاده از شیوهٔ «اقتباس ادبی» به بیشترین درجهٔ خود رسیده‌است. البته این امر زمانی ارزش پیدا کرد که در قرن بیستم با ظهور افرادی چون میخاییل باختین، مسئلهٔ بینامتنیت مطرح شد. در واقع، قبل از آن، همیشه اقتباس ادبی کاری نادرست محسوب می‌شد و حتّی تعدادی از نویسندگان بر این عقیده بودند که اقتباس، مانند سرقت ادبی، کاری دون شأن است، اما امروزه در تولید نمایشی می‌توان صحه‌گذاری بر بینامتنیت اجراها را ملاحظه کرده، پیوندهای بینامتنی بالقوّه میان اشکال ادبی را برجسته ساخت. شاید این نکته، صحه‌گذاری دوباره بر درک ما از درام به عنوان شکلی جاگرفته میان هنرهای ادبی و غیرادبی باشد (ر.ک؛ آلن، ۱۳۹۵: ۲۴۹). طرح نظریات نو و مختلف در زمینهٔ درام و داستان، در نزدیکی این دو گونهٔ ادبی و هنری نقش مهمی ایفا کرده‌اند؛ چنان‌که حتّی الگوهایی ساختاری در این دو حوزه ارائه شده که موجب بررسی دقیق‌تر و دریافت درست از آثار داستانی و نمایشی و نیز عامل تبادل بین این دو حوزه شده‌است. از جملهٔ این نظریات، الگویی است مشهور به «هرمِ فرایتاگ» که از سوی منتقد و رمان‌نویس آلمانی، «گوستاو فرایتاگ» (۱۸۱۶ـ۱۸۹۵م.) مطرح شد. این الگو شامل ۱. مقدمه، ۲. کنش صعودی و گره‌افکنی، ۳. نقطهٔ اوج، ۴. کنش نزولی و سقوط، و ۵. وقوع فاجعه و گره‌گشایی است. هرم فرایتاگ اساساً ساختاری نمایشی است که در رمان، فیلم یا دیگر آثار داستانی به آشکارسازی رویدادها به ترتیب وقوع می‌پردازد. فرایتاگ به دلیل تجزیه و تحلیل بخش‌های مختلف یک اثر نمایشی، معروف است و امروز تحلیل‌های او هنوز هم به عنوان منبع و مرجع به شمار می‌آید. در این پژوهش، بر اساس این الگو، دو اثر «آینه‌های دردار» از هوشنگ گلشیری و «کوزیما یا تقریباً گراتزیا» از گراتزیا دلددا را به صورت تطبیقی، نقد و تحلیل کرده‌ایم. از آنجا که موضوع این دو اثر و آنچه بر شخصیت اصلی داستان می‌گذرد، به هم نزدیک است و سبک روایت و داستان‌پردازی دو نویسنده در دراماتیک شدن اثر تأثیر داشته‌است، با این الگو انطباق دارند. این پژوهش در کنار ویژگی‌های داستانی، ظرفیت‌های نمایشی این دو اثر و توجه این دو نویسنده به جنبه‌های نمایشی را نشان می‌دهد.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

۱ـ۱ـ۱. چگونه و با کدام عناصر نمایشی، ظرفیت نمایشی دو داستان «آینه‌های دردار» و «کوزیما» افزایش می‌یابد؟

۱ـ۱ـ۲. انطباق دو داستان «آینه‌های دردار» و «کوزیما» با الگوی فرایتاگ و ساختار سه‌پرده‌ای، چگونه موجب تبدیل اثر داستانی به نمایشی شده‌است؟

۲ـ۱. فرضیه‌های پژوهش

۱ـ۲ـ۱. به نظر می‌رسد دو داستان «آینه‌های دردار» و «کوزیما» ظرفیت تحلیل از منظر نمایشی را دارند؛ به بیان دیگر، با یافتن عناصر نمایشی چون گفتگو، توصیف، کشمکش و تعلیق در این دو اثر، می‌توان روی ظرفیت نمایشی آن‌ها تأکید کرد.

۱ـ۲ـ۲. این دو داستان با توجه به شخصیّت‌ها و حوادث آن‌ها، از انطباق با الگوی فرایتاگ به عنوان الگویی نمایشی برخوردارند که نشان از ساختار سه‌پرده‌ای و ظرفیت نمایشی این دو اثر در تبدیل به نسخهٔ نمایشی دارد.

۱ـ۳. پیشینهٔ پژوهش

هوشنگ گلشیری به عنوان نویسندهٔ جریان‌ساز و صاحب‌سبک، همواره مورد توجه پژوهشگران بوده‌است و آثار او از جنبه‌های گوناگون ادبی، زبانی، سبک‌شناسی و... بازکاوی شده‌است، اما به رمان «آینه‌های دردار» که یکی از رمان‌های سال‌های آخر اوست (۱۳۷۱)، کمتر توجه شده‌است. از این میان، می‌توان به مقالهٔ «آینه‌های دردار از منظر منتقدان» از شیری (۱۳۹۰) اشاره کرد که در آن نقدهای این رمان از سوی منتقدان مختلف (موافقان و مخالفان) بررسی شده‌است. در پایانامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «کاربرد نظام نشانه‌ای در رمان آینه‌های دردار نوشتهٔ هوشنگ گلشیری»، انصاری (۱۳۸۴) این رمان بر اساس نظریات زبان‌شناختی و نشانه‌شناسی معاصر از دیدگاه چندین زبان‌شناس، از جمله سوسور، پیرس، یاکوبسن و... تحلیل شده‌است. در پایانامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی شخصیت‌پردازی و پیرنگ در دو رمان "زمین سوخته" احمد محمود و "آینه‌های دردار" هوشنگ گلشیری» از میریوسفی (۱۳۹۳)، به شخصیت‌پردازی و پیرنگ به عنوان دو عنصر اساسی در داستان‌پردازی توجه شده‌است.

با وجود ترجمهٔ اغلب آثار دلدا به فارسی، این نویسنده از نظر پژوهشگران کمتر مورد توجه بوده‌است و پژوهش‌های موجود هم به تعدادی مقاله و پایان‌نامه محدود می‌شود. از جملهٔ این پژوهش‌ها، پایانامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «تطبیق خوانش روانکاوانه "چشم‌هایش" بزرگ علوی و "چشم‌های سیمونه" گراتزیا دلدا» از کلوشانی (۱۳۹۷) است که این دو اثر با توجه به دیدگاه‌های زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ نقد و تحلیل شده‌است. همچنین، در مقالهٔ «مقایسهٔ شخصیت‌پردازی نمایشی در دو اثر ایرانی و ایتالیایی (مطالعهٔ موردی: رمان‌های جن‌نامه و وسوسه)» از عبدی، صلاحی و محرمی (۱۳۹۸)،

مؤلفه‌های شخصیت‌پردازی و شگردهای برجسته‌سازی نمایشی به صورت تطبیقی در این دو رمان تحلیل گردیده‌است. با این حال، آثار این دو نویسنده، به‌ویژه این دو رمان از منظر نمایشی و بر اساس الگوی فرایتاگ به طور جدی مورد پـژوهش واقـع نشـده‌اسـت. پـس پرداختن به آن‌ها از این منظر به شیوهٔ تطبیقی، جنبه‌های دیگـری از ایـن آثـار را آشـکار می‌کند و شناخت بهتری از آن‌ها فراهم می‌آورد.

۱ـ۴. روش پژوهش

در این پژوهش، به روش تحلیل کیفی و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای، دو اثر «آینه‌های دردار» و «کوزیما» را پس از شرح و تعریف الگوی فرایتاگ، نقـد و تحلیـل کـرده‌ایـم و در تکمیل روند پژوهش، از منابع الکترونیکی نیز مدد گرفته‌ایم.

۱ـ۵. درام (نمایش: Drama)

تعاریف متعدد درام، هر یک جنبه‌ای از آن را در نظر گرفته‌اند و به طور کامل ماهیت ایـن مفهوم را پوشش نمی‌دهند.

> «هرچند نمی‌توان آن را به‌روشنی تعریف کرد، می‌توان ویژگی‌هـایش را برشـمرد. درام را همواره هاله‌ای از رویدادها و فعالیـت‌هـای مختلـف در بـر گرفتـه‌اسـت کـه برخـی از ویژگی‌های درام را دارد و برخی را ندارد. از این رو، پانتومیم، سیرک، تئاتر خیابـانی، اپـرا، واریته، کاباره، تئاتر بالبداهه و هنرهای نمایشی، همه در محدودهٔ هنرهای درماتیک قـرار می‌گیرند، ولی برخی از عناصر مشخص، تعریف‌های ویژهٔ درام را در خود ندارند. بنابراین، گرچه گستره این مفهوم همواره متغییر است و حوزه‌های گوناگون را در هم می‌آمیزد، بـا این حال، جلوه‌های گوناگون و متداخل این مفهوم، یـک هسـتهٔ مشـترک دارد» (اسـلین، ۱۳۷۵: ۱۶).

میراث دو هزاروپانصد سالهٔ تحلیل دراماتیک و وجود ده‌ها هزار فـیلم داسـتانی بـه مـا امکان می‌دهد تا اصولی را برای تعریف چارچوبی از درام، از آن‌هـا اسـتخراج کنـیم (ر.ک؛ بلکـر، ۱۳۸۸: ۳)؛ چنان‌که در اوّلین گام و با مراجعه به ریشـه‌شناسـی واژهٔ «درام» در یونـانی باستان و توجه به معنای آن، یعنی «انجام دادن» (موریتز، ۱۳۸۴: ۹) می‌توان سایر مختصـات آن را دربارهٔ این مفهوم و وجه عملی آن به شکلی منسجم مورد اشاره قرار داد.

در واقع، درام، تقلید، نمایش و بازسازی رویدادهای جهان واقعی یا خیالی است. آنچـه درام را از داستان جدا می‌کند، اجرا و نمایش است. بنابراین، توضیحات درام در مفهوم کلی خود، کنشی است تقلیدی که به اجرا درآمده باشد (ر.ک؛ اسلین، ۱۳۷۵: ۱۷). پس با برشمردن این ویژگی‌ها می‌توان گفت درام «عبارت از داستانی است که به وسیلهٔ انسان‌های واقعـی در برابر تماشاگران به اجرا درمی‌آید. به این ترتیب، برخلاف داستان ادبی صِرف، نمـایش

تحت‌تأثیر و توان حضور زندهٔ بازیگران، هم مرئی و هم ملموس می‌شود» (اسلین، ۱۳۶۱: ۱۱۹).

۱ـ۶. رمان (Novel)

از رمان نیز تعاریف مختلفی ارائه شده‌است؛ چنان‌که آرنولد کتل، رمان را قصهٔ واقع‌گرایانه منثوری می‌داند که به خودی خود کامل است و طول مشخصی دارد (ر.ک؛ کتل، ۱۳۶۷: ۳۲). در تعریف دیگری آمده‌است:

> «اصطلاح رمان امروزه به طیف وسیعی از آثار داستانی اطلاق می‌شود که تنها ویژگی مشترک آن‌ها، بلند و منثور بودنشان است. رمان در مقایسه با سبک‌های داستانی کوتاه‌تر و فشرده‌تر امکان وجود شخصیت‌های مختلف و متعدد، پیرنگ (پیرنگ‌های) پیچیده‌تر و فضای وسیع‌تری را فراهم می‌آورد. همچنین، در آن، مجال بیشتری برای بررسی شخصیت و انگیزه‌های او وجود دارد» (آبرامز، ۱۳۸۴: ۲۳۰).

به همین دلیل است که «رمان، حداکثری برای طول و اندازهٔ واقعی خود ندارد. هر رمان، شرح و نقلی است از زندگی. هر رمان، متضمن کشمکش، شخصیت‌ها، عمل، صحنه‌ها، پیرنگ و درون‌مایه است» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۲۴) و خواننده را به دنیایی واقعی‌ـ خیالی می‌برد که تازگی دارد (ر.ک؛ لور، ۱۳۸۰: ۴۶).

۱ـ۷. پیوند درام و داستان

تماس با هر اثر ادبی تنها از طریق «نوشتار» انجام می‌گیرد. توجه به این نکته برای جنبهٔ نمایشی ادبیات حائز اهمیت است؛ زیرا مخاطب در تماس با اثر ادبی، از طریقی غیر از نوشتار، از حوزهٔ ادبیات فراتر می‌رود؛ برای نمونه، وقتی شعری از روی نوشته خوانده می‌شود، خواننده در حوزهٔ ادبیات است، اما اگر کسی شعری را با صدای بلند ادا کند، آنگاه به حوزهٔ نمایش یا حداقل به نخستین منزل از وادی نمایش وارد شده‌است. وقتی شعر با حرکات و اشارات همراه می‌شود، مخاطب باز به نمایش نزدیک‌تر شده‌است (ر.ک؛ امینی، ۱۳۸۴: ۲۰۴ـ۲۰۵)؛ زیرا بنا بر نظر پرین، تنها ویژگی خاص درام آن است که در اصل برای اجرا ـ و نه برای مطالعه ـ تصنیف شده‌است و ۱ـ معمولاً از طریق عمل، ۲ـ به وسیلهٔ بازیگران روی صحنه و ۳ـ مقابل تماشاگران اجرا می‌شود (Perin, 1974: 909). با این اوصاف، خوانش یک داستان یا شعر در واقع، نوعی نمایش با یک بازیگر است و تقریباً همهٔ عناصر نمایش را در آن می‌توان دید. لذا تماس با ادبیات از طریق نوشتار، امری مربوط به زبان‌شناسی نیست و می‌توان با توجه به نظر فردینان دو سوسور دربارهٔ رابطهٔ گفتار و نوشتار به این مسئله پی برد. از نظر او، پدیدهٔ زبان را نمی‌توان از پیوند میان واژهٔ مکتوب و ملفوظ تعریف کرد، اما واژهٔ ملفوظ، این پدیده را می‌سازد. واژهٔ مکتوب چنان با واژهٔ ملفوظ که اولی تصویر دومی است، آمیخته می‌شود که کم‌کم نقش اصلی را غصب

می‌کند... (ر.ک؛ دو سوسور، ۱۳۷۸: ۳۶). بنابراین، هنگام مطالعهٔ خاموش یک متن نیز ویژگی‌های زبان شفاهی، از جمله لحن، اشارات و حرکات احتمالی در ذهن تکرار می‌شود. این امر را یافته‌های مبحث زبان غیرملفوظ در روان‌شناسی زبان تأیید می‌کند. پس خواندن ادبیات با صدای بلند، به‌ویژه در برابر مخاطبان و همراه با اشارات، حرکات و اجرا، تا حد زیادی آن را تبدیل به نمایش می‌کند (ر.ک؛ امینی، ۱۳۸۴: ۲۰۵).

در غرب نیز بر اساس همین ویژگی، ارتباط ادبیات و درام را تعریف می‌کنند. نیو معتقد است:

> «ادبیات الزاماً امری زبانی است؛ بدین معنی که ادبیات به وسیلهٔ نوع استفاده‌اش از زبان، از... سایر هنرها متمایز می‌شود؛ زیرا استفاده از زبان یا واژه‌ها به وسیلهٔ نویسنده را فقط به طور تقریبی با رنگ برای نقاش می‌توان قیاس کرد، در حالی که تفاوت بین داستان‌نویس و شاعر با درام‌نویس فقط در این است که شاعر یا نویسنده برای توصیف شخصیت، عمل، احساس، اندیشه، یا مکان و غیره، چیزی جز زبان در اختیار ندارد. این در حالی است که درام‌نویس می‌تواند اشارات، حرکات و جلوه‌های سمعی و بصری را نیز به‌کار گیرد... و کار او را تا آنجا که همانند نویسندهٔ غیر درام‌نویس از زبان برای توصیف بهره می‌گیرد، باید ادبیات محسوب کرد» (نیو، ۱۳۹۷: ۲).

در واقع، از نظر نیو، تمایز ادبیات و درام در تفاوت استفاده از زبان و اجراست و آنچه پیوند آن‌ها را محکم می‌کند، همان روایت است؛ چنان‌که «صحنهٔ استوار بر دیدگاه دراماتیک نیز باید با عاملی روایتی شکل بگیرد که شیوهٔ ارائهٔ رویدادها را سازماندهی کند» (دنسیگر و راش، ۱۳۹۴: ۲۸۳).

اینکه نمایش، محصول مشترکی است که ادبیات قسمت زبانی و فنون نمایشی اجرای آن را بر عهده دارد، نشان می‌دهد که هرگز نمی‌توان شیوهٔ اجرا را برتر از زبان دانست؛ زیرا:

> «عمل، همان زبان است و زبان است که "جهانِ" دراماتیک نمایشنامه را می‌آفریند و مناسبات میان این دو جهان و واقعیت استعاری است. به این ترتیب، نوع صحنه، اسباب آن و سبک بازی باید چنان باشند که در آفرینش این جهانِ استعاری، به زبان یاری رسانند. زبان نمایشنامه به تماشاگر می‌فهماند که معیارهای امکان‌پذیری و احتمال کدامند؛ حرکت، ادا و اشارات، اسباب صحنه، و صحنه، همهٔ ابزارهایی کمکی محسوب می‌شوند که در نهایت، باید از زبان خلاّق پدیدار شوند» (داوسن، ۱۳۷۷: ۱۷).

۸ـ۱. *آینه‌های دردار و کوزیما یا تقریباً گراتزیا*

در *آینه‌های دردار*، «ابراهیم» نویسنده‌ای میانسال است که برای خواندن شعر، مقاله و داستان در جمع ایرانیان خارج از کشور به اروپا سفر کرده‌است. او در حین خواندن آثار خود

و نظرات و پرسش‌های حاضران در مکان‌های مختلف، کاغذهایی را دریافت می‌کند که پیام‌های آن‌ها حاکی از آشنایی قبلی شخصی ناشناس با اوست. شخص ناشناس تلویحاً از ابراهیم به سبب توصیف بدون اجازهٔ او در داستانی گلایه نموده، با دادن شماره‌تلفن، او را به ارتباط با خود ترغیب می‌کند. ابراهیم در تماس با او درمی‌یابد که وی همان «صنم»، عشق دوران کودکی اوست. بعد از آن «صنم‌بانو» با ابراهیم در جلسات داستان‌خوانی همراه می‌شود. در گفت‌وگوهای خصوصی میان ابراهیم و صنم‌بانو، مسائلی که در طول داستان به آن‌ها اشاره شده‌است، با بحث و گفتگو در کافه‌های مشهور پاریس یا در خانهٔ صنم در حومهٔ پاریس مطرح می‌شود. ابراهیم گویا حقیقت زندگی را در درون خود تغییرناپذیر می‌بیند، اما گلشیری این سؤال را که آیا ابراهیم به عنوان نماد نویسندهٔ معاصر ایرانی، به ایران بازمی‌گردد یا نه، پاسخ نمی‌دهد. بدین ترتیب، خواننده در یافتن پاسخ سؤالاتی نظیر این و آنچه در مقدمه آمد، به کاوش ذهنی می‌پردازد. در این اثر، به موضوعات سیاسی مربوط به قبل و بعد از انقلاب، اوضاع مهاجران ایرانی در اروپا، جریان نویسندگی معاصر، روابط اجتماعی و فردی، تفاوت‌های فرهنگی ایران و اروپا، عشق و مسائل عاطفی پرداخته شده‌است. البته با توجه به اشاراتی که گلشیری در جریان داستان به برخی از آثار خود دارد، می‌توان این رمان را تلویحاً داستان نویسنده شدن گلشیری هم دانست.

کوزیما، روایت زندگی دختری است که در جزیرهٔ ساردنی ایتالیا در دهه‌های پایانی قرن نوزدهم زندگی می‌کند؛ جایی که تحصیلات رسمی برای دختران ممنوع است و به‌ندرت زنی پیدا می‌شود که سواد خواندن و نوشتن داشته باشد. رمان، حکایتی جذاب و با جزئیات فراوان از زندگی خانوادگی، آداب و رسوم روستایی و آرزوهای انسانی است و آرزوهای خیالی و فانتزی در دوران کودکی، به زیبایی در آن نشان داده شده‌است. علاوه بر این، تاریخچه، فرهنگ و روابط اجتماعی محل زندگی نویسنده، یکی از مسائلی است که با خواندن این رمان برای مخاطب روشن می‌شود. همچنین، نقد شرایط اجتماعی، نمایش پیچیدگی‌های زندگی و تقدیر و آرمان‌های انسانی، از دیگر موضوعاتی است که در این داستان گنجانده شده‌است.

> «این کتاب یک سال پس از فوت نویسنده، در سال ۱۹۳۸ منتشر شد. کوزیما در واقع، نام دوم گراتزیا دلددا است. این کتاب زندگینامهٔ نوجوانی او تا کمی قبل ازدواجش است... دلددا سی‌وپنج رمان، دویست‌وپنجاه داستان کوتاه و دو نمایشنامه برای اُپرا نوشته‌است. دو نمایشنامه نیز از روی آثار خود (پیچک و رقص گردنبند) به نگارش درآورده‌است. در ضمن، فیلمنامهٔ "خاکستر" را هم نوشته‌است که تنها حضور سینمایی النورا دوزه، هنرپیشهٔ برجستهٔ تئاتر، در فیلمی که بر اساس آن ساخته‌اند، به شمار می‌آید. اسامی تمام اقوام دلددا در این کتاب واقعی است و او تنها اسم برخی از شخصیت‌های دوم یا سوم را تغییر داده‌است.

دلددا در این فکر بود که پس از کوزیما، ادامهٔ زندگینامهٔ خود را به نگارش درآورد که متأسفانه عمرش کفاف نداد و درست دَه سال پس از دریافت جایزهٔ نوبل در سال ۱۹۲۶ از جهان رفت» (دلددا، ۱۳۹۷: ۵ـ۶).

با توجه به موضوع این دو اثر، می‌توان شباهت‌هایی را در آن‌ها یافت. در نگاه اول، دو داستان دربارهٔ نویسندگی شخصیت‌های اصلی داستان است، با این تفاوت که داستان *آینه‌های دردار* از جایی شروع می‌شود که ابراهیم نویسندهٔ مشهوری است و به سفر اروپایی برای بحث و گفت‌وگو دربارهٔ آثار خود رفته‌است و در خلال آن، حوادث دوران کودکی و نوجوانی او هم به صورت تکه‌تکه بیان می‌شود. اما در *کوزیما*، داستان با دوران کودکی شخصیت اصلی (کوزیما) آغاز می‌شود و در پایان داستان که دورهٔ جوانی و آغاز نویسندگی و شهرت اوست، با سفر به شهر رُم و خروج از فضای روستایی همراه است. پس سفر و آشنایی با فضا، فرهنگ و جامعهٔ متفاوت در هر دو داستان مطرح شده‌است. گلشیری دغدغه‌ها و شرایط جامعهٔ نویسندگان را که خود او هم یکی از آن‌هاست، در دو دورهٔ متفاوت، و دلددا دغدغه‌های یک نویسنده را از دوران کودکی تا رسیدن به مقام نویسندگی در دو دوره و مکان متفاوت روایت می‌کند. عشق دوران کودکی که اولین عشق هر دو شخصیت است، در هر دو داستان مطرح شده‌است. ابراهیم عاشق صنم‌بانو، دخترخالهٔ خود، و کوزیما عاشق دوستِ برادرش می‌شود.

«گلشیری با استفاده از شیوهٔ داستان در داستان، خروج از ترکیب روایی منسجم، دوری از حادثه‌پردازی، گفت‌وگوی مداوم شخصیت‌ها دربارهٔ نویسندگی و احتراز از لحن‌های متفاوت در گفتار شخصیت‌ها، نوشتاری متفاوت را خلق می‌کند و خود را به روایت‌شکنی‌های نویسندگان رمان نو نزدیک می‌سازد. گلشیری دغدغهٔ نوشتن دارد، به طوری که این مسئله را موضوع اصلی داستان *آینه‌های دردار* قرار می‌دهد» (رضویان، ۱۳۹۵: ۱۰۸).

او این نکته را در مصاحبه‌هایش بارها گفته‌است؛ به عنوان مثال، دربارهٔ ابراهیم می‌گوید: «او در *آینه‌های دردار* با تأکید بیان می‌کند که چون می‌نویسد، پس هست. انگار با نوشتن می‌خواهد بودن خود را ثابت کند» (گلشیری، ۱۳۸۸: ۸۱۱). اما دلددا به تأثیر از سبک وریسم که خود او یکی از نمایندگان شاخص آن است، مسیر متفاوتی را برای روایت داستان پیش می‌گیرد. در واقع، وریسم «شکلی افراطی از رئالیسم است که در آن، هدف هنرمند بازسازی کاملاً وفادارانهٔ ظاهر دقیق موضوع و کنار نهادن آرمان‌گرایی و هر گونه تفسیر تخیلی است» (چیلورز و دیگران، ۱۳۸۲: ۱۹۲). بنابراین، روایت خطی داستان، شخصیت‌هایی از طبقات پایین جامعه، توصیف صریح جزئیات با زبانی مستقیم، ساده و بی‌پیرایه و گفت‌وگوهای واقع‌گرایانه از ویژگی‌های این سبک در اثر دلددا نمود یافته‌است.

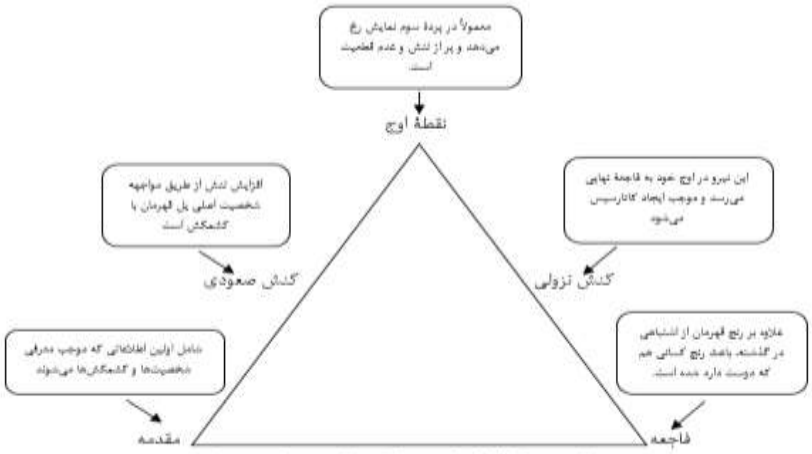
۱ـ۹. هرمِ فرایتاگ (Freytag's Pyramid)

گوستاو فرایتاگ به سبب فعالیت در حوزهٔ نمایش، با ارائهٔ یک الگوی مناسب، پس از نظریهٔ ارسطو دربارهٔ ساختارهای نمایش، باب جدیدی را برای تحلیل تراژدی به سوی علاقه‌مندان به این موضوع گشود. در واقع:

> «ارسطو در باب هجدهم *فن شعر*، تراژدی را به دو بخش تقسیم می‌کند: پیچیدگی (گره‌افکنی) و عقده‌گشایی (گره‌گشایی). سپس توضیح می‌دهد که گره یا عقده، چیزی است که از اوّل تراژدی آغاز می‌شود و دگرگونی (واقعه یا اشخاص) را شامل شده، سرانجام، به فرجامِ خوب یا بدِ نمایش منتهی می‌شود. این تئوری در اواخر قرن نوزدهم میلادی به وسیلهٔ گوستاو فرایتاگ آلمانی با انطباق بر نمایشنامه‌های پنج‌پرده‌ای تبدیل به یکی از مهم‌ترین ساختارهای نمایشی شد» (معافی غفاری، ۱۳۸۵: ۳۷).

هرم یا مثلث فرایتاگ از ساختار درام، پنج گام دارد: ۱. مقدمه و انگیزش (Introduction)، ۲. کنش صعودی (Rise)، ۳. نقطهٔ اوج (Climax)، ۴. کنش نزولی (Return or Fall)، ۵. فاجعه یا گره‌گشایی (Catastrophe) (Freytag, 1900: 115). این هرم ساختار نمایشنامهٔ خوش‌ساخت را نشان می‌دهد و علاوه بر نمایشنامه‌ها، برای نمایش دادن پیرنگ رمان‌ها و داستان‌های کوتاه نیز به‌کار می‌رود.

با توجه به سازهٔ تحلیلی فرایتاگ، می‌توان دو رمان *آینه‌های دردار* و *کوزیما یا تقریباً گراتزیا دلدا* را بر مبنای آن تحلیل کرد که ساختار کلی این الگو به گونهٔ زیر است:



تصویر نمایش هرم فرایتاگ با تشریح کنش‌های مربوط به هر موقعیت

۱. مقدّمه: زمینه‌چینی آغاز یک داستان است که تمام جنبه‌های حیاتی آن را به مخاطبان معرفی می‌کند و می‌تواند شامل موضوع داستان، وقایعی که پیش از این برای داستان اصلی اتفاق افتاده‌است و سوابق شخصیت‌های داستان باشد.

۲. کنش صعودی: به تعدادی از رویدادهای متوالی اشاره دارد که جذاب‌ترین نقطهٔ داستان را شکل می‌دهند و معمولاً به عنوان مهم‌ترین اصل در بین این پنج اصل به شمار می‌آید؛ زیرا موضوع اصلی یک داستان برای رسیدن به اوج و ایجاد گره‌گشایی، به کنش صعودی اتکا می‌کند.

۳. نقطهٔ اوج: نقطه‌ای است که سرنوشت قهرمان داستان در آنجا تغییر می‌کند. نقطهٔ اوج یا تحول یک داستان در یک کمدی، اتفاقات خوبی را برای قهرمان داستان رقم می‌زند، اما در یک تراژدی به نوبهٔ خود تصمیم بدتری برای او می‌گیرد.

۴. کنش نزولی: جایی است که درگیری‌های قهرمان داستان و شخصیت مقابل او، نقش خود را ایفا می‌کنند که در پایان، یا قهرمان داستان برنده می‌شود، یا به شخصیت مقابل می‌بازد.

۵. گره‌گشایی: این مرحله مربوط به زمانی است که درگیری بین شخصیت‌ها حل شده‌است و مخاطب از رها شدن از تعلیق و نگرانی در میان خطوط داستان لذت می‌برد.

*** ساختار سه‌پرده‌ای**

یکی از ویژگی‌های مهم یک متن داستانی موفّق برای تبدیل به نسخهٔ نمایشی، داشتن ساختار سه‌پرده‌ای است که آن را به متنی استاندارد و منطبق با نمایش تبدیل می‌کند. اگر یک اثر ادبی ساختار مشخص و قابل تفکیکی در نمایاندن این سه پرده داشته باشد، می‌توان از آن یک اثر نمایشی سه‌پرده‌ای خلق کرد. این سه پرده بر اساس حوادث آغازی، میانی و پایانی شکل می‌گیرد و حرکت روایت را همراه با حوادث از ابتدا تا پایان به شکلی طبقه‌بندی‌شده مشخص می‌کند.

> «همان طور که شروع، میان و پایان تعریف می‌شود، باید پردهٔ اول، دوم و سوم داستان معیّن باشد. در پردهٔ اول که شخصیّت‌ها معرفی می‌شوند، اطلاعات در اختیار قرار می‌گیرد، تا بعداً در گسترش داستان کمک کند. در پردهٔ دوم، داستان گسترش می‌یابد، روابط بسط می‌یابد و اعمالی که شخصیت مایل است انجام دهد تا به هدفش برسد و موانع و اتفاقاتی که در نهایت، نتایج خود را در پردهٔ سوم نشان می‌دهد، در پردهٔ دوم اتفاق می‌افتد و سرانجام، در پردهٔ سوم داستان به نتیجه می‌رسد» (سیگر، ۱۳۸۰: ۱۱۱).

بنابراین، با مراجعه به متن این دو رمان، این سه مرحله تا حدّ زیادی مشخص و متمایز است و می‌تواند در خلق ساختار سه‌پرده‌ای به‌کار گرفته شود. البته همان طور که در یک

نمایش یا فیلم، «پردهٔ اول و پردهٔ سوم معمولاً کوتاه‌تر از پردهٔ میانی است کـه داسـتان در آن گسترش می‌یابد» (همان)، در این دو رمان نیز این ویژگی رعایت شده‌است، به گونـه‌ای که بخش دوم، یعنی اتفاقات اصلی، از دو بخش دیگر طولانی‌تر است.

در تبدیل متن ادبی به اثری نمایشی و تصویری، تمهیداتی که مختص حـوزهٔ نمـایش است، اِعمال می‌شود که شامل کاهش موارد اضافی یا فاقد کارکرد نمایشی و افـزایش یـا تغییر بخش‌هایی در متن اصلی برای ایجاد ساختار نمایشی است. از این رو، می‌توان گفت:

> «[حوزهٔ نمایش یا] سینما می‌تواند با توجه به امکانات بیانی خود و با از میان برداشتن فاصله‌ای که بسیاری از رمان‌ها توصیف کـرده‌انـد، بـه بیـان حـوادث و توصیف رویدادهای داستان بپردازد. آثار بسیاری از نویسندگان زبردستِ طراز اول ادبی فاقد چنین فواصل مخلّ و بَری از زاویـه‌هـای ناخوشـایند اسـت. آن‌هـا بـه فراست دریافته‌اند که حتّی در بیان ادبی نیز می‌توان به نوعی زیبایی نشأت‌گرفته از ایجاز و صراحت دست یافت که تحقق آن در توصـیفات مطـوّل و پـیچ‌درپـیچ ادبی، ناممکن می‌نماید» (روشن‌ضمیر، ۱۳۵۸: ۴۷).

۱ـ۱۰. عناصر نمایشی

گفت‌وگوهای بین شخصیت‌ها، توصیفات زمان، مکان و شرایطی که شخصـیت‌هـا در آن قرار می‌گیرند، موجب افزایش جنبهٔ نمایشی این دو اثر شده‌است.

۱ـ۱۰ـ۱. گفت‌وگو

گفت‌وگو می‌تواند جزء یکی از عناصر نمایشی در ایجاد شخصیت نمایشی و نمایشی کردن داستان باشد؛ چنان‌که اگر با دقّت و به‌جا به‌کار رود، بدون احساس حضور نویسـنده باعـث القای فضاسازی، نمایش ابعاد درونی شخصیت‌ها و باورپذیر شدن آن‌ها می‌شود. در واقـع، «گفت‌وگو بخش مهمی برای پرداخت و تجسم شخصیت است... گفت‌وگـو بـه شخصـیت جان می‌دهد، به او بُعد و جوهر فردیّت می‌بخشد» (نوبل، ۱۳۸۵: ۴۱):

> «... صنم گفته بود: راستش را بگو! یعنی من این قدر پیر شده‌ام که از آن سمنوی تو هیچ نشانه‌ای در من نیست؟
> ـ نه، اشتباه نکن! من پیر شده‌ام، یا اصلاً پیرم و ترسو! به خاطر همین نمی‌خواهم معالجه شوم.
> صنم گفت: پس هر دوتامان باخته‌ایم؟
> ـ بله، اما...
> ـ اما چی؟
> ـ اگر به راه دیگری هم می‌رفتیم، بُرد نبود، فقط شاید معالجه بود، باختی دیگـر!» (گلشیری، ۱۳۷۲: ۱۵۸).

در *کوزیما* هم گفت‌وگو به عنوان عنصری غالب به‌کار رفته‌است که کارکرد مـذکور را دارد و بارِ نمایشی شدن متن داستانی را بـدون واسـطه و مسـتقیم افـزایش مـی‌دهـد. در

بسیاری از بخش‌ها، گفت‌وگوی شخصیت‌ها بدون دخالت نویسنده موجب می‌شود که خلقِ نمونهٔ نمایشی این اثر با کمترین یا حتّی بدون کاهش یا افزایش روبه‌رو شود.

«... مادرم مبالغه می‌کند. همه چیز را سیاه می‌بیند، ولی پروردگار متعال خودش کمک می‌کند.

ـ شما به پروردگار متعال اعتقاد دارید؟

ـ بله، خیلی هم اعتقاد دارم!...» (دلددا، ۱۳۹۷: ۱۱۲).

۱ـ۱۰ـ۲. توصیف

توصیف از عناصر اساسی در متن داستان است که عامل خلق تصویر، بیان جزئیات و فضاسازی می‌شود... هر توصیف در واقع، فهرستی از عناصر (اشیاء، خصلت‌ها، کنش‌ها و...) است که با نظمی خاص سازماندهی می‌شوند. بر این اساس، توصیف به مفاهیم سادهٔ ارجاعی، مانند فضا، اشیاء و... یا گروه‌های دستوری، مانند فعل، صفت و... محدود نمی‌شود (Hamon, 1981: 56)، بلکه با توسل به نمایشی زنده از اشیاء و شرایط، به جای بازنماییِ شیء، به آن عینیّت می‌بخشد (Ibid, 1993: 10). بر اساس ویژگی‌های ارجاعی عنصرِ توصیف‌شده، توصیف به انواع مختلفی طبقه‌بندی می‌شود: توصیف زمان، مکان و مناظر، شکل ظاهری شخصیت‌ها، خلق‌وخوی شخصیت‌ها، توصیف همزمان چهره و خلق‌وخوی شخصیت‌ها، تلفیق دو توصیف مشابه یا متضاد و توصیف زنده از کنش‌ها، احساسات و حوادث جسمی ـ روانی (Ibid, 1981: 11). بنابراین، عنصر توصیف نیز عامل ایجاد جنبهٔ نمایشی در اثر داستانی است. در سایهٔ توصیف دقیق، شخصیت‌ها بُعد نمایشی به خود می‌گیرند، صحنه‌ها و محیط با بیان جزئیات عینیت می‌یابند، تعامل با متن و قدرت تصویرسازی ذهنی مخاطب افزایش می‌یابد، تا جایی که گویی نمایشی را تماشا می‌کند.

روایت غیرخطی *آینه‌های دردار*، یکی از ویژگی‌های داستان‌پردازی گلشیری است. او تحت تأثیر سبک داستان‌پردازی مدرن و جریان سیلان ذهن، با تغییر زمان ارائهٔ اطلاعات دربارهٔ شخصیت‌ها و توصیف حوادث، بیان منقطع، پیچیده و مبهمِ برخی مسائل و پرداختن به ذهنیت شخصیت‌ها، داستان را از جریان مستقیم و مخاطب را از دریافت صریح بازمی‌دارد. بنابراین، توصیف در این اثر به شکل متداول، مستقیم و صریح ارائه نمی‌شود و در صورت نیاز و پیشبرد شیوهٔ روایت داستان استفاده می‌شود. با وجود این، توصیف در این اثر نیز در برجسته کردن نمودِ نمایشی داستان تأثیرگذار است و نویسنده در توصیف شخصیت‌ها، گاه مستقیم و گاه از طریق گفت‌وگو و غیرمستقیم، از این عنصر استفاده می‌کند.

«... او که سبیل داشت و قدی متوسط و موهایی سیاه و پرپشت، اما با انبوهی تار سفید بر شقیقه‌ها و پشت گوش و علامت مشخصه‌اش در گذرنامه فقط عینک بود، راه

افتاد، با کیفی از کتاب بر دوش که دو تای آن هم نوشتهٔ خودش بود [= توصیف شخصیّت]. بالأخره رستوران فرودگاه را پیدا کرد و بانک را. پنجاه دلاری تبدیل کرد تا بتواند قهوه بخرد و یک سیگار، گرچه سیگار داشت. بعد پشت میزی نشست [= توصیف حرکات و اعمال]» (گلشیری، ۱۳۷۲: ۶).

در *کوزیما*، تحت تأثیر مکتب وریسم، توصیف دقیق شخصیت‌ها، محیط، فضا، کنش و رفتار شخصیت‌ها برجسته‌است و نوع مستقیم آن بسامد بالایی دارد. جالب اینجاست که این داستان با توصیف مستقیم پنج‌صفحه‌ای محیط و جزئیات آن آغاز می‌شود که مخاطب در نخستین برخورد با داستان به کمک این توصیفات در ذهن خود تصویرسازی می‌کند. چنین تمهیدی در داستان با تقویت جنبهٔ نمایشی اثر، صحنه‌سازی محیط در نسخهٔ نمایشی را تسهیل می‌کند.

«خانه، بی‌آلایش، ولی راحت بود. هر طبقه دو اتاق داشت. اتاق‌ها بزرگ بودند و سقفی چوبی و کوتاه داشتند. دیوارها را هم با گچ، سفید کرده بودند... دَرِ خانه محکم بود. یک قلاب بزرگِ فلزی داشت و کوبه‌اش مانند چکش ضربه وارد می‌آورد. کلید بزرگ آن هم به کلید قلعه شباهت داشت... دختربچه‌ای سبزرو، بسیار جدی، با چشمانی میشی و پیش‌بند خاکستری‌رنگ و جیب‌دار با دست‌ها و پاهایی کوچولو. جوراب‌هایش ضخیم بودند و کتانی. کفشش هم دهاتی و بنددار بود. بیشتر به یک دختربچهٔ دهاتی شباهت داشت تا به بچه‌ای از خانواده‌ای متوسط...» (دلددا، ۱۳۹۷: ۷ـ۱۰).

۱ـ۱۰ـ۳. کشمکش و تعلیق

کشمکش، مقابلهٔ دو نیرو یا دو شخصیت است که بنیاد حوادث را پی می‌ریزد. شخصیت اصلی با نیروهایی که با او سَرِ مخالفت دارند، به نزاع و مجادله می‌پردازد. این نیروها ممکن است اشخاص دیگر یا اجسام و موانع، قراردادهای اجتماعی، یا خوی و خصلت خاص خود شخصیت اصلی باشد که با او سَرِ ناسازگاری دارند، یا می‌تواند ترکیبی از همهٔ این‌ها در برابر شخصیت بایستد و با او به مقابله بپردازد و ترکیبی از چند نوع کشمکش به وجود آورد (ر.ک؛ میرصادقی، ۱۳۹۴: ۹۵). کشمکش به هر طریق و دلیلی که صورت گیرد، به وجودآورندهٔ تعلیق است و داستان را به بزنگاه یا نقطهٔ اوج می‌رساند تا گره‌گشایی صورت گیرد. بدون کشمکش، مقوله‌ای به نام نمایش وجود ندارد؛ زیرا تماشاگر برای دیدن کشمکش به تماشای نمایش یا فیلم می‌رود.

کشمکش در *آینه‌های دردار* از همان ابتدا شکل می‌گیرد. ابراهیم در رودرویی با فضای متفاوت اروپا و نحوهٔ برخورد مخاطبان و در ادامه، با یادآوری گذشته و روشن شدن برخی از حقایقی که خود هم اطلاعی از آن ندارد، با کشمش‌هایی روبه‌رو می‌شود. برخی از این کشمکش‌ها بیرونی است؛ مانند ازدواج صنم با کسی دیگر، آگاهی همسر صنم از علاقهٔ

ابراهیم به صنم و تلاش او برای فراموشی این علاقه از سوی ابراهیم، مسائل سیاسی مربوط به دوران قبل از انقلاب و آگاهی از ساواکی بودن همسر صنم و... . بخشی هم کشمکش‌های ذهنی است که ذهنیات شخصیت اصلی داستان را در بر می‌گیرد؛ مانند شرایط متفاوت بین ایران و اروپا، چه از نظر فرهنگی و چه از دید ادبی، که باعث می‌شود ابراهیم در مقایسهٔ این دو شرایط بین بازگشتن به ایران و ماندن در اروپا دچار تردید شود. اوج کشمکش و تعلیق در جایی است که او برگه‌هایی از ناشناسی دریافت می‌کند که پی‌گیری آن به دیدار عشق سابقش منجر می‌شود. گفت‌وگو با صنم و مرور خاطرات گذشته و عشقی که میان آن‌ها وجود داشته، باعث می‌شود مخاطب به دنبال دلیل نافرجامی این رابطه و نحوهٔ مواجههٔ ابراهیم با عشق خود پس از سال‌های بسیار دور باشد. تعلیق‌ها در بازگویی ماجرای آشنایی ابراهیم و مینا و نیز مسائل امنیتی و سیاسی که پیش می‌آید، بیشتر می‌شود؛ تعلیقی که مخاطب را برای دنبال کردن و رسیدن به سرانجام داستان و شخصیت‌های آن بیشتر ترغیب می‌کند. توصیف‌ها، گفت‌وگوها و نحوهٔ روایت داستان و سرگذشت شخصیت‌ها به شیوهٔ گذشته‌نگر و با ایجاد تعلیق، کشمکش و کنش، باعث افزایش جنبهٔ نمایشی داستان شده‌است. چون «درام تقلید، نمایش و بازسازی رویدادهایی است که در جهان واقعی یا خیالی اتفاق افتاده و یا گمان می‌کنیم که رخ داده است» (اسلین، ۱۳۷۵: ۱۷)، در این داستان با این ویژگی تقلیدی که صرفاً وصفی نیست و به کمک کشمکش و تعلیق به نمایش درآمده، روبه‌رو هستیم. شخصیت‌ها نیز با اعمال و رفتار خود در مواجهه با حوادث داستان، آن را به اجرا درآورده‌اند و به نمایش گذاشته‌اند؛ زیرا «درام، کنشی است تقلیدی که به اجرا درآمده باشد» (همان).

در *کوزیما*، خرده‌داستان‌هایی مربوط به شخصیت‌های متفاوتی بیان می‌شود که کوزیما با آن‌ها در ارتباط است. ماجراهای مربوط به برادران کوزیما، خواهرانش، پدر و مادر، تعدادی از اهالی روستا، مستخدمان، کارگرها و... که مجموع آن‌ها در داستان اصلی باعث ایجاد کشمکش و تعلیق می‌شوند و چون شخصیت اصلی داستان هم تحت تأثیر این ماجراها قرار می‌گیرد، پس زندگی او نیز دچار این کشمش‌ها می‌شود.

مرگ پدر کوزیما، ازدواج خواهرش و مرگ تلخ او، قضاوت نادرست مردم دربارهٔ نویسندگی کوزیما، وضعیت نامناسب برادرش (سانتوس)، ناکامی در عشق به آنتونینو (دوست سانتوس) و... هر کدام کشمکشی را در مقابل شخصیت اصلی داستان قرار می‌دهند که در تقابل با آن‌ها موجب کنش او و دگرگونی سرنوشتش می‌شود. در کنار این موارد، تقابل دنیای ذهنی کوزیما با واقعیت‌های زندگی و علاقهٔ او به نوشتن با وجود تمام محدودیت‌ها، کشمکشی است که سرانجام، او را به سمت شهرت و سفر سوق می‌دهد.

۲. بحث

۲ـ۱. آینه‌های دردار و کوزیما بر اساس هرم فرایتاگ

۲ـ۱ـ۱. مقدمه

گلشیری داستان را با حضور شخصیت داستان در فرودگاه آغاز می‌کند. توصیف برخی جزئیات محیط و شخصیت، بیان بخش‌هایی از داستان‌خوانی شخصیت و اطلاعاتی دربارهٔ فعالیت‌های او، مخاطب را تا حدودی به شناخت شخصیت، نویسنده بودن او و دلایل حضورش در کشورهای مختلف آگاه می‌کند. داستان با مقدمهٔ متداول آغاز نمی‌شود و ورود ناگهانی به ماجرا دارد که توصیفات و توضیحات مختصر برای همراه کردن مخاطب، کافی به نظر می‌رسد تا در جریان داستان، اطلاعات دیگر که مربوط به گذشتهٔ شخصیت است، ارائه شود.

> «او هم همین‌طورها بود! خرج سفری گرفته بود، به مارک، و ابتدا در برلن غربی داستانی خوانده بود بر سر جمع ایرانی‌های آنجا و معدودی آلمانی، به سال نود میلادی و بعد هم شهربه‌شهر گشته بود و هر جا چیزی خوانده بود، در کلن و هانور و فرانکفورت و هامبورگ، برای ایرانی‌هایی که در این شهر و آن شهر بودند، گریخته از مرز یا ماندگار این بوم، بعد هم با ویزایی پنج‌روزه به کپنهاگ رفته بود و داستانی خوانده بود و اول ماه مه را دیده بود» (گلشیری، ۱۳۷۲: ۷).

در *کوزیما*، داستان با توصیف مکان و جزئیات آن آغاز می‌شود که در نمایش، حکم صحنه را دارد. پس از آن، با معرفی و توصیف کوزیما، پدر و مادر خانواده، خواهرها و برادرها، مستخدمه، مستخدم و... وظایف هر یک از آن‌ها و وضعیت معیشتی خانواده، مقدمات داستان فراهم می‌شود، تا مخاطب پس از آشنایی وارد ماجراهای بعدی شود. در واقع، مقدمه در این داستان نسبت به *آینه‌های دردار*، مبسوط‌تر و با جزئیات بیشتر همراه است. بنابراین، مقدمهٔ این اثر برخلاف اثر گلشیری، با کمترین تغییری می‌تواند در نسخهٔ نمایشی ارائه شود.

۲ـ۱ـ۲. کنش صعودی

در *آینه‌های دردار*، از همان ابتدا کنش صعودی صورت می‌گیرد؛ زیرا داستان بر اساس خط زمانی مستقیم پیش نمی‌رود، بلکه همواره در رفت‌وآمد بین گذشته و حال است. هر بار خوانش بخشی از داستان‌های شخصیت اصلی به عنوان نویسنده، ابعادی از گذشتهٔ او را آشکار می‌کند. چنین امری، باعث افزایش تعلیق و ایجاد گره‌افکنی می‌شود. جریان عشق ناکام ابراهیم به صنم، نویسنده شدن او، درگیری‌های سیاسی، آشنایی با مینا و ازدواج مجدد و... مجموعه‌حوادثی هستند که با افزایش تعلیق، داستان را به نقطهٔ اوج نزدیک می‌کنند.

در *کوزیما*، برخلاف *آینه‌های دردار*، جریان خطی داستان موجب شده با مجموعه‌حوادث مشخص و با توالی زمانی روبه‌رو شویم؛ حوادثی چون مرگ پدر، ازدواج خواهر و مرگ او، و نابسامانی برادران، عامل شناخت واقعیت‌های زندگی و انگیزهٔ کوزیما در نوشتن است. جدای از اینکه هر یک از این حوادث موجب تعلیق‌های متعدد و کشمکش درونی و بیرونی شخصیّت داستان می‌شود، دلیل اصلی رساندن داستان به نقطهٔ اوج نیز است. مجموعهٔ این حوادث و شرایط سخت و پُر از تنش، باعث می‌شود که کوزیما به نویسندگی و چاپ آثار خود روی بیاورد.

۲ـ۱۰ـ۳. نقطهٔ اوج

ابراهیم در میان پرسش‌هایی که حضار پس از خواندن داستان‌هایش برای او می‌نوشتند، برگه‌هایی از شخصی ناشناس دریافت می‌کند. نخست توجهی نمی‌کند، اما دریافت این کاغذها در جلسات مختلف تکرار می‌شود و کنجکاوی او را برمی‌انگیزد. داستان در این بخش به نقطهٔ اوج خود می‌رسد و شخصیت اصلی وارد مرحلهٔ تازه‌ای می‌شود. با پیگیری ابراهیم و پی بردن به هویت فرد ناشناس ـ صنم (عشق دوران نوجوانی او)ــ بسیاری از پرسش‌هایی که از گذشتهٔ شخصیت داستان شکل گرفته‌است، به‌مرور پاسخ داده می‌شود؛ یعنی این حادثه در ادامه، داستان را به سوی کنش نزولی و گره‌گشایی پیش می‌برد.

> «... حالا شهربه‌شهر می‌رفت و به هر شهر داستانی می‌خواند، از آن سال‌ها و این سال‌ها و باز میان سؤال‌ها خط او را می‌شناخت. بر یک نوع کاغذ و همه خط‌دار، با خط‌های آبی و به شکل مربع. اولین یادداشت را در برلن غربی دید. بالای صفحه به خط نستعلیق نوشته بود: نخوانید! خصوصی است؛ و زیرش به خط شکسته، گفته بود: من یک آشنای قدیمی هستم، مال سال‌ها پیش، توقع ندارم بشناسید، اما اگر بودید، می‌توانید تلفن کنید. شمارهٔ تلفن را هم داده بود» (گلشیری، ۱۳۷۲: ۸).

کوزیما در ادامهٔ مواجهه با واقعیت‌های زندگی در تقابل با دنیای درونی و ذهنی او، برخلاف عرف جامعه و محدودیت‌های آن، نوشتن را آغاز می‌کند و نتیجهٔ تلاش او، چاپ اولین اثر رسمی اوست که سرنوشتش را تغییر می‌دهد. کوزیما نوشتن را راه گریز از تلخی‌ها و سختی‌های زندگی و در عین حال، مقابله با محدودیت‌ها و قضاوت‌های دیگران می‌داند. چاپ آثار او، مصاحبهٔ حضوری و نامه‌های متعددی که از مخاطبان برای او ارسال می‌شود، نشان از موفقیت و شهرت او دارد. پس از مدتی، به این نتیجه می‌رسد که باید از محیط زندگی خود دور شده، به جایی بزرگ‌تر و متفاوت‌تر سفر کند. داستان در اینجا وارد نقطهٔ اوج خود می‌شود.

«اسم کتابش را هم بالإجبار گذاشته‌است: بوتهٔ گل سرخ. وقتی کتاب تمام می‌شود، حس می‌کند در میان دستان سردش به تپش درآمده است... برای ناشر آن مجله نامه‌ای می‌نویسد و آن مرد که ذاتاً باهوش است و به کار خود علاقه دارد... در جوابش می‌نویسد که نسخهٔ خطی کتابش را بفرستد. کوزیما... آن را با پُست سفارشی می‌فرستد... چیزی نگذشت که صفحات چاپی رمانش را برایش فرستادند. کوزیما خوب درک نکرده بود قضیه از چه قرار است. خیال کرده بود ناشر نسخهٔ چاپ‌شده را به عنوان نمونه برایش فرستاده‌است و تعجب کرده بود که ستون‌های صفحات چطور مثل روزنامه، بلند و بالاست» (دلدا، ۱۳۹۷: ۶۹ـ۷۰).

۲ـ۱۰ـ۴. کنش نزولی

در *آینه‌های دردار*، ابراهیم می‌پذیرد که با صنم دیدار و گفت‌وگو کند که او پس از این دیدار، در جلسات داستان‌خوانی ابراهیم شرکت می‌کند. در خلال گفت‌وگوهای این دو روشن می‌شود که داستان‌های ابراهیم بر اساس حوادث گذشته شکل گرفته‌است و در هر یک از این داستان‌ها، ردّ پای صنم در قالب یکی از شخصیت‌ها حضور دارد. این ارتباط و گفت‌وگو به پرسش‌هایی دربارهٔ گذشتهٔ ابراهیم که در آغاز داستان وجود دارد، پاسخ می‌دهد. این اتفاق داستان را به سمت مرحلهٔ نهایی، یعنی گره‌گشایی پیش می‌برد.

داستان‌های کوزیما چاپ می‌شود و او در مدتی کوتاه به شهرت می‌رسد که اگرچه این شهرت برای او بسیار خوشایند است، اما قضاوت‌های نادرست اهالی روستا را در پی دارد؛ زیرا در فرهنگ رایج روستا، چنین فعالیت‌هایی از سوی دختران، خارج از عرف و موجب سرافکندگی است. چاپ آثار کوزیما و شهرت او در مقابل محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی، زمینه‌ای را فراهم می‌آورد که او سفر به شهر و محیط دیگری را انتخاب کند. رسیدن به این نتیجه و تلاش برای سفر با وجود تمام دلبستگی‌ها، همان کنش نزولی است که داستان را به سمت نقطهٔ پایان و گره‌گشایی پیش می‌برد.

۲ـ۱۰ـ۵. گره‌گشایی

در روایت خطی که داستان بر اساس توالی زمان و حوادث مشخص پیش می‌رود، تشخیص مراحل پنج‌گانه با ترتیب و به‌سادگی میسر است. این توالی در داستان‌هایی مانند *آینه‌های دردار* با روایت غیرخطی و بازگشت‌های متعدد به گذشته و مبتنی بر ساختاری که در طی رفت‌و برگشت‌ها به گذشته شکل می‌گیرد، به هم ریخته است و مخاطب با چینش حوادث در کنار هم، می‌تواند به پایان‌بندی مشخص دست یابد. در *آینه‌های دردار*، ماجراها و حوادث تکه‌تکه روایت می‌شود که برخی از گذار ذهن ابراهیم (شخصیت اصلی) و بخشی در ارتباط او با شخصیت‌های دیگر بیان می‌شود، اما گره‌گشایی اصلی داستان در ارتباط و گفت‌وگوی ابراهیم با صنم حاصل می‌شود؛ جایی که دو شخصیت دربارهٔ زمان حال، گذشته و آثار ابراهیم بحث و گفت‌وگو دارند.

«صنم‌بانو گفت: من فکر می‌کردم سعید مرا کشت! حالا می‌بینم تو مرا کشته‌ای، مثله کرده‌ای و هر تکه‌ایم را داده‌ای به کسی.
او هم شمد را کشید بر سینه، بعد بر گردن تا زیر چانه، گفت: این طور هم خودش یک طور بید شدن است.
ـ برای تو شاید، چون تو ریشه‌هایت را داری، اما من اینجا!...
چراغ را خاموش کرده بود. پشت شیشهٔ پنجره سوسوی چراغ دوری را دید، گفت: این ریشه‌ها، زن، بچه خوبند، گذران روزبه‌روز را تحمل‌پذیر می‌کنند. من نگران آن‌هایی هستم که...
یادش نبود چه گفته‌است. کدام ریشه‌ها، صنم گفته بود: راستش را بگو؛ یعنی من این قدر پیر شده‌ام که از سمنوی تو هیچ نشانه‌ای در من نیست؟
ـ نه اشتباه نکن، من پیر شده‌ام یا اصلاً پیرم و ترسو، به خاطر همین نمی‌خواهم معالجه شوم.
صنم گفت: پس هر دوتامان باخته‌ایم؟
ـ بله، اما...
ـ اما چی؟
ـ اگر به راه دیگری هم می‌رفتیم، بُرد نبود، فقط شاید معالجه بود! باختی دیگر.
صنم گفت: خوب، بخوابیم. صبح اگر خواستی، بیدارم کن تا دم ایستگاه بات بیایم.
ـ ممنون...
صنم گفت: شب به خیر.
ابراهیم گفت: شب به خیر» (گلشیری، ۱۳۷۲: ۱۵۸).

در واقع، سفر به غرب برای شخصیت اصلی، رسیدن به شناخت، دریافتن ریشه‌ها و گذشته است. پس این سفر هم سفری به غربت غرب یا جهان رؤیایی غرب موجود و هم به اعماق فرهنگ ما، همان تقابل مادّی و مینوی است. حال، آیا این شناخت حاصل شده‌است یا نه؟ با پاسخِ «باخته‌ایم»، تلویحاً مشخص می‌شود. اما با وجود این، باز نویسنده پایان داستان را بازمی‌گذارد تا پاسخ قطعی وجود نداشته باشد و مخاطب، خود با توجه به ذهنیت و مجموع حوادث داستان و اطلاعاتی که ارائه می‌شود، به پاسخ برسد.

با توجه به روایت خطی *کوزیما*، تشخیص گره‌گشایی در داستان ساده‌تر صورت می‌گیرد. کوزیما پس از گذراندن زندگی تا اوایل جوانی در محل تولد خود و تجربهٔ واقعیت‌های مختلف و پشت سر نهادن حوادث تلخ و شیرین (که حوادث تلخ بیشتر است)، برای ادامهٔ مسیر زندگی و دنبال کردن رؤیاها و خواسته‌های خود به این نتیجه می‌رسد که باید محل زندگی خود را ترک نموده، به شهری بزرگ‌تر و با امکانات بیشتر سفر کند. از

این روست که به محض دعوت یکی از طرفدارانش به شهر کالیـاری، آن را مـی‌پـذیرد و اولین سفر او آغاز می‌شود. ورود او به شهر جدید و دیـدن مردمـی بـا فرهنـگ متفـاوت، داستان را به مرحلهٔ پایانی و گره‌گشایی می‌رساند.

«فرصت مناسب هم سر رسید. یکی از مریدهایش، خانمی که مـدیر مسـئول یک مجلهٔ ادبی بود، در شهر "ک" در کنار دریا او را بـه خانـه‌اش دعـوت کـرد. کوزیما هم رفت. به نگرانی مادر و غرولند آندرآ هم اعتنایی نکرد که می‌خواسـت لااقل تا جایی با قطار همراهی‌اش کند. وقتی دخترک پا به سفر گذاشت، پسرک خیال می‌کرد او را سوار کشتی اقیانوس‌پیما کرده‌است... مردم نگاهش می‌کردنـد. شاید بعضی از آن‌ها با آن نام آشنا بودند. به او محترمانه سلام و تعارف می‌کردند و به قیافهٔ مضحک آن زن لبخند می‌زدند. کوزیما دلش می‌خواست سوار شـود و بار دیگر به خانه‌اش بازگردد، ولی قسمت در این بود بر جای بماند» (دلدا، ۱۳۹۷: ۱۲۴-۱۲۵).

۲ـ۱۱. ساختار سه‌پرده‌ای *آینه‌های دردار* و *کوزیما یا تقریباً گراتزیا* دلدا

بر اساس توضیحات ارائه‌شده، ساختار سه‌پرده‌ای با ترتیب حوادث داستان شکل می‌گیـرد: «در پردهٔ اول که شخصیت‌ها معرفی می‌شوند، اطلاعات در اختیار قرار می‌گیرد، تا بعداً بـه گسترش داستان کمک کند. در پردهٔ دوم، داستان گسترش می‌یابد... و سرانجام، در پـردهٔ سوم، داستان به نتیجه می‌رسد» (سیگر، ۱۳۸۰: ۱۱۱).

«با توجه به اینکه در هرم فرایتاگ، دو گام دوم و چهـارم، فراینـدهای پیونـد میان گام‌های نخست، سوم و پنجم هستند، می‌تـوان هـرم فرایتـاگ را هـم بـه ساختاری سه‌گانه کاهش داد... این گام‌های سه‌گانه به‌خـوبی بـا همـان سـاختار سه‌مرحله‌ای درام نزد ارسطو منطبق می‌گردند» (پورعلم و پیرانی ونک، ۱۳۹۱: ۳).

به این ترتیب، در دو رمان مورد پژوهش، می‌توان این سـاختار سـه‌پـرده‌ای برآمـده از ظرفیت نمایشی این دو اثر را تبیین کرد. اگرچه در بیشتر آثار ادبی، ایـن سـاختار قابلیـت تطبیق دارد، اما آنچه این ساختار را از نظر ادبی و نمایشی متمایز می‌کند، همراهی آن بـا عناصر نمایشی مذکور، تبیین شده‌است.

در *آینه‌های دردار*، گرچه خط روایی داستان از زمان حال به گذشته در رفت‌وآمد است، اما چنین تمهیدی مانع از ساختار سه‌پرده‌ای نیست و بسیاری از آثار نمایشی و سینمایی از روایت گذشته‌نگر استفاده کرده‌اند که از میان آن می‌توان بـه فـیلم «مـرد ایرلنـدی: The Irishman» (۲۰۱۹م.) اثر «مارتین اسکورسیزی: Martin Scorsese» اشاره کرد.

در پردهٔ اول این رمان، شخصیت داستان را در فرودگاه می‌یابیم با بیان جزئیاتی که در حکم ارائهٔ اطلاعاتی دربارهٔ شخصیت داستان است. سـفر بـه اروپـا، خوانـدن داسـتان‌هـا، اطلاعات زمانی و مکانی و نیز توصیف فضای موجود تا دریافـت کاغـذهای ناشـناس، در

مجموع، بستری برای پردهٔ بعدی فراهم می‌آورد. پردهٔ دوم، از زمان پیگیری و جست‌وجوی فرد ناشناس آغاز می‌شود. در ادامه، ابراهیم پی می‌برد که آن کاغذها از صنم، معشوق دوران نوجوانی اوست. پس از دیدار با یکدیگر، گذشته از دیدگاه این دو، مرور و لایه‌های شخصیتی آنان آشکار می‌شود که بخشی طولانی از دوران نوجوانی و عاشقی، آغاز نویسندگی و فعالیت‌های سیاسی و ازدواج شخصیت اصلی داستان را در بر می‌گیرد. مهم‌ترین موضوع در این بخش، همان عشق است که سایر موضوعات حول آن شکل گرفته‌اند. تجربهٔ عشقی ناکام و دیدار مجدد معشوق بعد از سال‌ها، تعلیقی است که مخاطب را در مقابل واکنش به آن با خود همراه می‌کند، تا وارد پردهٔ سوم شود.

در بخش سوم، ابراهیم و صنم بسیار به هم نزدیک می‌شوند، اما سرانجام هر دو می‌پذیرند که گذشت زمان، بسیاری از مسائل را تغییر داده‌است و نمی‌توان ماجرای امروز را با کیفیت گذشته در نظر گرفت. البته نویسنده با وجود گره‌گشایی اصلی در این بخش، با باز گذاشتن پایان داستان، دریافت آن را به عهدهٔ مخاطب می‌سپارد.

کوزیما برخلاف *آینه‌های دردار*، روایت خطی و سرراستی دارد که به‌سادگی ساختار سه‌پرده‌ای بر آن منطبق است. داستان با تولد کودکی در خانواده آغاز می‌شود و در ادامه، اعضای خانواده به مخاطب معرفی می‌شوند، خانه و روستا با بیشترین جزئیات توصیف می‌شود و با مرگ نوزاد تازه‌متولدشده، ادامه می‌یابد و خرده‌حوادثی هم روی می‌دهد و کوزیما مسیر زندگی را به آرامی طی کرده، به مرحله‌ای می‌رسد که عشقی نافرجام را تجربه می‌کند، توانایی نوشتن در او کشف می‌شود، پدر فوت می‌کند و به این ترتیب، پردهٔ اول به پایان می‌رسد. در پردهٔ دوم، خانواده دچار بحران و برادرها هر کدام به طریقی دچار سقوط می‌شوند، یکی از خواهرها ازدواج ناموفقی می‌کند و به شکلی تلخ می‌میرد، خانواده با مشکلات مالی روبه‌رو می‌شود، کوزیما در نوشتن موفق می‌شود و آثارش چاپ شده، مورد استقبال قرار می‌گیرد، در جامعهٔ محدود و سنّتی روستا، قضاوت‌ها و نکوهش کوزیما از سوی اهالی و خانواده آغاز می‌شود و همین امر او را به این نقطه می‌رساند که رهایی، در دوری از این محیط است و پردهٔ دوم به پایان می‌رسد. در پردهٔ سوم، کوزیما که در نویسندگی به شهرت رسیده‌است، سفری را به دعوت یکی از طرفدارانش آغاز می‌کند و وارد محیط تازه و ناشناخته می‌شود. این تجربهٔ جدید او را به شناخت و آگاهی در مسیر زندگی می‌رساند و از ناامیدی که حاصل محیط محدود و بستهٔ قبلی بود، دور می‌کند و به این ترتیب، داستان پایان می‌یابد. در پردهٔ سوم، شخصیت داستان با مسیر باز و آینده‌ای که در دستان اوست، روبه‌رو می‌شود و مطابق با عنوان داستان که با عبارت «تقریباً

گراتزیا» همراه است، از «کوزیما» به «گراتزیا» تبدیل می‌شود و تا اینجا بخشی از مسیر گراتزیا شدن را طی کرده‌است.

۳. نتیجه

با تحلیل دو رمان *آینه‌های دردار* و *کوزیما یا تقریباً گراتزیا*، روشن شد که گرچه این دو اثر از نظر مکتب و سبک با هم تفاوت دارند، اما در موضوع و کاربرد عناصری مانند توصیف، گفت‌وگو و تعلیق که از عناصر مهم نمایشی است، به بهترین شکل عمل کرده‌اند و جنبهٔ دراماتیک آن‌ها را افزایش داده‌اند. علاوه بر این، دو رمان با هرم فرایتاگ انطباق کامل دارند و چون این هرم یک الگوی ساختار نمایشی است، پس این انطباق، نمایشی بودن این دو اثر را تأیید می‌کند، با این تفاوت که گلشیری روایت غیرخطی و دلددا روایت خطی را برای داستان‌پردازی انتخاب کرده‌اند. برخورداری از چنین ویژگی‌ها و ساختار نمایشی، این امکان را فراهم می‌آورد که بتوان این دو اثر را به نسخه‌ای نمایشی در سه پرده تبدیل کرد. البته این ساختار سه‌پرده‌ای در *آینه‌های دردار*، بسته به نوع روایت و شخصیت‌پردازی، به ترتیب و متوالی نیست و با چینش حوادث مطرح‌شده در کنار هم حاصل می‌شود، در حالی که کوزیما به‌سادگی با این ساختار منطبق است و با کمترین تغییر می‌تواند در چارچوب ساختار سه‌پرده‌ای قرار بگیرد.

هر دو رمان، شخصیت‌محور است و زندگی شخصیت اصلی از ابتدا با حوادث و فراز و فرودهایی مطرح می‌شود که پشت سر گذاشته‌است. هر دو، عشقی نافرجام را تجربه می‌کنند، هر دو نویسنده می‌شوند، هر دو به سفر می‌روند و از محیط زندگی خود دور می‌شوند. ابراهیمِ *آینه‌های دردار* در محیط زندگی خود با محدودیت‌های اجتماعی و سیاسی روبه‌روست و کوزیما هم با محدودیت‌های فرهنگی یک محیط بسته و سنّتی. بنابراین، این دو اثر از این نظر به هم شباهت دارند. در ضمن، *آینه‌های دردار* را تلویحاً می‌توان زندگی‌نامهٔ نویسندهٔ آن دانست، در حالی که *کوزیما* واقعاً زندگی‌نامهٔ دلدداست.

با این اوصاف، *آینه‌های دردار* و *کوزیما یا تقریباً گراتزیا*، از ظرفیت قابل قبول نمایشی برخوردارند که این ویژگی، امکان تبدیل این دو رمان به نسخهٔ نمایشی و یا حتّی سینمایی را فراهم می‌آورد. برای تحقق این امر، *آینه‌های دردار* نیازمند افزایش بر متن اصلی است، در حالی که *کوزیما* با کمترین کاهش یا افزایش، قابلیت تبدیل به نسخه نمایشی را دارد.

منابع

آبرامز، ام. اچ. (۱۳۸۴)، *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان، چ ۱، ویراست ۷، تهران، رهنما.

آلن، گراهام (۱۳۹۵)، *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

اسلین، مارتین (۱۳۷۵)، *دنیای درام*، ترجمهٔ محمد شهبا، چ ۱، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

ـــــــــــ (۱۳۶۱)، *درام چیست*، ترجمهٔ شیرین تعاونی، چ ۱، تهران، آگاه.

امینی، محمدرضا (۱۳۸۴)، «تأملی در جنبه‌های نمایشی ادبیات فارسی»، *مجلهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز (ویژه‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی)*، د۲۲، ش۱ (پیاپی ۴۲)، صص، ۲۰۳ـ۲۱۶.
بلکر، آروین آر. (۱۳۸۸)، *عناصر فیلمنامه‌نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چ ۵، تهران، هرمس.
پورعلم، مهرداد و مرضیه پیراوی ونک (۱۳۹۱)، «ساختار روایی و دراماتیک در آثار افلاطون»، *متافیزیک*، س۴، ش ۱۴، صص ۱ـ۱۰.
چیلورز، ایان و دیگران (۱۳۸۲)، *سبک‌ها و مکتب‌های هنری*، تدوین و ترجمهٔ فرهاد گشایش، چ ۱، تهران، عفاف.
داوسن، س. د. (۱۳۷۷)، *درام*، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، چ ۱، تهران، مرکز.
دلدا، گراتزیا (۱۳۹۷)، *کوزیما یا تقریباً گراتزیا*، ترجمهٔ بهمن فرزانه، چ ۳، تهران، ثالث.
دنسیگر، کِن و جف، راش (۱۳۹۴)، *فیلمنامه‌نویسی متفاوت*، ترجمهٔ محمد شهبا، چ ۲، تهران، هرمس.
دو سوسور، فردینان (۱۳۷۸)، *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، ترجمهٔ کورش صفوی، چ ۱، تهران، هرمس.
رضویان، سید رزّاق (۱۳۹۵)، «تأثیرپذیری هوشنگ گلشیری از رمان نو فرانسه»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ش ۴ (پیاپی ۳۰)، صص ۸۷ـ۱۱۷.
سیگر، لیندا (۱۳۸۰)، *فیلمنامهٔ اقتباسی*، ترجمهٔ عباس اکبری، چ ۱، تهران، نقش و نگار.
کتل، آرنولد (۱۳۶۷)، «رمان چگونه به وجود آمد؟»، *مجلهٔ آدینه*، ترجمهٔ محمدمهدی کلباسی، ش ۳۲، صص ۳۲ـ۳۷.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۲)، *آینه‌های دردار*، چ ۲، تهران، نیلوفر.
ـــــــــــــ (۱۳۸۸)، *باغ در باغ*، چ ۳، تهران، نیلوفر.
لور، کاترین (۱۳۸۰)، «رمان چیست؟»، *مجلهٔ بیدار*، ترجمهٔ محمدرضا قلیچ‌خانی، ش ۷، صص ۴۵ـ۵۲.
معافی غفاری، فرزاد (۱۳۸۵)، «نگاهی کلان به نظریه‌های درام (ارسطو و برشت)»، *فصلنامهٔ رهپویهٔ هنر: هنر و معماری*، د ۱، صص ۳۴ـ۳۹.
موریتز، چارلی (۱۳۸۴)، *نگارش فیلمنامهٔ داستانی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چ ۱، تهران، فارابی.
میرصادقی، جمال (۱۳۹۴)، *عناصر داستان*، چ ۹، تهران، سخن.
نوبل، ویلیام (۱۳۸۵)، *راهنمای نگارش گفت‌وگو*، ترجمهٔ عباس اکبری، چ ۲، تهران، سروش.
نیو، کریستوفر (۱۳۹۷)، *درآمدی به فلسفهٔ ادبیات*، ترجمهٔ علیرضاحسن‌پور و رقیه مرادی، چ ۱، تهران، نقش و نگار.

Abrams, M.H. (2005), *Farhang Tosifiye Estelahate Adabi*, Tarjomey Saeed Sabziyan, Chape 1, Viraste Haftom, Tehran, Rahnama. [in Persian].
Allen, Graham (2016), Beynamatniyat, Tarjomeye Payam Yazdanjoo, Tehran, Markaz. [in Persian].
Amini, Mohamad Reza (2005), "Taammoli dar Janbehaye Namayeshiye Adabiyate Farsi", *Majaleye Oloome Ensani va Ejtemayi Daneshgahe Shiraz (Vizheye Zaban va Adabiyate Farsi)*, Vol. 22, No. 1 (42), Pp. 203-216. [in Persian].
Blacker, Erwin R. (2009), *Anasere Filmname Nevisi*, Tarjomeye Mohamad Gozarabadi, 5th, Tehran, Hermes. [in Persian].
Chilvers, Ian & the Others (2003), *Sabkha va Maktabhaye Honari*, Tadvin va Tarjomeye Farhad Goshayesh, 1th, Tehran, Efaf. [in Persian].
Ciger, Linda (2001), *Filmnameye Eghtebasi*, Tarjomeye Abbas Akbari, 1th, Tehran, Naghsh va Negar. [in Persian].

Dawson, S.D. (1998), *Dram*, Tarjome Firouzeh Mohajer, 1th, Tehran, Markaz. [in Persian].

De Saussure, Ferdinand (1999), *Doreye Zabanshenasiye Omoomi*, Tarjomeye Korosh Safavi, 1th, Tehran, Hermes. [in Persian].

Deledda, Grazzia (2018), *Kozima ya Taghriban Grazzia*, Tarjome Bahman Farzaneh, 3th, Tehran, Sales. [in Persian].

Densiger, Ken va Jeff Rush (2015), *Filmnameh Nevisiye Motafavet*, Tarjomeye Mohamad Shahba, 2th, Tehran, Hermes. [in Persian].

Esslin, Martin (1982), *Dram Chist*, Tarjomeye Shirin Taavoni, 1th, Tehran, Agah. [in Persian].

——————— (1996), *Donyaye Dram*, Tarjomeye Mohamad Shahba, 1th, Tehran, Bonyade Sinamayeye Farabi. [in Persian].

Freytag, G .(1900), *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*, Chicago, Scott, Foresman and Company.

Golshiri, Hooshang (1993), *Aynehaye Dardar*, 2th, Tehran, Niloofar. [in Persian].

——————— (2009), *Bagh dar Bagh*, 3th, Tehran, Niloofar. [in Persian].

Hamon, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptive*, Paris, Hachette.

——————— (1993**),** *Du Descriptif*, Paris, Hachette.

Ketel, Arnold (1988), "Roman Chegooneh be Vojod Amad?", Tarjomeh Mohamad Mahdi Kalbasi, *Majaleye Adine*, No. 32, Pp. 32-37. [in Persian].

Lore, Catherine (2001), "Roman Chist", Tarjomeyeh Mohamadreza Ghelich Khani, *Majaleye Bidar*, No. 7, Pp. 45-52. [in Persian].

Maafi Ghafari, Farzad (2006), "Negahi Kalan be Nazariyehaye Dram (Arastoo va Bresht)", *Faslnameye Rahpooyeye Honar, Honar va Memari*, No. 1, Pp. 34-39. [in Persian].

Mirsadeghi, Jamal (2006), *Anasere Dastan*, 5th, Tehran, Sokhan. [in Persian].

Moritz, Charlie (2005), *Negareshe Filmnameye Dastani*, Tarjomeyeh Mohamad Gozarabadi, 1th, Tehran, Farabi. [in Persian].

New, Christopher (2018), *Daramadi bar Falsafeye Adabiyat*, Tarjomeyeh Alireza Hasanpoor va Roghayyeh Moradi, 2th, Tehran, Naghs va Negar.

Nobel, William (1385), Rahnamaye Negareshe Goftogoo, Tarjomeyeh Abbas Akbari, 2th, Tehran, Soroosh. [in Persian].

Perrine, Laurence (1974), The *Element of Drama*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.

Pooralam, Mehrdad va Marziyeh Piravi Vanak (2012), "Sakhtare Revayee va Dramatic dar Asare Aflatoon", *Metafizik*, Vol. 4, No. 14, Pp. 1-10. [in Persian].

Razaviyan, Seyyed Razzagh (2016), "Tasirpaziriye Hooshang Golshiri az Romane Noe Faranse", *Pazhoheshhaye Naghde Adabi va Sabkshenasi*, No. 4 (30), Pp. 87-117. [in Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 4, Vol. 9, Winter, 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Study of *Al-Mu'jam fi Ma'a'ir Ash'ar alAjam* as an Imitation of *Naqd al-shi'r*

Mojahed Gholami[1]

(111-134)

Received: March, 14, 2020 ; Accepted: September, 26, 2020

10.22059/jlcr.2020.299428.1443
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Abstract

Because In Al-Mu'jam fi Ma'a'ir Ash'ar alAjam there is not Reference to the Naqd al-shi'r and its writer, Qudama-ibn ja'far, only with A little cautious can talking about familiarity of Shams Qays Razi with Qudama-ibn ja'far's opinions and ideas in Poetry Criticism, that in last Centuries means Understanding good and bad poetry, and Reproduce them in AlMu'jam fi Ma'a'ir Ash'ar alAjam. What reinforces this idea, are similarities in these two books about the Defects of poetry like contradiction, Verbal and semantic errors, Features praise and other. For example, "Takhli" in Al-Mu'jam is equal to the three parts of "Deviation from metre" in Naqd al-shi'r; "Monaqeze" in Al-Mu'jam can be considered "Estehale & Tanaqoz" in Naqd al-shi'r; "Verbal errors" in Al-Mu'jam can be equated with word-weight's Coordination in Naqd al-shi'r; the defect of "Tafwif" in Al-Mu'jam can be seen in the Qudama-ibn ja'far's words about the defects of the word etc. The similarity between Shams Qays Razi and Qudama-ibn ja'far's ideas and opinions about praise and its quality, in the period of dependence of literature and poetry on the courts and institutions of power and the period of the spread of court poems, is also very interesting. Of course, it is reminded that sometimes Shams Qays Razi's ideas are different or more voluminous Compared with Qudama-ibn ja'far's ideas. Also Because Naqd al-shi'r is the first rhetorical book that has combined Islamic rhetoric with Greek rhetoric, so Shams Qays Razi according to His influences from Naqd al-Shi'r, is the first to introduce Greek philosophical and rhetorical material into Persian books and in this way it has influenced Persian rhetorical books. But Naqd al-shi'r, Due to having rule in introducing poetry criticism and having Pattern for knowing the good and bad standards of poetry is more methodical than AlMu'jam fi Ma'a'ir Ash'ar alAjam.

Keywords: AlMu'jam fi Ma'a'ir Ash'ar alAjam, Naqd al-shi'r, Literary Criticism, Rhetoric, Poetry Defects.

1. Email of the corresponding author: mojahed.gholami@pgu.ac.ir.
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

بازخوانی *المُعجم فی معاییر اشعار العجم* به مثابهٔ تحریری از *نقد الشّعر*

مجاهد غلامی[۱]

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۲۴؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۰۵

علمی ـ پژوهشی

چکیده

با اندک‌مایه‌ای از احتیاط، آن هم به این دلیل که در *المعجم فی معاییر اشعار العجم* (حدود ۶۳۰ ق.) دربارهٔ تأثیرپذیری شمس قیس رازی از *نقد الشّعر* قدامةبن جعفر (۳۳۷ـ۲۶۰ ق.) تصریحی وجود ندارد، می‌توان در آشنایی شمس قیس با ایده‌ها و آرای قدامة پیرامون نقد شعر که بنا بر تلقّی قدمایی به معنای معرفت محاسن و معایب شعر بوده‌است و بازآوری آن‌ها در *المعجم*، تردیدی به خود راه نداد. آنچه این ادّعا را توش و توان می‌بخشد، به‌ویژه این‌همانی‌هایی است که دربارهٔ عیوب شعر و بحث‌هایی بر سَرِ عیوب معاظله، تناقض، تخلیع، خطاهای لفظی، خطاهای معنوی، کیفیّت مدح و... در این دو کتاب وجود دارد. برخی اشعاری که شمس قیس در کتاب خود به استشهاد آورده نیز فارسی‌شدهٔ شواهد شعری *نقد الشّعر* در همان مواضع است. البته گاهی شمس قیس در مسائل بلاغت و نقد شعر نظرهایی هم دارد که دربردارندهٔ چیزهایی افزون بر نظر قدامة و گاه متفاوت با آن است. خاصّه یکی از جذّاب‌ترین این‌همانی‌های *المعجم* با *نقد الشّعر*، *در دیدگاه‌های این دو نویسنده دربارهٔ «مدح» قابل ردیابی است؛ دیدگاه‌هایی که* تأثیرپذیریِ حکما و ادبای اسلامی از فکر یونانی و ارسطویی در مسئلهٔ اخلاق را نیز آینگی می‌نماید. گذشته از این‌ها، *نقد الشّعر* نخستین کتاب بلاغی‌ای است که در آن، بلاغت یونانی به بلاغت اسلامی آمیخته‌است. از اینرو شمس قیس رازی را به سبب تأثیرپذیری‌ای که از برخی ایده‌ها و آرای قدامة داشته است، باید کسی دانست که به واسطهٔ وی گزاره‌هایی از فکر فلسفی و بلاغی یونانی به کتاب‌های بلاغی فارسی راه یافته‌است و آثار بلاغی و ادبی متأثّر از خود را نیز به قدر وُسع از آن برخوردار نموده‌است. نهایتاً از مقایسهٔ *المعجم فی معاییر اشعار العجم* و *نقد الشّعر* به آشکارگی برمی‌آید که آن نظام‌مندی‌ای که در الگوی پیشنهادی قدامة برای بازشناساندن جیّد و ردی شعر از یکدیگر هست و با تعریف وی از شعر پیوندی اندامیک دارد، در *المعجم* نیست.

واژه‌های کلیدی: بلاغت، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، *نقد الشّعر*، عیوب شعر.

۱. مقدمه

اذعان شمس قیس رازی در تألیف باب پنجم از قِسم دوم *المعجم فی معاییر اشعار العجم* (حدود ۶۳۰ ق.)، به پیش چشم داشتنِ آرای بلاغیون پیشین دربارهٔ اوصاف ناپسندیده و عیوبی که در شعر روی تواند داد از یک سو، و نبودِ این قبیل مباحث بدان شکلی از

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: mojahed.gholami@pgu.ac.ir

انسجام و گونه‌بندی که در *المعجم* آمده‌است، در کتاب‌ها و رساله‌های بلاغی فارسی پیش از آن از سویی دیگر، پژوهشگری را که درصدد کشف مآخذ احتمالی ایده‌ها و آرای شمس قیس رازی در باب عیوب شعر برآمده باشد، خواه ناخواه متوجّه آثار بلاغی عربی می‌کند. تلقّی این قبیل مباحث از سوی شمس قیس رازی به نقد شعر نیز بسنده‌است، تا انگیزهٔ در کنار هم قرار دادن *المعجم فی معاییر اشعار العجم* شمس قیس رازی با *نقد الشّعر* قدامةبن جعفر (۳۳۷ـ۲۶۰ ق.)، و دیدن و بررسی آن‌ها از این نظرگاه فراهم آید. به‌ویژه اینکه هر دو کتاب، نخستین کوشش‌های نظام‌مند در معرفت معایب و محاسن کلام منظوم و نقد شعر را در ادب فارسی و ادب عرب آینگی می‌کنند.

نکتهٔ ارزشمندی که در آغاز باید بدان توجه کرد و از تبعات غفلت از آن، از جمله تصور نادرستِ فقدان نظریه و نقد ادبی در گذشتهٔ ادبی اسلام و ایران، برحذر داشت، تعریف قدامةبن جعفر و شمس قیس رازی از معرفت معایب و محاسن شعری به «نقد شعر» است. از سدهٔ بیستم میلادی به این سو، آنچه از نقد ادبی فهمیده می‌شود، خوانش نظریه‌مدار و روش‌مند متن برای کشف دلالت‌های ثانوی و معانی ضمنی آن است. این تلقّی نوین از نقد ادبی، آن را به مثابهٔ «عملی نظریه‌ای» (Selden & etc., 2005: 10) معرّفی نموده که خواننده را در تألیف معنا با نویسنده، مشارکت داده‌است و گاه با دست‌ودل‌بازی، برای خواننده بهره و حصّهٔ بیشتری در معنا کردن متن ادبی نسبت به نویسنده نیز در نظر گرفته‌است. داشتن نظریه، لازمهٔ دست یازیدن به چنین نقدی از متون است؛ آن هم نظریه‌ای که از جمله مشخّصات آن، «میان‌رشته‌ای» بودن است:

۱. نظریه، میان‌رشته‌ای است؛ گفتمانی است با تأثیراتی بیرون از حوزهٔ اصلی خود.

۲. نظریه، تحلیلی و فرضی است. تلاشی است برای فهم اینکه چیزهایی را که جنس یا زبان یا نوشتار یا معنا یا سوژه می‌نامیم، چه چیزی را در بر می‌گیرد.

۳. نظریه، نقد عقل سلیم است؛ نقد مفاهیمی که طبیعی تلقّی می‌شوند.

۴. نظریه، تأمّل‌آمیز است؛ تفکّر دربارهٔ تفکّر است؛ واکاوی مسائلی است که برای دانستن چیزها در ادبیات و دیگر اَشکال گفتمانی به کار می‌بریم (Culler, 2000: 14- 15).

نبودِ چنین تجربه و تلقّی از نقد ادبی در گذشتهٔ ادبی اسلام و ایران و نیز غفلت از این نکته که نقد ادبی مسئله‌ای تعیین‌تکلیف‌شده و غیرمتغیّر نیست و ماهیّت آن در اعصار و ازمنهٔ مختلف می‌تواند متفاوت باشد، برخی را به اشتباه به ورطهٔ انکار وجود نقد و نظریهٔ

ادبی در این گذشتهٔ ادبی انداخته‌است. حال آنکه گذشتهٔ ادبی اسلام و ایـران، هـم از نقـد ادبی برخوردار بوده‌است و هم از نظریهٔ ادبی؛ چراکه نقد اساساً مبتنی بر نظریـه، حتّـی در بدوی‌ترین و شخصی‌ترین شکل‌های آن است و «هر قرائتی از مـتن، بـی‌شـک متضـمّن پذیرش نظریه‌ای آگاهانه یا ناآگاهانه و منسجم و مبتنی بر اطّلاعات کافی و یا نامنسجم و فاقـد اطلاعـات دقیـق [از سـوی خواننـده] اسـت» (برسـلر، ۱۳۹۳: ۷۶) و «حتّـی در پشـت عملی‌ترین شکل‌های نقد و متن‌مدارترین تفسـیرها یـا ارزشـیابی‌هـا هـم، انگاشـت‌هـا و دلالت‌های ضمنی نظری پنهان شده‌است» (هارلنـد، ۱۳۹۳: ۱۱). همچنـین، بـه گفتـهٔ لُـیس تایسن:

> «حتّی برداشت‌های شخصـی و طبیعـی مـا از ادبیـات و جهـان زیسـتی مـا، برداشت‌هایی که به نظریه آلوده نشده‌انـد، بـر پایـهٔ فرضـیات یـا شـیوه‌هـایی از جهان‌نگری شکل گرفته‌اند که خود، بنیادی نظریه‌ای دارد و ما آگاه نیسـتیم کـه ملکهٔ ذهن‌مان شده‌اند؛ به تعبیر دیگر، برداشت غیرنظریه‌ای وجود ندارد. ما ممکن است از مفروضاتِ نظریهٔ بنیادینی که به تفکر ما جهـت مـی‌دهنـد، آگـاه نبـوده نباشیم، اما در هر حال، این مفروضات وجود دارند» (Tyson, 2006: 4).

با درنگی بر نوشته‌های بلاغی، تذکره‌ها، مجابات و مناظرات منظوم و منثور شاعران و نویسندگان، یعنی اهمّ آبشخورهای استنباط انگاره‌ها و ایده‌های پیشینیان در باب نقد ادبی، دریافت تواند شد که نقد ادبی تا حوالی مشروطه‌خواهی و آشـنایی بـا فـرآورده‌هـای فکـر اروپایی، عمدتاً بازبسته به شناخت ظرایف و لطایفی بوده‌است که در زیبایی و زشـتی آثـار ادبی دخالت داشته‌اند. از آثار ادبی نیـز پـی‌آیـهٔ نگرشـی دیرسـاله کـه ادبیـات را در شـعر می‌دیده‌است و نثر را در جنب نظم چندان به چیزی نمی‌گرفته، عمدتاً آثار منظوم خواسـته می‌شده‌است و روی‌هم‌رفته علم نقد شعر به تعبیر *معیار الأشعار*، از جمله صناعاتی به شمار می‌رفت که به عوارض شعر تعلّق داشـته‌اسـت (ر.ک؛ طوسـی، ۱۳۶۹: ۱۷۱). بـا ایـن درآیـه، به‌روشنی برمی‌آید که چرا شـمس قـیس رازی و قدامـةبن جعفـر بایـد نوشـته‌هایشـان را پیرامون معیارهای بازشناساندن خوب و بد شعر از یکدیگر، نقد ادبی دانسته باشند!

گذشته از این‌ها، آنچه جستار پیش رو درصدد بـرملا کـردن آن برآمـده، تأثیرپـذیری شمس قیس رازی از قدامه و حدود و ثغور این تأثیرپذیری و نیز ثمرات و برکاتی است که پی‌آیهٔ آن، نصیب بلاغت فارسی شده‌است: نخست آنکه در سراسـر *المعجـم*، از قدامـةبن جعفر و کتاب *نقد الشّعر* نامی برده نشده‌است که به استناد آن بتوان به قطعیت از آشـنایی

شمس قیس رازی با قدامه و آرای بلاغی وی سخن گفت. بنابراین، به پشت‌گرمی شواهدی نظیر مشابهت‌های آنچه در باب عیوب شعر بر قلم شمس قیس رازی رفته، با آنچه در این زمینه بیش از سیصد سال[1] پیش از وی بر قلم قدامه رفته بوده‌است، می‌توان تقریباً با یقین *نقد الشّعر* را در سیاههٔ مآخذ *المعجم فی معاییر اشعار العجم* قرار داد. دودیگر آنکه چون قدامةبن جعفر از طلایه‌داران جریان تطبیق و تلفیق بلاغت اسلامی با بلاغت یونانی بوده‌است و مواردی از فکر بلاغی و منطقی ارسطویی با وی وارد بلاغت اسلامی شده، صاحب *المعجم* را نیز به دلیل آنکه نخستین بلاغی است که تا بدین اندازه از قدامةبن جعفر تأثیر پذیرفته[2]، باید نخستین کسی دانست که به واسطهٔ وی، چیزهایی از بلاغت و منطق یونانی و عمدتاً نیز ارسطویی وارد بلاغت فارسی شده‌است و به‌ویژه در آثاری که به تأثیر و تقلید از مطالب *المعجم* نوشته شده، بازتاب یافته‌است.

یادآور می‌گردد قدامةبن جعفر احتمالاً *فنّ شعر* ارسطو را خوانده بوده، با آرای معلّم اوّل آشنایی داشته‌است. این آشنایی می‌تواند با مطالعهٔ ترجمهٔ ابوبِشر متّی‌بن یونس (ف. ۳۲۸ ق.) از *فنّ شعر* ارسطو و تلخیص کِندی (ف. ۲۵۲ ق.) از آن کتاب و نیز دو ترجمه از *فنّ خطابهٔ* ارسطو که ظاهراً یکی از آن‌ها ترجمهٔ اسحاق‌بن حنین (ف. ۲۹۸ ق.) بوده (ر.ک؛ ابن‌ندیم، ۱۳۹۱ ق.: ۳۱۰)، حاصل آمده باشد. اغلب کسانی که دربارهٔ قدامةبن جعفر و کتاب وی سخنی بر زبان آورده‌اند نیز با تعابیر گوناگون، گرایش وی به فلسفه و بلاغت یونانی را گوشزد نموده‌اند؛ از جمله آنکه:

> «پس از ترجمهٔ دو کتاب معروف *الخطابه* و *الشعر* ارسطو به زبان عربی، بعضی از متفلسفان کوشیدند که قواعدی برای بلاغت عرب، به شیوه‌ای که از کتب یونانی آموخته بودند، تدوین کنند. یکی از آن افراد، قدامه است که تا اندازه‌ای در کتاب *نقد الشّعر* از اسلوب کتاب‌های ارسطو متأثّر است و تأثیر کتب یونانی در *نقد الشّعر* قدامه به‌خوبی جلوه‌گر است...» (علوی مقدّم، ۱۳۷۲: ۳۷۳).

۲. پیشینهٔ پژوهش

دور از انتظار هم نیست که پژوهش‌های نویسندگان و ناقدان عرب، از قبیل *البلاغة تطوّر و تاریخ* (شوقی ضیف، ۱۹۶۵ م.)، *تاریخ النقد الأدبی عندالعرب* (احسان عبّاس، ۱۹۸۳ م.)، *شعر و آینه: تئوری شعر و مکاتب شعری* (احسان عبّاس، ۱۳۸۸) و *گرایش های فلسفی در نقد ادبی: آرای ادیبان و حکمای اسلامی در سده‌های میانه* (سعید عدنان، ۱۳۷۶) که به‌ویژه جایگاه *نقد الشّعر* در تاریخ تطوّر بلاغت اسلامی و نظریهٔ ادبی- بلاغی نویسندهٔ آن

را مورد مداقّه قرار داده‌اند، متعرّض تأثیرگذاری‌های این کتاب بر آثـار بلاغـی فارسـی، از جمله *المعجم فی معاییر اشعار العجم* نشده باشند. پژوهشگران ایرانی نیز اگرچه از واکاوی *نقد الشّعر* غافل نبوده‌اند، اما جز به‌ندرت و آن هـم در حـدّ اشـاره‌هـایی کوتـاه و گـذرا، از تأثیرپذیری صاحب *المعجم* از *نقد الشّعر* سخن نگفته‌اند. حمید زرّین‌کوب در مقالهٔ «آشنایی با کتاب *نقد الشّعر*» (۱۳۵۱)، برخی اصطلاحات بلاغی مذکور در *المعجم* را نام بـرده‌اسـت که یادآور *نقد الشّعر* و یا یادآور کتاب‌هایی است که به *نقد الشّعر* توجّه داشته‌اند. وی متذکّر نفوذ *نقد الشّعر* در نظرهای انتقادی شمس قیس نیز شده‌است. هرچند چنین می‌نماید کـه تأثیر *نقد الشّعر* بر بلاغت و ادب فارسی، از آن مقدار «انـدک» کـه شـادروان زرّیـن‌کـوب تشخیص داده‌است، بیشتر باشد. همچنین، علاوه بر عبدالحسین زرّین‌کوب کـه در کتـاب *نقد ادبی* (۱۳۵۶)، گاه از نظرهای قدامةبن جعفر در بلاغت و نقد سـخن بـه میـان آورده، محمّدرضا شفیعی کدکنی که در *صُوَر خیـال در شـعر فارسـی* (۱۳۵۰) بـه آرای قدامـه و شواهد ابیات *نقد الشّعر* ارجاع داده‌است و نصرالله امامی که در *مبانی و روش‌های نقد ادبی* (۱۳۸۵) به‌اجمال به معرّفی قدامه و کتاب وی پرداخته‌است، محمّـد علـوی مقـدّم نیـز در مقاله‌های «علم بلاغت در قرن سوم هجری» و «تأثیر دو کتاب ارسطو در بلاغت عربـی»، دربارهٔ نقش *نقد الشّعر* در بلاغت اسلامی و تأثیرپذیری او از رتوریـک یونـانی، مطـالبی را بیان داشته‌است که همگی به قدرِ خود سودمند هستند.

۳. طرح‌هایی در بیان عیوب شعر

قدامةبن جعفر پس از صِرف نام بردن از فروعات پنج‌گانهٔ علم شعر، یعنی مباحث بازبسـته به عروض، قافیه، لفظ، معنا و نقد، از آنجا که برآنست دربارهٔ نقد شعر و تمییز جیّد از ردی آن کتابی نوشته نشده، به نوشتن *نقد الشّعر* دسـت یازیـده‌اسـت. جـز ایـن، بـرای قدامـه، پرداختن به نقد شعر از دیگر فروعاتِ علم شعر سزاوارتر است؛ زیرا از آن میان، فقط دو فنّ عروض و قافیه را بی‌چون و چرا خاصّ شعر می‌داند و ضمناً بحث دربارهٔ همـین دو را نیـز غیرضروری قلمداد می‌نماید؛ زیرا برآنست که وزن و قافیه بـه‌آسـانی و بـدون آمـوزش در طباع اغلب مردم وجود دارد و آنچه بر این معنا دلالـت دارد، ایـن اسـت کـه تمـام اشـعار سخته‌ای که بدان‌ها استشهاد شده، سرودهٔ کسانی است کـه پـیش از تـألیف کتـاب‌هـای عروض و قافیه می‌زیسته‌اند و اگر ضرورتی به این دو دانش وجود داشت، تمـام یـا اغلـب این اشعار، فاسد و معیوب می‌بود. دیگر اینکه پـس از وضـع علـوم عـروض و قافیـه نیـز بی‌نیازی مردم از آن‌ها مشهود است و آن که این علوم را می‌داند و آن که نمی‌داند، بدون

رجوع بدان‌ها و صرفاً به اتّکای ذوق خود است که شعر می‌گوید (ر.ک؛ قدامةبن جعفر، بی‌تا: ۶۱ـ۶۲). آنچه پی‌آیهٔ این مقدّمهٔ کوتاه به قلم قدامه رفته‌است، رساله‌ای است یکسره دربارهٔ شناخت معایبر نیک و بد شعر عرب که از نظر فنّی و علمی، توفیق مؤلّف آن در تطبیق و تلفیق بین نقد عربی و نقد یونانی، قطعی و محرز است و «بدون شک، قدامه از این طریق توانسته‌است نقد ادبی را تحت ضابطه و قاعدهٔ علمی و منطقی دربیاورد و ملاک و معیار درست مشخّصی برای آن به دست دهد» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۵۲).

در مقابل، شمس قیس رازی فربه‌ترین و نخستین بخش از *المعجم* را به عروض و قافیه اختصاص داده‌است و بی‌پرده و پروا به کسانی که قدر و قرب معرفت عروض را انکار می‌کنند، تاخته‌است:

> «و آنچه بعضی (شاعران) کوتاه‌نظر گویند که مقصود از علم عروض آن است تا مردم بر نظم کلام قادر گردند و چون راست‌طبع در معرفت موزون و ناموزونِ سخن بدان محتاج نیست و کژطبع را که در جبلّت، استعداد وزن و ذوقِ معرفت آن نباشد، به واسطهٔ عروض، تخریجی نمی‌افتد، فنّ عروض علمی بی‌منفعت و تحصیلی مستغنیٌ‌عنه باشد، خطای محض است و جهل صِرف و دالّ است بر آنکه قائل آن نه از علم اسرارِ شاعری بهره دارد و نه از معرفت علوم نصیبی، و مقدّمه و نتیجهٔ این دعوی غلط است؛ چه هرچند ممکن است که کژطبع را به دوام ممارستِ اشعار و طول مداومت بر تقطیع ابیات مختلف، قریحتْ استقامت پذیرد و سِکر طبع گشاده شود تا نظمِ شعر دست دهد و متکلّفِ اشعار او مطبوع گردد، امّا وضع این فن، خود نه از بهرِ آن است تا کسی شعر گوید، یا بر نظمِ سخن قادر شود، بلکه مقصود اصلی از این علم، معرفت اجناس شعر و شناختن صحیح و متکسّر اوزان است، برای آنکه شعر گفتن به هیچ سبیل واجب نیست، لکن معرفت اشعار منظوم و اوزان مقبول برای شرفِ نَفْس و دانستن تفسیر کلام باری، عزّ شأنه، و معانی اخبار رسول(ص) لازم است» (رازی، ۱۳۶۰: ۲۷ـ۲۸).

از این رو، مطالب مختصر وی در نقد شعر دَری، تتمّه‌ای بر مبحث قافیه به نظر می‌آید و نیز میان آن با مطالبی که به دنبالش در تعریف محسّنات و صنایع شعر بیان شده، چندان ارتباطی نیست. آیا شمس قیس رازی با این اظهار نظر، قصد تعریضی بر قدامه را داشته‌است؟ چندان بعید نیست. بنابراین، می‌توان بر آن بود که اگرچه شمس قیس رازی به ظنّ قریب به یقین، در تألیف *المعجم* به *نقد الشّعر* توجّه داشته‌است و از مطالب آن،

خاصّه دربارهٔ عیوب شعر بهره‌ها برده، یکسره هوادار آرا و ایده‌های قدامه نیز نمانده‌است و در مواضعی بی‌آنکه از او نامی به میان آورده باشد، با نظر او به مخالفت برخاسته‌است. به هر حال، بخش نقد شعر از *المعجم*، هرچند نسبت به پراکنده‌گویی‌های گذشتگانی چون رادویانی و وطواط دربارهٔ محاسن و معایب شعر، بافتار و انسجامی مثال‌زدنی دارد، اما در کنار بافتار و انسجامی که در *نقد الشّعر* هست، تا اندازه‌ای بی‌بُنیه است. این بی‌بُنیگی خاصه در طرح‌ریزی بیان مطالب به چشم می‌آید. صاحب *نقد الشّعر* در ابتدا شعر را به «سخن موزون و مقفّایی که بر معنایی دلالت داشته باشد» (قدامةبن جعفر، بی‌تا: ۶۴)، تعریف می‌کند. سپس از گذرِ این تعریف، برای شعر چهار سبب مفردهٔ وزن، قافیه، لفظ و معنا، و بر مبنای اینکه هر کدام از این اسباب می‌تواند با سایر اسباب ائتلاف داشته باشد، چهار سبب مؤتلفهٔ «لفظ ـ معنا»، «لفظ ـ وزن»، «معنی ـ وزن» و «معنی ـ قافیه» در نظر می‌گیرد. البته از ائتلاف اسباب مفردهٔ شعر با یکدیگر، قاعدتاً شش سبب مؤتلفه می‌تواند حاصل شود. اما قدامه بنا بر دلایلی[۳] قافیه را فقط با معنا قابل ائتلاف می‌داند و «ائتلاف لفظ ـ قافیه» و «ائتلاف وزن ـ قافیه» را اساساً زاید می‌شمارد. قدامه با این طرحِ سنجیده و اندیشیده توانسته‌است بافتارمند و بِاندام، بی‌اختلاط و اشتباه، محاسن و معایب شعری را پی‌آیهٔ این اسباب هشت‌گانه و در پیوند با هر کدام از آن‌ها بیان نماید.

اگرچه شمس قیس رازی نیز از تعریف شعر سر باز نزده‌است و از تعریف وی دربارهٔ شعر نیز شش عنصر یا شش سبب (لفظ، معنا، وزن، قافیه، تسویت یا متحدّالوزن بودن مصاریع، ذومصراعین بودن) قابل استنباط است، اما وی برخلاف قدامه، به متعلّق کردن عیوب شعر با آنچه از عناصر و اسباب شعر که در تعریف وی از شعر مندرج است، چه در حالت انفراد و چه در حالت ائتلاف، چندان توجه و تصریحی ندارد. تنها هنگام بحث دربارهٔ «عدول از جادهٔ صواب در شعر» است که ضمن گونه‌بندی آن، گونه‌ای از آن را در پیوند با وزن و قافیه بررسی کرده‌است:

> «عدول از جادّهٔ صواب در شعر چند نوع است: نوع اوّل آن است که شاعر برای صحّت وزن یا درستی قافیه، لحنی به شعر خویش درآورد و خطای لفظی (زیادات، حذوف، تغییر الفاظ از منهج صواب) یا معنوی را جایز دارد» (رازی، ۱۳۶۰: ۲۹۷).

چنان‌که به‌روشنی برمی‌آید، در دید و داوری شمس قیس، خطاهای لفظی و معنوی در شعر، یا بازبسته به وزن است، یا بازبسته به قافیه که البته این با نظر قدامه تفاوت دارد.

ضمن آنکه جای این خرده‌گیری بر شمس قیس هست که شواهدی که در *المعجم* بـرای خطاهای معنوی در شعر آورده، از عهدهٔ اثبات مدّعای وی در اینکـه ایـن خطاهـا بنـا بـر ضرورت وزن و قافیه به وجود آمده‌است، برنمی‌آیند و تواند بود که عیبی که شمس قـیس در این ابیات سراغ داده‌است، ربطی به ناگزیریِ وزن و قافیه نداشته باشد.

۵. عیوب شعر در نقد الشّعر

چنان‌که گفته شد، قدامه با یک الگوی سنجیده و اندیشیده که از سامان‌منـدی اندیشـگی وی حکایت دارد، به سروقت نقد شعر و تبیین معیارهای بازشناساندن جیّـد آن از ردی آن رفته‌است. وی پس از مشخّص کردن اسباب مفرده و مؤتلفهٔ شعر در فصلی جداگانه، ابتـدا دربارهٔ نعوت هر کدام از این اسباب و نیز محسّنات و صنایعی کـه در پیونـد بـا آن‌هـا بـر استتیک شعر تأثیر دارد، سخن گفته‌است. سرانجام، در فصل سوم *نقد الشّعر* که یکسره به عیوب شعر اختصاص یافته، با مرزگذاری مشخّص، به تشریح و توضیح عیوبی پرداخته که به هر کدام از اسباب هشت‌گانهٔ مذکور متعلّق است:

عیوب شعر در نقد الشّعر							
عیوب لفظ:	مخالفت با نحو و لغت		استعمال کلمات نامستعمل و وحشی		معاظله		
عیوب وزن:	خروج از عروض		تخلیع		زحاف		
عیوب قافیه:	تجمیع		اقوا		ایطا	سناد	
عیوب معنا:	عیوب مدح	عیوب هجا	عیوب مرثیه	عیوب تشبیه	عیوب وصف	عیوب غزل	
عیوب عامّه معنا:	فساد اقسام	فساد مقابلات	فساد تفسیر	استحاله و تناقض	ایقاع ممتنع	مخالفت عرف	نسبت دادن چیزی به چیزی که از آن نیست.
عیوب ائتلاف لفظ و معنا:	اخلال						
عیوب ائتلاف لفظ و وزن:	حشو		تثلیم		تذنیب	تغییر	تعطیل
عیوب ائتلاف معنا و وزن:	مقلوب					مبتور	
عیوب ائتلاف معنا و قافیه:	تکلّف در قافیه و تأثیر قافیهٔ دشوارباب بر معنای بیت						

جدول ۱: عیوب شعر در *نقدالشّعر* با توجّه به تعلّق آن‌ها به هر کدام از اسباب مفرده و مؤتلفهٔ شعر

تصویرِ نظریهٔ قدامةبن جعفر در نقد ادبی و اندیشه و ایدهٔ وی دربارهٔ عیوب شعر و رهیافت‌های بازشناساندن خوب و بد شعر از یکدیگر را به‌تمامی در الگوی پیشنهادی وی در این زمینه می‌توان دید. قابل یادآوری است که مطالب قدامه دربارهٔ نعت‌های شعر که به وجه ایجابی، شعر خوب و کیفیّت اسباب آن در حالت‌های انفراد و ائتلاف را آینگی می‌کند، اگر به وجه سلبی خوانده شود نیز از زاویه‌ای دیگر گزارشگر آرای مؤلّف دربارهٔ عیوب شعر می‌تواند باشد. کاتب بغدادی خود نیز با عنایت بدین مسئله، گاه در بیان برخی عیوب شعری، به آنچه پیشتر دربارهٔ نعوت شعری ارجاع داده‌است؛ مثلاً گفته که از مطالب وی در فصل نعت‌های شعر دربارهٔ صحّت مقابله می‌توان موارد فساد مقابله را دریافت.

سرانجام، عیب‌هایی که در *نقد الشّعر* قدامةبن جعفر از آن‌ها سخن رفته‌است، به اشکال گوناگون در کتاب‌ها و رساله‌های بلاغی فارسی، از جمله *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، قابل رصد کردن است:

ـ برخی از عیوب مذکور در *نقد الشّعر*، در *المعجم* و کتاب‌های بلاغی فارسی پیش از آن (*ترجمان‌البلاغه* و *حدائق‌السّحر*) نیز به چشم می‌آیند.

ـ برخی از عیوب مذکور در *نقد الشّعر*، با نام‌هایی غیر از آنچه که قدامه بر آن‌ها گذاشته، در *المعجم* آورده شده‌است.

ـ عیوبی هم هستند که بدون آنکه قدامةبن جعفر نامی بر آن‌ها گذاشته باشد، به توضیح آن‌ها پرداخته‌است. این عیوب در نوشته‌های بلاغی عربی و فارسیِ چند سده بعد است که با «نام‌های تثبیت‌شده» بازنشر می‌شوند.

۶. این‌همانی‌های عیوب شعر در *المعجم* و *نقد الشّعر*

چنان‌که از برابر نهادن عیوب شعر در *المعجم* و *نقد الشّعر* برمی‌آید، آنچه شمس قیس از آن به «مناقضه» (تناقض) نام برده‌است، در *نقد الشّعر* با عنوان «استحاله و تناقض» پیشینه دارد. می‌نماید که خود قدامه نیز در این زمینه وامدارِ فکر یونانی است و این عیب را به گفتهٔ شوقی ضیف، از کلام ارسطو دربارهٔ متناقضات در *فنّ خطابه* و بحث استحاله (محال‌گویی شعرا) در *فنّ شعر* ارسطو به عاریه گرفته‌است (ر.ک؛ ضیف، ۱۹۶۵ م.: ۹۲). تفضیل و دست‌کم، تفصیلی که *نقد الشّعر* در این زمینه بر *المعجم* دارد، آن است که قدامه ابتدا جهات چهارگانهٔ تقابل اشیاء (مضاف، تضاد، نیست و هست، نفی و اثبات) را برشمرده‌است و بر بنیاد آن، تناقض را «جمع شیء با مقابل آن، به شرط اینکه این اجتماع از یک جهت باشد» (قدامةبن جعفر، بی‌تا: ۱۹۶) تعریف نموده‌است. این کار باعث شده‌است

تشخیصِ تناقض از حوزهٔ بازبستگی صِرف به ذوق ناقد، یعنی آنچه که در *المعجم* است، خارج گردد و تشخیص آن بر عهدهٔ یک استنتاج منطقی گذاشته شود؛ برای نمونه، این بیت که در *المعجم*، ذیل تناقض بدان استشهاد شده‌است:

«هجران تو با مرگ برابر کنم ایراک از مرگ بَتَر باشد هجران تو دانی»

بر مبنای نظر شمس قیس متناقض است، چون معنای دوم، ناقض و نافی معنای اول است و بر مبنای نظر قدامه، متناقض است، چون در آن، میان دو متقابل که تقابل آن‌ها از سنخ نفی و اثبات (گونهٔ چهارم) است، از یک جهت جمع شده‌است.

شمس قیس رازی برای آگاه کردن ما از اعتمادش بر ذوق ناقد در تشخیص غثّ و سمین شعر، طوری که گاه ناقد را از ارائهٔ هر گونه دلیلی نیز در این زمینه بی‌نیاز گرداند، سخاوتمندی نیز به خرج داده‌است:

«... و چون صاحب‌هنری به معرفت شعر شهرت یافت و به نزدیک نحاریر سخنوران به نقد شعر محکومٌ‌علیه شد و مشارٌالیه گشت، سخن او را در ردّ و قبول هر لفظ و معنی که گوید، نصّی صریح شناسد و او را [در آن] مجتهدی مصیب داند و به هرچه گوید، از وی حجّتی قاطع و علّتی واضح نطلبد که "بسیار چیزها بُوَد که به ذوق درتوان یافت و از آن عبارت نتوان کرد"» (رازی، ۱۳۶۰: ۴۶۱).

طرفه آنکه این بیت که شمس قیس برای عیب مناقضه بدان استشهاد کرده، فارسی‌شدهٔ بیتی است از عبدالرّحمن‌بن عبدالله القس که اتّفاقاً در *نقد الشّعر*، پی‌آیهٔ همان عیب تناقض بدان استشهاد شده‌است:

«أری هجْرها والقَتل مثلَین فاقصِروا مَلامَکم فالقَتلُ أعفی و أیسَرُ»

(قدامةبن جعفر، بی‌تا: ۲۰۰).

در جاهایی نیز نظریّات و توضیحات شمس قیس دربارهٔ عیوب شعر، فربه‌تر از آنِ قدامه است؛ چنان‌که در *نقد الشّعر*، از میان گونه‌هایی که شمس قیس آن‌ها را «تضمین» و از عیوب شعر دانسته، صرفاً گونه‌ای که در آن معنای بیت به بیت پس از خود موقوف است، عیب شعر تلقّی شده‌است؛ آن هم با اسم «مبتور» و به مثابهٔ یکی از فروعات عیوب ائتلاف معنا و وزن.

عیب «تخلیع» در *المعجم* را با پیش چشم داشتن گستره‌ای که شمس بدان اختصاص داده، می‌توان با اقسام سه‌گانهٔ عیوب وزن در *نقد الشّعر*، یعنی خرج از عروض، تخلیع و

زحاف یکی دانست. البته قدامه در این زمینه تصلّبی نـدارد و خـروج از وزن و تزحیـف در شعر را به صورت محدود و چنان‌که تمام قصیده را به خود درگیر ننماید، جایز می‌داند.

خطاهای لفظی از منظر شمس قیس که شامل «زیادات»، «حذوف» و «تغییـر الفـاظ از منهج صواب» می‌شود، همگی پیش از وی پی‌آیهٔ عیوب ائتلاف «لفظ ـ وزن» و به ترتیـب با نام‌های «تذنیب»، «تثلیم» و «تغییر» در *نقد الشّعر* قدامه سابقه دارد؛ با همان تعریف‌هـا و تلقّی‌ها. تنها برمی‌آید کاربرد «سُلَیم» به جای «سلیمان» کـه در مصـراعِ «وَ نـسجِ سُلیـم کـلّ قصـاءَ ذائـلِ» آمده و از نظر قدامه، مصداق «تغییر» است (ر.ک؛ همـان: ۲۰۷)، داخـل در عیب «تثلیم» باشد و به هر حال، حسابش را باید از کاربرد «سَلّام» (به جای سلیمان) که پی‌آیهٔ عیب «تغییر» بدان استشهاد شده، جدا نمود.

حدود دو قرن پس از *المعجم* است که عیوب مذکور با نام‌هایی که در *نقـد الشّـعر* بـر آن‌ها گذاشته شده، در یکی از نوشـته‌هـای بلاغـی فارسـی، موسـوم بـه *بـدایع الصّـنایع*، خودنمایی می‌کنند:

> «**تثلیم:** آن است که در نظم، لفظی آرند که محتاج باشند بـه آنکـه چیـزی از وی کم کنند، تا وزن درست باشد و کم کردن آن چیز میان شعرا شایع نباشد...
> **تذنیب:** آن است که در نظم، لفظی آرند که محتاج شوند به آنکـه چیـزی در وی زیاده کنند، تا وزن درست باشد... .
> **تغییر:** آن است که لفظی را از صورتی که دارد، به صورتی دیگر گردانند، از بـرای ضرورت وزن...» (حسینی نیشابوری، ۱۳۸۴: ۳۰۰ـ۳۰۱).

گذشته از عیوب تذنیب، تثلیم و تغییر، دو عیب «حشو» و «تعطیل» نیز در *نقد الشّـعر* از فروعات عیوب ائتلاف «لفظـ وزن» هستند. شمس قیس جداگانه از ایـن دو عیـب حرفـی نزده‌است. البته پی‌آیهٔ نوع دوم «عدول از جاده صواب در شعر» از مـواردی کـه بـه عنـوان مصادیق این نوع برشمرده شده، یکی «تقدیم و تأخیرات ناپسـند» در شـعر اسـت کـه بـا تعریف صاحب *نقد الشّعر* از «تعطیل»، این‌همانی دارد.

همچنین، استعاره‌های رکیک را که به نظر شمس قـیس از عیـوب شـعرند، مـی‌تـوان یکسره با عیب «معاضله» در *نقد الشّعر* برابر نهاد. قدامـه بـه پشـت‌گرمـی داوری عمـربن خطّاب دربارهٔ شعر زهیر و آنچه در پاسخ به پرسش خود دربارهٔ چیستیِ معاظله از کسی به نام احمدبن یحیی شنیده، «تداخل کلمات ناسازگار و نامتجانس در یکدیگر» را عیب شـعر دانسته‌است و از آن با عبارت «فاحش‌الإستعاره» (قدامةبن جعفر، بی‌تـا: ۱۷۴) نـام بـرده‌اسـت.

قلمداد شدن استعاره‌های ناخوش به عنوان عیبی از عیوب شعر، البته به پیش از *نقد الشّعر* بازمی‌گردد. دور نیست که قدامةبن جعفر این مسئله را از *کتاب البدیع* (۲۷۴ ق.) گرفته باشد که پایان باب اوّل آن (ر.ک؛ ابن‌معتز، ۱۴۰۲ق.: ۲۳ـ۲۴) به توضیح استعاره‌های ناخوش اختصاص یافته‌است. امّا نام‌گذاری این عیب به معاظله، ابداعِ قدامه است.

نظر شمس قیس رازی دربارهٔ «خطاهای معنوی» و «معانی واهی» در شعر که به ترتیب از فروعات نوع اول و نوع دوم، عدول از جادّهٔ صواب در شعرند و با توجه به تجانس و تشابهی که دارند، جدا شدن آن‌ها از یکدیگر اساساً محلّ تأمّل است، چندان بی‌شائبه و روشن نیست. وی بدون آنکه تعریفی از این دو عیب و اَشکال احتمالی و سنجه‌های تشخیص آن‌ها به دست داده باشد، تعدادی بیت را که در دیوان‌های شعر فارسی مطالعه نموده‌است و یا از مصاحبان شعردان خود شنیده، در معانی آن‌ها نقص و خللی یافته، پی‌آیهٔ خطاهای معنوی و معانی واهی در شعر آورده، بدان‌ها استشهاد کرده‌است. اگر بر سَرِ این شواهدِ ابیات درنگی کنیم و آن‌ها را با شواهد ابیات *نقد الشّعر*، در برخی جاهای این کتاب، بررسی کنیم و بسنجیم، هم می‌توانیم سریان باواسطه یا بی‌واسطهٔ اندیشه‌های بلاغی قدامةبن جعفر در *المعجم* را پی بگیریم و هم برای این دو عیب تعریف روشن‌تری بیابیم که دست‌افزار ما در نقد شعر دَری باشد و به جای واگذاشتن صِرف ناقد به شمّ ادبی خود، وی را به معیارهای علمی نقد نیز تجهیز کند. با این درآیه، برای معیوب دانسته شدن گزاره‌های «دستان زدن جرس بسان عندلیبی از عنادل» (منوچهری)، «از نور خود جدا شدن زهره» (سنائی)، و «تعاطی» را از باب تفاعل تصوّر کردن (رافعی) در *المعجم* می‌شود، با تمسّک به توضیحات قدامه، به ترتیب پیرامون عیوب «حشو»، «مخالفت با عرف» و «مخالفت با قوانین نحو و لغت»، دلایلی استوار بر سَرِ دست گرفت. ضمناً قدامةبن جعفر برآنست که آگاهی ما از این مسئله که شاعر می‌خواسته کلمه‌ای را در شعرش بیاورد که آن را استوار سازد و به جای آن کلمه‌ای را به‌کار برده که شعرش را محال و ناقص کرده، تأثیری در اصل قضیه ندارد و لازم نیست ناقد، تصوّرات خود را به پای شاعر بنویسد و تصریحات وی را نادیده بگیرد (ر.ک؛ قدامةبن جعفر، بی‌تا: ۲۰۰).

این‌همانی‌های *المعجم* با *نقد الشّعر* دربارهٔ عیوب شعر، البته به باب پنجم از قِسم دوم کتاب موقوف نیست و بیرون از این بخش نیز ضمن تعریف برخی صنایع بدیعی یا رهنمود دادن به شاعران و آگاه کردن آن‌ها از ویژگی‌های شعر خوب، نکاتی بر قلم شمس قیس

رازی رفته‌است که باز با نظرات قدامه سنجیدنی است؛ برای نمونه، شمس قیس یکی از نمودهای صنعت «تفویف» را آن دانسته که شعر «از غرایب الفاظ و مهجورات لغت فرس» خالی باشد (رازی، ۱۳۶۰: ۳۲۹). وی این نظر را پی‌آیهٔ «متکلّف و مطبوع» بازآورده و گفته‌است: «و از متکلّفات اشعار، یکی آن است که کلمات تازی که در محاورات پارسی‌گویان غریب باشد، یا کلمات فهلوی که در لغت دَری مهجورالإستعمال باشد، در آن به‌کار دارند» (همان: ۴۳۷). شمس قیس پا از این نیز فراتر می‌گذارد و حتّی کاربرد «مصطلحات هر ولایت» و لغات بومی و محلّی در شعر را مخلّ مطبوع بودن آن در شمار می‌آورد. این عیب که از *التّلخیصِ* خطیب قزوینی (۶۶۶ـ۷۳۹ ق.) به این سو با عنوان «غرابت استعمال» (ر.ک؛ خطیب قزوینی، ۱۳۵۰ ق.: ۲۵) شناخته می‌شود، یکی از عیوبی است که قدامه پی‌آیهٔ عیوب لفظ به آن اشاره نموده‌است، امّا قدامةبن جعفر با دقتی که از توجه زودهنگام وی نسبت به مسائل نوین سبک‌شناسی خبر می‌دهد، میان گذشتگان و هم‌روزگاران خود در کاربرد این گونه کلمات که به آن‌ها «وحشی» می‌گوید، تفاوت می‌گذارد و باز بر همان خلق و خوی نسبی‌گرا، ناپسند بودن کاربرد الفاظ مهجور در شعر را به کیفیت و کمیت بهره‌مندی شعر از آن‌ها متعلّق نموده‌است. در واقع، قدامةبن جعفر با توجه به این نکته که استعمال الفاظ وحشی در شعر شاعران گذشته، نه از سبب استحسان، بلکه به واسطهٔ ناهمواری و خشونتی بوده‌است که بر شعر این شاعران اعرابی تسلّط داشته (ر.ک؛ قدامةبن جعفر، بی‌تا: ۱۷۲)، دقّت خود نسبت به مسئلهٔ فرم و ضرورت اندامیک بودن شعر را که از جنبه‌های مغفول‌ماندهٔ بلاغت اسلامی است، نشان داده‌است. وی یک بار دیگر نیز پی‌آیهٔ عیوب غزل، به این نکتهٔ نغز در نقد ادبی توجه داده و گفته‌است:

> «چون مذهب غزل، نرمی، لطافت، زیبایی و همواری است، نیاز است که واژه‌های آن نیز لطیف، خوشگوار، پسندیده و مطبوع باشند و خشونت و خشکی در الفاظ غزل، عیب است، اما نه همیشه، بلکه گاه در مواردی مثل بیان جنگاوری، بی‌پروایی، ستیزه و ترس که مقتضای خشونت می‌کند، کاربرد اینگونه الفاظ می‌تواند حسن هم باشد، ولی شایسته‌تر است این احوال به واسطهٔ تنافر و تباعدی که با غزل دارد، عیب آن به شمار آید» (همان: ۱۹۱).

شمس قیس رازی نیز از این نکتهٔ نغز غافل نبوده‌است و طوری که گویا دست ما را گرفته، به تماشا در کوچه‌باغ ایده‌ها و آرای قدامةبن جعفر برده، از آنچه زیب و زینت غزل تواند بود، سخن گفته‌است:

«به حکم آنکه مقصود از غزل، ترویح خاطر و خوشامد نَفْس است، باید که بنای آن بر وزنی خوشِ مطبوع و الفاظی عذبِ سلس و معانی رایق مروّق نهند و در نظم آن از کلمات مستکره و سخنان خشن محترز باشند» (رازی، ۱۳۶۰: ۴۱۶).

اما بی‌گمان یکی از خوش‌آب و رنگ‌ترین این همانی‌های *المعجم* با *نقد الشّعر* را باید در میدانی دید که دیدها و داوری‌های شمس قیس و قدامه دربارهٔ مدح، در آن به خودنمایی درآمده‌است، دیدها و داوری‌هایی که ضمناً ساحتی از تأثیرپذیری‌های حکما و ادبای اسلامی از فکر یونانی و ارسطویی در مسئلهٔ اخلاق را آینگی می‌کند. در این زمینه، فضل تقدم و گویا تقدّم فضل نیز با ابوعلی مسکویهٔ رازی (۳۲۵ـ۴۲۱ق.) است که با دیدِ فلسفی، نخستین کتاب اخلاقی را در جهان اسلام، موسوم به *تهذیب الأخلاق و تطهیر الأعراق*، به رشتهٔ تحریر درآورده‌است و سرمشقی به دست مشاهیری چون خواجه نصیرالدّین طوسی، امام محمّد غزّالی، جلال‌الدّین دوانی، مهدی نراقی، شاه‌میر و... داده‌است. مرکز ثقل فکر اخلاقی انعکاس‌یافته در عمدهٔ این نوشته‌ها آن است که حکمت یا نظری است و یا عملی. حکمت عملی خود سه شاخه دارد: تهذیب اخلاق، تدبیر منزل و سیاست مُدن. در تهذیب اخلاق نیز یکی از اساسی‌ترین بحث‌ها، تقسیم فضایل انسانی است، به چهار فضیلت حکمت، شجاعت، عفّت، عدالت، قلمداد نمودن سایر فضایل به عنوان فروعات این چهار فضیلت. به دنبال ابن‌مسکویه که در کتاب خود، فضایل اربعه را در پیوند با «سه قوّهٔ متباین نَفْس» دیده‌است (ر.ک؛ ابن‌مسکویه، ۱۳۸۱: ۶۷)، خواجه نصیرالدّین (۵۹۷ـ۶۷۲ ق.) نیز بر همین وتیره، فضایل اربعهٔ حکمت، عدالت، شجاعت و عفّت را به ترتیب، حاصل تهذیب قوّت‌های نظری، عملی، غضبی و شهوی دانسته‌است (ر.ک؛ طوسی، ۱۳۵۶: ۱۰۹ـ۱۱۰) و از آن پس، کسانی که در نوشتن اثری اخلاقی، *اخلاق ناصری* خواجهٔ طوسی را پیش رو و الگو قرار داده‌اند، به همین شیوه عمل نموده‌اند[۴]. دور از انتظار نیست که این مسائل، گذشته از کتاب‌های اخلاق و حکمت عملی، در کتاب‌های ادبی مثل *قابوس‌نامه*، *اخلاق الأشراف*، *نقد الشّعر* و *المعجم* نیز بازتاب بیابد.

بنا بر چنین الگویی، صاحب *نقد الشّعر* نیز گفتگو پیرامون «نعت مدح» را با بحث فضیلت‌های نفسانی پیوند زده‌است و ضمن برشمردن فضایل اربعه، بقیهٔ فضایل را داخل در آن‌ها یا برآمده از ترکیب بعضی از این چهار فضیلت با بعضی دیگر قلمداد نموده‌است؛ چنان‌که قناعت، قلّت شره، پاکدامنی و آنچه بدین‌ها می‌ماند، از توابعِ عفّت است و انکار

فواحش و ناموس‌پرستی برآمده از ترکیب شجاعت با عفّت می‌باشد. بیان این عبارات، البته خودبه‌خود اعتباری برای قدامةبن جعفر نیست. اعتبار وی در داخل کردن این مسائل فلسفی‌ـ اخلاقی در نقد ادبی و دست‌افزار قرار دادن آن‌ها برای تحلیل مدح است. در این راستا، قدامه مدحی را شایسته می‌داند که در آن به اثبات فضایل اربعه برای ممدوح، چه مستقیم و چه از گذر فروعات آن‌ها توجه شده باشد. در مقابل، هجو خوب نیز هجوی است که در آن، فضیلت‌های چهارگانه از ممدوح سلب شده باشد، نه اینکه وی به صفات و خصالی از قبیل زشتی، بدقوارگی، لاغری و تنگدستی نکوهیده شده باشد که جزو و عوارض‌اَند (قدامةبن جعفر، بی‌تا: ۱۸۷). همچنین، قدامه مدح را به اعتبار پایگاه طبقاتی ممدوحْ بخش‌بندی کرده‌است و ویژگی‌های مدیحه در باب شاهان، لشکریان، صاحب‌منصبان و عوام مردم را متفاوت از هم دانسته‌است. در اینجا، همانندی عبارات *نقد الشّعر* با عبارات *المعجم* که جز به تأثیرپذیری شمس قیس از قدامه قابل تفسیر نیست، چنان است که نمی‌شود از بازآوری‌شان سر باز زد:

«شایسته است دانسته شود مدیحه‌های مردمان که در آن باب سخن گفتیم، اقسامی دارد که بر حسب ممدوحان و احوال ایشان از جهت بلندمرتبگی و فرومایگی، پیشه، بداوت و مدنیّت متفاوت است و برای مدحِ هر کدام از این صنوف، ناگزیر باید به نکاتی وقوف داشت. اما مدح شاهان، چنان باید که نابغهٔ ذبیانی گفته‌است و در آن نعمان‌بن منذر را ستوده... . اما مدح صاحب‌منصبان چنان است که وزیر و دبیر به آنچه به اندیشه، تدبیر و سیاست بازبسته است، ستوده شوند و چون بر این اوصاف، دوراندیشی‌های بی‌تأمّل و تیزهوشی در فهم درستی‌های امور افزوده شود، نیکوتر و مدح تمام‌تر است... . اما مدح سرداران باید در اجناس دلاوری و جنگاوری باشد و این‌ها داخل در باب خشونت و بی‌پروایی است و چون بر این اوصاف، ستایش بخشندگی‌های ناب و دهش‌های بی‌پایاب افزوده شود، مدیح نیکوتر و ستایش تمام‌تر باشد؛ چراکه سخاوت برادر شجاعت است و این هر دو در بیشتر مواقع در مردمان بلندهمّت و اهالی عمل و صولت وجود دارد و از این روست که برخی شاعران، دلیری و بخشش را در مدیحه‌های خود به هم آمیخته‌اند... و مدح مردم عادّی از روستایی تا شهری اقسامی دارد و به حسب اینکه ایشان از پیشه‌ها و مکاسبْ زندگی خود را می‌گذرانند و یا از صعالیک، دزدان و از این قبیل باشند، متفاوت است. ستایش دستهٔ نخست به فضیلت‌های نفسانیِ گفته‌شده است، اما چنان‌که با مدح شاهان، وزیران و

سرداران به فضایل نفسانی یکی نباشد... و ستایش دستهٔ دوم بر طبق رسم و راه ایشان است؛ یعنی به تهوّر، خونریزی، چالاکی، سخت‌کوشی، بیداری، صبر آمیخته به رادی، و بی‌واهمگی از کارهای بزرگ و خطیر» (قدامةبن جعفر، بی‌تا: ۱۰۶ـ۱۱۰).

آنچه در *المعجم*، شمس قیس درباره مدح و اقسام آن آمده‌است و تأثیر از آرای قدامه را آینگی می‌کند، در فصل محسّنات و بدایع، ذیل صنعت «اغراق» است:

«... و وجوه مدایح به حسب تفاوت درجات ممدوحان مختلف است [و] بر موجب اختلاف احوال ایشان در ارتفاع و اتّضاع متفاوت. و از عیوب مدح، یکی آن است که از حدّ جنس ممدوح به طرفی افراط و تفریط بیرون برند... و این نوع مدیح جز پیغامبر را [صلوات الله علیه و آله] نشاید و بیرون از او در حقّ هر کس که گویند، تجاوز باشد از حدّ مدح... و جنس ملوک را خواجه و وحید دهر، مدحی قاصر باشد و جنس خواجگان را شه و ملک، نالایق. و چون این مقدّمات معلوم شد، بدان که خلال و خصالی که مردم را بدان بستایند بسیارست و حصر اسباب آن متعذّر. الاّ آنکه عمدهٔ مدایح حقیقی در مدح مردان صفتی تواند بود که به فضایل نفسانی بازگردد، چون عقل، علم، جود، حلم، رأی، شجاعت، عدل و عفّت، و اگرچه جمال و صباحت را در وجوه مدایح مدخلی تمام است و منظر انیق و وجه جمیل در هیبت و حشمت صاحب‌منصب بیفزاید و عرب بدان تیمّن کرده[اند] و از دلایل خصال حمیده شمرده، چه در احادیث آمده‌است که [اُطلُبوا] الخَیرَ عِندَ حِسانِ الوُجوهِ، و قبح منظر و دمامت صورت موجب سقوط هیبت و دلیل خلال مذموم دانسته، لکن باید که در وجوه مدایح رجال معوّل بر ذکر طراوت خلق و جمال صورت نکنند و آن را جز به تبعیّت بعضی از فضایل نفسانی به کار ندارند و در مدایح خلفا و سلاطین [کبار اعتماد] بر ذکر سخا و شجاعت هم پسندیده نداشته‌اند، از بهر آنکه بذل مال، خود از ضرورات پادشاهی است و کسی را که چندین هزار مرد و زن نان‌خوار باشند و همه را علی اختلاف طبقاتهم مکفیّ‌المؤنه بباید داشت، چگونه به سخا و مروّت وصف توان کرد و مبارزت و حفظ نواحی مملکت نصیبهٔ بندگان دولت و اعیان عساکر باشد و خلفا و سلاطین بزرگ قهارمهٔ عالمند و مستعملان ارباب شجاعت، بدین دو خصلت در مدح عبید و موالی ایشان، اگر مبالغتی رود، آن هم به بزرگی قدر ایشان بازگردد و اگر کسی خواهد که لابُد ایشان را بدین وجوه بستاید، بر وجهی [باید] که غیر ایشان را

لایق نیفتد... و در مدح خواتین ملوک و سلاطین، ذکر جمال و خوشخویی نباید کرد و در کَرَم و سخاوت مبالغت نباید نمود و لفظ عفّت را در مدیح ایشان به عصمت بدل باید کرد» (رازی، ۱۳۶۰: ۳۵۸ـ۳۶۰).

در پژوهش پیرامون این‌همانی‌های *المعجم* با *نقد الشّعر* به نحوی که اثبات تأثیرپذیری شمس قیس از این کتاب را در پی داشته باشد، توجّه شمس قیس در عبارات مذکور به «فضایل نفسانی» و پیوند دادن صفات برآمده از آن به مدح «مردان»، بسیار قابل درنگ است. از این رو، در *نقد الشّعر* نیز آمده که چون مدح، اسم مشترکی است که مدح مردان و جز ایشان را شامل می‌گردد، سخن از مدح مردان می‌گوییم؛ زیرا انگیزهٔ بیشتر شاعران از مدح، ستایش مردان است (ر.ک؛ قدامةبن جعفر، بی‌تا: ۹۶).

از این رو، ملاحظه می‌شود که در نخستین دوره‌های رواج و روایی شعر دَری، شاعران قصیده‌سرا در مدح شاهان و صاحب‌منصبان، جانب عدالت و واقعیت را فرونمی‌گذارند و با مدیحه‌های خود از ذوق ادبی خبر می‌دهند که در جامعه سریان دارد و بر بنیاد آن، مدحِ خوب، مدحی است که از عهدهٔ توصیف ممدوح با عنایت به ویژگی‌هایی که به‌راستی در وی است، برآمده باشد و احکامی از قبیل *یَجوزُ للشاعرِ ما لاَ یَجوزُ لِغَیرِهِ* نگذاشته باشد، تا شاعر در مدح، به ورطهٔ اغراق‌های آنچنانی بیفتد و ممدوح را به اوصافی بستاید که در وی نیست. بنابراین دور از انتظار نیست که امیر عنصرالمعالی، فرزند خود را اندرز داده باشد که:

«و غزل و ترانه، تر و آبدار گوی و مدحْ قوی و دلگیر. و بلندهمّت باش؛ سزای هر کس بشناس و مدح چون گویی قدر ممدوح بدان. کسی را که هرگز کاردی بر میان نبسته باشد، مگوی که تو به شمشیر شیر افکنی و به نیزه کوهِ بیستون برداری و به تیر موی بشکافی، و آن که هرگز بر چیزی ننشسته باشد، اسب او را به دلدل و براق و رخش و شبدیز مانند مکن. بدان که هرکسی را چه باید گفتن» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۱۹۰ـ۱۹۱).

مؤلّف *تاریخ سیستان* نیز آشکارا بیان داشته‌است که قصدش از بازآوری قصیدهٔ رودکی به مطلع «مادر می را بکرد باید قربان» در مدح امیر باجعفر آن است «تا هرکه این شعر بخواند امیر باجعفر را دیده باشد که همه چنین بود که وی [= رودکی] گفته‌است» و در ادامه، دربارهٔ واقع‌نمایی آن نوشته‌است:

«این شعر اندر مجلس امیر خراسان و سادات، رودکی بخوانده‌است. هیچ کس یک بیت و یک معنی از این که درو گفته بود، منکر نشد، الاّ همه به یک زبان

گفتند که اندرو هرچه مدیح گویی، مقصر باشی، که مرد تمام است» (*تاریخ سیستان*، ۱۳۱۴: ۳۲۴).

در پیوند با این‌همانی‌های آرای شمس قیس و قدامه دربارهٔ مشخّصه‌های مدح، از این نکته نیز نباید سرسری گذشت که شمس قیس رازی روایتگر صِرف آرای قدامه نیست و به‌ویژه پرهیزی ندارد از اینکه در جاهایی اعتقادات و باورداشت‌های دینی خود را به آرای قدامه بیفزاید و در نظریهٔ ادبی خود متعرّض نکاتی گردد که از رهگذر مذهبی قابل فهم و تفسیر است؛ چنان‌که قدامه با وجود نگاه ستایش‌آمیزی که به اغراق و غلّو در مدح دارد، میان آن و آنچه که «ایقاع ممتنع» دانسته‌است و در عیوب عامّهٔ معانی از آن نام برده، تفاوت گذاشته‌است. از نظرگاه وی، غلوّ، تجاوز در تعریف از چیزی است، بدان گونه که خارج از طبیعت وی نیست و وقوع آن برای وی ممکن باشد. اما خطابِ «جاودانه بزی» و «به پای روزگاران بپای» و از این دست با ممدوح، از حدّ غلوّ ناروا به حدّ ممتنع ناروا رسیده‌است (ر.ک؛ همان: ۲۰۲). قدامه دیگر اغراق را از جنبهٔ مذهبی ورانداز نکرده‌است. اما شمس قیس رازی در این زمینه بی‌التفات نیست. او دو گونه اغراق‌های دارای عیب را از یکدیگر بازشناسانده‌است: ۱ـ گونه‌ای از اغراق که افراط در آن به حدّ استحالت عقلی کشیده‌است (ر.ک؛ رازی، ۱۳۶۰: ۳۱۷). شمس قیس تا اینجا با قدامه و نظر وی پی‌آیهٔ ایقاع ممتنع همراهی دارد. ۲ـ گونه‌ای که مصداق تجاوز از مدح و ترک ادب شرعی است و بنا بر باور مذهبی شمس قیس، «دلیری بر شریعت و دلیل‌کننده بر بی‌اعتقادی شاعر و فتور قوّت صدق او در دین» (همان: ۳۲۲) است و به‌ویژه اتّفاق آن در شعر انوری را سخت نکوهیده‌است، حال آنکه توجهی به اغراق‌هایی از این دست، در *نقد الشّعر* قدامةبن جعفر نیست.

در اینجاهاست که باید سعدی شیرازی را قدر دانست و توجه داشت که وی با بی‌التفاتی به «ممدوح» و نشاندن «معشوق» به جای او[۵] و تسرّی تأثیرات این به‌گزینی در خلق‌وخوی شاعرانه‌اش، چگونه خود را از قفس الزام‌ها و اجبارهای خاصّ قصیده‌گویی و مدیحه‌سرایی رهانیده، روی در روی سنّت قصیده‌سرایی ایستاده، با آن دست به گریبان شده‌است، به طوری که بی‌پرده و بی‌پروا همهٔ توصیه‌های مصلحت‌اندیشانهٔ قدامه، شمس قیس و نظایر ایشان دربارهٔ رعایت احوال ممدوح و جز این را به هیچ می‌گیرد و وقتی

می‌خواهد برای نمونه، یکی از حکّام فارس (= امیر انکیانو) را در قصیده‌ای مدح بگوید، چنین می‌گوید:

«دنیا نیرزد آنکه پریشان کنی دلی — زنهار بد مکن که نکرده‌است عاقلی
این پنج‌روزه مهلت ایامِ آدمی — آزار مردمان نکند جز مغفّلی»

(سعدی شیرازی، ۱۳۸۵: ۹۹۴).

زمانی که به تأیید قصیده می‌رسد و احتمالاً با تعریضی به انوری ابیوردی که شاعر تأییدهای ابداً برآورده‌نشدنی و محیّرالعقول است، می‌گوید:

«عمرت دراز باد نگویم هزار سال — **زیرا که اهل حق نپسندند باطلی**
نَفْست همیشه پیرو فرمان شرع باد — تا بر سرش زِ عقل بداری موکّلی»

(همان: ۹۹۴).

اگرچه در این جستار، بررسی این‌همانی‌های عیوب وزن و قافیه در *المعجم* و *نقد الشّعر* چندان مدّ نظر نبوده، از آنجا که به این‌همانی‌های عیوب وزن در هر دو این کتاب نظری انداخته شد، در باب عیوب قافیه نیز بدین قدر بسنده می‌شود که عیوب اقوا، ایطا و سناد که بازبسته به قافیه‌اند، با تفاوت‌هایی که در شعر عرب و فارسی دارند، هم در *نقد الشّعر* و هم در *المعجم فی معاییر اشعار العجم* هست، قدامه از اکفا سخنی نگفته‌است و شمس قیس بدون آنکه بابی جدا برای «تجمیع» باز کرده باشد، در اواخر *المعجم* و پی‌آیهٔ صحبت دربارهٔ مصطلحات شعرا، تجمیع را نیز تعریف نموده‌است.

۷. نتیجه

اگر شمس قیس رازی در مطاوی *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، نامی از قدامةبن جعفر و کتاب *نقد الشّعر* برده بود، به‌یقین می‌شد این‌همانی‌های این دو کتاب دربارهٔ عیوب شعر و معیارهای بازشناساندن نیک و بد شعر را از یکدیگر، به پای آشنایی شمس قیس با آراء و ایده‌های بلاغی و ادبی قدامه نوشت و بی‌شکّ و شبهه از تأثیرپذیری *المعجم* از *نقد الشّعر* سخن گفت. با این حال، این‌همانی مطالب مذکور و برخی دیگر از مطالبی که در *المعجم* آمده، با *نقد الشّعر* چنان است که می‌توان با اندک‌مایه‌ای از احتیاط (آن نیز بنا بر دلیلی که گفته شد)، به تأثیرپذیری *المعجم* از *نقد الشّعر* در مباحث مربوط به نقد شعر و شناخت عیوب آن حکم داد. بنابراین:

ـ شمس قیس در تألیف *المعجم*، دیدها و داوری‌های قدامةبن جعفر دربارهٔ عیوب شعر را پیشِ رو داشته، از آن‌ها اقتباس کرده‌است و دست کم از تأثیر کتاب‌هایی که پس از *نقد*

الشّعر نوشته شده‌اند و با بازآوری نظرات قدامه، هر یک سهمی در انتقال نظر وی داشته‌اند، بر کنار نبوده‌است.

ـ از آنجا که قدامةبن جعفر از نخستین کسانی است که به بلاغت یونانی توجه داشته‌است، به تبع تأثیرپذیری مستقیم یا باواسطهٔ *المعجم* از *نقد الشّعر*، چیزهایی از تأمّلات فلسفی و بلاغی یونانی وارد کتاب‌های بلاغی و ادبی فارسی شده‌است.

شایستهٔ یادآوری است که علاوه بر این‌همانی‌هایی که دربارهٔ عیوبی چون مناقضه، تخلیع، معاظله، خطاهای لفظی، خطاهای معنوی و... در این دو کتاب هست، شباهت میان نظرات قدامه با شمس قیس، جایی که دربارهٔ مدح و ویژگی‌های آن سخن به میان می‌آورند، بسیار جالب است. اگرچه شمس قیس در این موضع، گزارشگر صِرف آرای قدامه نیست و به‌ویژه از اینکه اعتقادات مذهبی خود را نیز در نظریهٔ ادبی خویش وارد نماید، پروایی ندارد.

۸. پی‌نوشت‌ها

۱. به‌درستی دانسته نیست که قدامةبن جعفر مشخّصاً در چه سالی از عمر هفتادوهفت سالهٔ خود که از ۲۶۰ تا ۳۳۷ هجری را در بر می‌گرفته، *نقد الشّعر* را نوشته‌است. تاریخ تألیف *المعجم فی معاییر اشعار العجم* نیز اگرچه دقیقاً مشخّص نیست، امّا قطعاً پس از ۶۲۸ هجری بوده‌است. بنابراین، میان تألیف این دو کتاب، حدوداً سیصدوسی تا سیصدو چهل سال فاصله است.

۲. شایستهٔ یادآوری است که *ترجمان‌البلاغه*، نخستین نوشتهٔ به‌دست‌رسیده به زبان فارسی در بلاغت، اگرچه برحسب تاریخ تألیف آن (بین ۴۸۱ تا ۵۰۷ ق.)، می‌توانسته از *نقد الشّعر* بهره ببرد، اما عمدتاً وامدار *کتاب البدیع* ابن‌معتزّ و خاصّه *محاسن الکلام* نصربن حسن مرغینانی مانده‌است. اگرچه حمید زرّین‌کوب نیز بنا بر شباهت‌های مختصری که میان بعضی مطالب *ترجمان البلاغه* با *نقد الشّعر* هست، ردّ پای *نقد الشّعر* را در *ترجمان البلاغه*، مثلاً ذیل صنعت اغراق و استناد رادویانی به عبارتِ «الشعرُ أکذبُه أعذبُه» (رادویانی، ۱۳۶۲: ۶۲)، «هرچند بسیار کم‌رنگ و سطحی» قابل مشاهده می‌داند، اما وی نیز به درستی برآنست که «به‌یقین نمی‌توان گفت که صاحب *ترجمان البلاغه*، *نقد الشّعر* را دیده باشد» (زرّین‌کوب، ۱۳۵۱: ۸۸۷). رشیدالدّین وطواط نیز در تألیف *حدائق السّحر* (۵۵۱ـ۵۶۸ ق.)، عمدتاً به همین *ترجمان البلاغه* توجّه داشته‌است تا کتاب و رسالهٔ بلاغی دیگر.

۳. به نظر قدامه، قافیه، لفظی است که به هر حال بر معنایی دلالت دارد و از این نظر، به سایر الفاظ بیت پیوسته‌است و چون قافیه لفظی مانند دیگر الفاظ بیت است و [به تبع] لفظ بودن، معنایی هم دارد و وزن بر همهٔ لفظهای معنادار شعر واقع می‌شود، [ظاهراً] لازم می‌آید که قافیه را نیز با هر سه اسباب لفظ، معنا و وزن قابل ائتلاف بدانیم. اما از نظر ماهیّت، قافیه چیزی نیست که ائتلاف آن با چیز دیگری واجب باشد و تنها چون این لفظ در انتهای بیت می‌آید، به آن قافیه می‌گویند و این در پایان بیت آمدن از ذاتیّات قافیه نیست، بلکه کیفیتی است که به دلیل آنکه لفظی در بیت، پس از قافیه نیست، بر آن عارض شده و از این رو، برای قافیه از این بابت که قافیه است، سبب تألیفی با وزن و لفظ وجود نخواهد داشت. اما از نظر دلالت قافیه بر معنا، یک جهت تألیفی با معنا برای آن وجود دارد. بنابراین، قدامه دو سبب «ائتلاف لفظ ـ قافیه» و «ائتلاف وزن ـ قافیه» را بدون وجه تلقّی نماید و دربارهٔ قافیه، فقط قائل به ائتلاف آن با معناست (ر.ک؛ قدامةبن جعفر، بی‌تا: ۶۹ـ۷۰).

۴. از جمله، شیخ هبةالله‌بن عطاءالله حسینی شیرازی، معروف به شاه‌میر، از علمای سدهٔ نهم هجری و مؤلّف *اخلاق علایی*، در اخلاق و حکمت عملی. *أخلاق الأشراف* نیز اگرچه نقیضه‌ای است طنزآلود بر رسائل اخلاقی، باز قطعاً از آثاری است که در این سیاهه جای تواند گرفت. عبید زاکانی در این رساله، پس از تمهیدی دربارهٔ فضیلت اخلاق و پیوند ارسال رُسل به تهذیب اخلاق آدمیان و استناد به حدیثِ «بُعِثتُ لِأُتمّمِ مَکارِمَ الاَخلاقِ» (عبید زاکانی، ۱۳۷۴: ۵۰ـ۵۱)، منسوخ‌ها و مختارهای اخلاق در عصر خویش را ذیل فضایل اربعه به علاوهٔ سخاوت، حلم، حیا، وفا، صدق، رحمت و شفقت بررسی کرده‌است.

۵.

«سخن عشق حرام است بر آن بیهُده‌گوی — که چو ده بیت غزل گفت مدیح آغازد
حبّذا همّت سعدی و سخن گفتن او — که زِ معشوق به ممدوح نمی‌پردازد»
(سعدی شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۰۶۷).

منابع

ابن‌ندیم، ابوالفرج محمد (۱۳۹۱ ق.)، *کتاب الفهرست*، تحقیق رضا تجدد. تهران: مطبعهٔ دانشگاه طهران.

ابن‌مسکویه، احمدبن محمد (۱۳۸۱)، *تهذیب الأخلاق*، ترجمهٔ علی‌اصغر حلبی، تهران، اساطیر.

ابن‌معتز، ابوالعبّاس عبدالله (۱۴۰۲ ق.)، *کتاب البدیع*، اعتنی بنشرِهِ وَ تعلیق المقدّمة و الفهَارس اغناطیوس کراتشقوفسکی، ط ۳، بیروت: دارالمسیرة.

برسلر، چالز (۱۳۹۳)، *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، ویراستاری حسین پاینده، تهران، نیلوفر.

تاریخ سیستان (۱۳۱۴)، تصحیح ملک‌الشعراء بهار، تهران، مؤسسهٔ خاور.

حسینی شیرازی (شاه‌میر)، هبة الله (۱۳۸۹)، *اخلاق علایی*، تصحیح محمّدجعفر یاحقی و سلمان ساکت، تهران، فرهنگستان هنر.

حسینی نیشابوری، امیر برهان‌الدّین (۱۳۸۴)، *بدایع الصّنایع*، تصحیح رحیم مسلمانیان قبادیانی، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

خطیب قزوینی، جلال‌الدّین محمّد (۱۳۵۰ ق.)، *التّلخیص*، ضبطه و شرحه عبدالرّحمن البرقوقی، بیروت، دارالفکر العربی.

رازی، شمس‌الدّین محمدبن قیس (۱۳۶۰)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح محمد قزوینی و مدرّس رضوی، تهران، زوّار.

رادویانی، محمّدبن عمر (۱۳۶۲)، *ترجمان البلاغه*، تصحیح احمد آتش، چ ۲، تهران، اساطیر.

زرّین‌کوب، حمید (۱۳۵۱)، «آشنایی با کتاب *نقدالشّعر*»، *مجلّهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، س ۸، ش ۳۲، صص ۸۷۰ـ۸۸۹.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶)، *نقد ادبی: جستجو در اصول و روش‌ها و مباحث نقّادی با بررسی در تاریخ نقد و نقّادان*، ۲ ج، تهران، امیرکبیر.

سعدی شیرازی، مصلح‌بن عبدلله (۱۳۸۵)، *کلّیات سعدی*، تصحیح محمّدعلی فروغی، تهران، هرمس.

ضیف، شوقی (۱۹۶۵ م.)، *البلاغة تطوّر و تاریخ*، ط ۷، القاهرة، دارالمعارف.

طوسی، نصیرالدّین محمّدبن محمّد (۱۳۶۹)، *معیار الاشعار*، تصحیح جلیل تجلیل، تهران، ناهید و جامی.

ـــــــــــــــــــــــــــــ (۱۳۵۶)، *اخلاق ناصری*، تصحیح مجتبی مینـوی و علیرضـا حیـدری، تهران، خوارزمی.

عبید زاکانی، نظام‌الدّین (۱۳۷۴)، *أخلاق الأشراف*، تصحیح علی‌اصغر حلبی، تهران، اساطیر.

علوی مقدّم، محمد (۱۳۷۲)، «تأثیر دو کتاب ارسطو در بلاغت عربی»، *در قلمرو بلاغـت*، مشـهد، آسـتان قدس رضوی. صص ۳۶۳ـ۳۹۳.

عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر (۱۳۷۸)، *قابوس‌نامه*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهـران، علمـی و فرهنگی.

قدامةبن جعفر (کاتب بغدادی)، أبی‌الفرج (بی‌تا)، *نقد الشّعر*، تحقیق و تعلیـق محمّـد عبـدالمنعم خفـاجی، بیروت، دارالکتب العلمیة.

هارلند، ریچارد (۱۳۹۳)، *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاتون تا بارت*، ترجمهٔ گروه ترجمهٔ شیراز، به سرپرستی شاپور جورکش، چ. ۴، تهران، چشمه.

Alavi Moghaddam, M. (1993). “The influence of Aristotle's two books on rhetoric”. In *Dar Ghalamrow-e Balaghat*. Mashhad: Āstan-e Ghods-e Razavi. pp. 363-393. [in Persian].

Bressler, Ch. (2014), *Darāmadi bar Nazarieh-ha va Ravesh-ha-ye Naqd-e Adabi*, Trans. M. Ābedini-Fard, Edit. H. Payandeh, Tehran: Nilufar Publication. [in Persian].

Culler, Jonathan (2000), *Literary Theory: a Very Short Introduction*. 2th Eds., New York, Oxford University Press.

Culler, Jonathan (2000), *Literary Theory: a Very Short Introduction*. 2th Eds., New York, Oxford University Press.

Harland, R. (2014). *Darāmadi Tarikhi bar Nazarieh-ye Adabi az Aflāton tā Bārt*, Trans. Shiraz Translation Group, Ed. S. Jowrkesh, 4th.Ed, Tehran: Chashmeh Publication. [in Persian].

Hoseyni Neyshaburi, A. B. (2005), *Badaye Ol-Sanaye*, Emend. R. M. Qobadiani, Tehran: Endowment Foundation of Mahmud Afshar. [in Persian].

Hoseyni Shirazi (Shah-Mir), H. (2010), *Akhlaq-e Alai'*, Emend. M. J. Yahaqqi& S. Saket, Tehran: Art Academy. [in Persian].

Ibn-e Miskawayh, A.(2002), *Tahzib Al-Aqlagh*, Trans. A. A. Halabi, Tehran: Asatir Publication. [in Persian].

Ibn-e Motaz. A. A (1982), *Ketab Albadi'*, Emend. O. Keratshqovski, Beirut: Dar al-Meysara.

Ibn-e Nadim, H. (1971), *Ketab-e Alfehrest*, Emand. R. Tajaddod. Tehran: University of Tehran Publication.

Khatib Qazvini, J. M. (1931), Al-TalKhis, Emend. A. Barquqi, Bairut: Dār-ol Fekr Arabi.

Obeyd Zakani, N. (1995), *Aqlagh Al-Ashraf*, Emend. A. A. Halabi, Tehran: Asatir Publication. [in Persian].

Onsor ol-Maa'li, K. (1999), *Qabus Name*, Emend. Gh. Yosofi, Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian].

Qodamat ibn-e Jafar, A. (n.d.), *Naqd-ol She'r*, Emend. Mohammad Abdol-Monem Khafaji, Bairut: Dār-ol Kotob Al-Elmiyat Publication.

Raduyani, M (1983). *Tarjoman Al-Balaghe*, Emend. A. Atash, Tehran: Asatir Publication. [in Persian].

Rāzi, Shams-e Qeys. (1981), *Al-Mujam fi Maāir-e Ashār-ol Ajam*, Emend M. Ghazvini and Modarres Razavi, Tehran: Zovvār Publication, [in Persian]

Sadi Shirazi, M. (2006), *Kolliat-e Sadi*, Emend. M. A. Forughi, Tehran: Hermes Publication. [in Persian].

Selden, R., P. Widdowson & P. Brooker (2005), *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 5th Ed, Great Britain, Pearson Education Limited.

Selden, R., P. Widdowson & P. Brooker (2005), *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 5th Ed, Great Britain, Pearson Education Limited.

Tarikh-e Sistan (1935), Emend. M. Bahar, Tehran: Khavar Institiute. [in Persian].

Tusi, Nasir ol-Din. M. (1977), *Aqlagh Naseri*, Emend. M. Minovi& A. Heydari, Tehran: Kharazmi Publication. [in Persian]

Tusi, Nasir ol-Din. M. (1990), *Meyar ol-Asha'r*, Emend. J. Tajlil, Tehran: Nahid va Jami Publication. [in Persian].

Tyson, Lois (2006), *Critical Theory Today: a User-Friendly Guide*, 2th Ed, New York, Routledge.

Tyson, Lois (2006), *Critical Theory Today: a User-Friendly Guide*, 2th Ed, New York, Routledge.

Zarrin-kub, A.H. (2007), *Naqd-e Adabi: Jostojo dar Osul va Raves-ha va Mabahes-e Naqqādi ba Barrasi dar Tarikh-e Naqd va Naqqadan*, Vol. 1&2, Tehran: Amir Kabir Publication. [in Persian].

Zarrin-kub, H. (1972), "Āshenai ba Ketab-e Naqd-ol She'r". *Majalle-ye Daneshkade-ye Adabiāt va Olum-e Ensāni Dāneshgah-e Ferdowsi-ye Mashhad*, No. 32, pp. 870-889. [in Persian].

Zeyf, Sh (1965), *Al-Balāqhat Tatavvor va Tārikh*, Cairo: Dār-ol Maāref Publication.

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 4, Vol. 9, Winter, 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Readout of Darwin's Scientific Revolution in Formating of Sadegh Hedayat Nihilistic Thoughts

Jafar Fasaei[1] & Najmeh Dorri[2]

(135-158)

Received: February, 29, 2020; Accepted: October, 23, 2020

10.22059/jlcr.2020.298669.1429
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Abstract

Transition from common and prevalent dual substructure and superstructure and crossing political, social well known situation as main motives and vanables in formation of subject and concepts providing a possibility in literary criticism in order to regard. Contexts from different angles and through this reveal contexts semantic layers. Regarding this issue, in questing theoretical basis of Sadegh Hedayats nihilistic thoughts we can point another important factor and motive besides regarding the role of important components such as economic, social and political components and in the light of it present an explanation for the thoughts of this prominent author. In this article Sadegh Hedayats Thought that indicate an absurd world, meaningless and purpose and full of Multidimensional and Complicated Contradictions, are being readout in the light of a "Scientific revolution". What is meant by scientific revolution in this article is a concept that is used by Thomas Samuel Kuhn the theorist of Philosophy of Science In the twentieth century, in order to explain the some of the most important intellectual and social changes in Western traditions. He believed that scientific revolutions would create new paradigms. The results of this research that are obtained from studying some of Sadegh Hedayats short stories, scripts and articles, indicate that dominant mentality of this contemporary author and intellectual in confronting with world and generally the theoretical basis of his thoughts, are conformated by confrontation with Charles Darwins materialistic and evolutionary thoughts. From this perspective Hedayats absurd world and his dominant mental axes, are rooted in an evolution and revolution in the field of experimental science. This revolution which in the result proposed the new and novel narratives of mankind, world, and god against Traditional grand narrative and Cliché narrative were leaded to engender a type of epistemological rupture and the present article tries to make understand Sadegh Hedayat in this important rupture.

Keyword: Sadegh Hedayat, Fiction, Paradigm ,Nihilism, Absurd literature.

1. Email of the corresponding author: jfasaei@yahoo.com
Graduate PH. D. Persian Language and Literature, University of Hormozgan, Hormozgan, Iran.
2. Associate Professor of Persian Language and Literature Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

بازخوانی نقش انقلاب علمی داروین در شکل‌گیری نیهلیسم در اندیشه‌های صادق هدایت

جعفر فسایی[۱]

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان، هرمزگان، ایران.

نجمه درّی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۱۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۰۲

علمی ـ پژوهشی

چکیده

گذار از دوگانهٔ مرسوم و متداول «زیربنا ـ روبنا» و عبور از بزنگاه‌های شناخته‌شدهٔ سیاسی ـ اجتماعی به عنوان محرّک‌ها و متغیّرهای اصلی در شکل‌گیری موضوعات و مفاهیم، امکانی در نقد ادبی فراهم می‌سازد که بتوان از زوایای متفاوت به متون نگریست و از این طریق، لایه‌های معنایی متن را آشکار ساخت. با توجه به این مسئله، در جستجوی مبنای نظری اندیشه‌های نیست‌انگارانهٔ صادق هدایت می‌توان در کنار توجه بر نقش مؤلفه‌های مهمی از قبیل مؤلفه‌های اقتصادی ـ اجتماعی و سیاسی، به عامل و محرّک بسیار مهم دیگری اشاره کرد و در پرتو آن، توضیحی برای اندیشه‌های این نویسندهٔ مطرح ارائه داد. در نوشتار حاضر، محورهای فکری صادق هدایت که ناظر بر جهانی پوچ، فاقد معنا و غایت و نیز سرشار از تناقض‌های چندبُعدی و پیچیده است، در پرتو یک انقلاب علمی مورد بازخوانی قرار گرفته‌است. مراد از انقلاب علمی در این نوشتار، مفهومی است که تامس ساموئل کوهن، فیلسوف و نظریه‌پرداز تاریخ علم در قرن بیستم، آن را برای توضیح و تبیین پاره‌ای از تحولات فکری و اجتماعی در سنّت‌های غربی به‌کار گرفته‌است. کوهن معتقد بود که تحول در علم، عامل چرخش‌ها و تغییرات بنیادین در الگوهای فکری، سرمشق‌ها یا پارادایم‌ها می‌شود. نتایج تحقیق حاضر که از بررسی پاره‌ای از داستان‌های کوتاه، نمایش‌نامه‌ها و نیز مقاله‌های صادق هدایت به‌دست آمده‌است، نشان می‌دهد که ذهنیّت غالب این نویسنده و روشنفکر مطرح، در مواجهه با هستی و به طور کلی، مبنای نظری تفکرات وی، در برخورد با اندیشه‌های ماتریالیستی و تکامل‌گرایانهٔ چارلز داروین صورت‌بندی شده‌است. از این چشم‌انداز، جهان ابزورد صادق هدایت و غالب محورهای فکری او، ریشه در یک چرخش یا انقلاب در عرصهٔ علم تجربی دارد. این انقلاب که در نتیجهٔ آن، روایت‌های تازه و بدیعی از انسان و مناسبات او در هستی و قرائت تازه‌ای از مفهوم خداوند، در مقابل کلان‌روایت‌های سنّتی و کلیشه‌ای مطرح شد، موجب به وجود آمدن نوعی گسست معرفت‌شناسانه گشت و نوشتار حاضر سعی کرده‌است که صادق هدایت را در این گسست بسیار مهم و بنیادین فهم نماید.

واژه‌های کلیدی: صادق هدایت، ادبیات داستانی، پارادایم، نیست‌انگاری، ادبیات ابزورد.

۱. مقدمه

در سنّت فکری فلسفی غرب، نگاه به مقولهٔ تاریخ و علم، دچار تغییرات و نوسانات زیادی شده‌است. تاریخ ابتدا همانند زنجیره‌ای به هم متصل و ممتد تلقی می‌شد که هر دوره،

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: jfasaei@yahoo.com

نتیجه و برآیند دورهٔ قبل و آنگاه علت و محرک تغییرات بعدی محسوب می‌گشت. از شاخص‌ترین نماینده‌های این طرز تلقی از تاریخ، هگل و شاگرد مکتب او، کارل مارکس را می‌توان نام برد. هگل برای تاریخ نقطهٔ آغازی مشخص قائل می‌شد و آن را واجد غایتی محتوم می‌پنداشت. تاریخ در چشم‌انداز هگلی، عرصهٔ انکشاف روح است؛ روحی که در مشرق طلوع می‌کرد و پس از فراز و نشیب‌های تاریخی بسیار، در آلمان به منتهی‌إلیه خود می‌رسید و در آنجا غروب می‌کرد.

مقولهٔ تاریخ برای کارل مارکس نیز همانند هگل، امری غایتمند است؛ بدین معنا که تاریخ در کلیت خود، عرصهٔ تقابل و نزاع طبقات اجتماعی پرولتاریا و بورژوازی است و «غایت روشن آن، به چیرگی پرصلابت سوسیالیسم بر سرمایه‌داری ختم می‌گردد» (سینگر، ۱۳۷۹: ۸۵). چنین برداشتی از تاریخ در سنّت فکری غرب، حدوداً از فردریش نیچه به بعد دستخوش تحوّل گشت. تاریخ در قرائت تازه، نه به‌صورت پلکانی و پیوسته، بلکه همانند جزایری جداگانه است و بیشتر، احکام گسست و عدم تداوم در مورد آن صادق است. بر این اساس، آرای نیچه الگوی به حاشیه راندن نگاه‌ها و برداشت‌های خطی از تاریخ بود. میشل فوکو در *دیرینه‌شناسی دانش* معتقد است:

> «زیر سؤال بردن روشمند تقسیم‌بندی‌های آمادهٔ پیشین، در واقع، به ما این امکان را می‌دهد که دیگربار تأکید کنیم که گسست، تنها رویدادی از آن رویدادهای بزرگ نیست که تاریخ شاهد آن بود، بلکه بیش از هر چیز، واقعه‌ای است که در جهان گزاره اتفاق می‌افتد؛ گزاره‌ای که ناگهان در تاریخ سر بر می‌آورد و به عنوان رویدادی بی‌اصل و ریشه بروز می‌یابد» (فوکو، ۱۳۸۸: ۴۹).

بنابراین، در نگاه فوکو، تاریخ یک فرایند به‌هم‌پیوسته نیست، بلکه مجموعه‌ای از گفتمان‌هاست که در هر گفتمان، ارزش‌ها، قواعد، دلالت‌ها و نظام‌های معنایی خاصی حضور دارد که این مجموعه در کلیتِ خود، محصول و عامل تغییر و تحولات پیشین و پسین نیست.

دیدگاه‌های فوق در عرصهٔ علم نیز حضور دارد. فرانسیس بیکن و آگوست کنت، نماینده‌های برجستهٔ دیدگاه نخست، یعنی دیدگاه تکاملی و خطی در عرصهٔ علم هستند: «کنت نظریه‌ای تاریخی را مطرح کرد که بنا بر آن، تفکر انسان از رهگذر تفکر خداشناسانه و متافیزیکی پیش می‌آید و در روند تکاملی به مرحلهٔ اثباتی یا علمی می‌رسد» (بلزی، ۱۳۹۰: ۱۹۶).

در مقابل این دیدگاه که خصوصاً از رنسانس به بعد در فلسفهٔ علم حاکم بوده‌است، می‌توان از افرادی نام برد که چنین نگاه‌ها و برداشت‌هایی را به چالش کشیده‌اند. تامس کوهن، در کتاب *ساختار انقلاب‌های علمی* برای اینکه نشان دهد علم به صورت زنجیره‌ای و پلکانی حرکت نمی‌کند، مفهوم «پارادایم» را چنین مطرح کرده‌است: «مقصود من از پارادایم، دستاوردهای علمی است که عموماً پذیرفته شده‌اند و برای مدتی مسائل و راه‌حل‌های الگو را در اختیار جامعه‌ای از کاوشگران قرار می‌دهند» (کوهن، ۱۳۸۹: ۲۲ـ۲۳).

بنابراین، کوهن از فرایندهایی که این پارادایم‌ها را تغییر می‌دهد، به انقلاب‌های علمی تعبیر می‌کند: «بنابراین، انقلاب علمی طرد یک پارادایم و قبول پارادایم جدید است» (چالمرز، ۱۳۸۹: ۲۲۱). کوهن هر تغییری را انقلاب نمی‌داند و وجود تنها یک اثر از او در این زمینه نشان از خاص بودن این به‌اصطلاح انقلاب‌های علمی دارد. کوهن این انقلاب‌ها را حوادث مهمی می‌داند که برجسته‌ترین نمونه‌های آن، ظهور مکتب کوپرنیک، داروین و اینشتین است که طی آن، «جامعهٔ علمی معیّنی، از جهان‌بینی و علم‌جویی سنّتی و جاافتادهٔ خود دست می‌کشد و رهیافت دیگری را به عنوان موضوع بحث خود اختیار می‌کند که معمولاً با موضوع قبل مانعةالجمع است» (کوهن، ۱۳۸۹: ۸۸).

این فرایند را می‌توان دربارهٔ اندیشه‌های متبلور در ابعاد مختلف فرهنگ، هنر و ادبیات نیز به‌کار گرفت. چنین رهیافتی به معنای عبور از نگاه‌های کلیشه‌ای به متن است که نقدها و نظریه‌های ادبی را تسخیر کرده‌است. در ادامه، مشخص می‌گردد که چگونه تحوّل در مفهوم علم یا انقلاب علمی، می‌تواند منظومهٔ فکری نویسنده‌ای شاخص را توضیح دهد و تحولات صورت‌گرفته را تبیین نماید؛ تحولاتی که پیش از این به وسیلهٔ کلان‌روایت‌هایی توجیه می‌شد که متغیر اقتصاد و یا مسائل سیاسی را آن دال جامعی فرض می‌نمود که قادر بود تمام یا بخش بسیار زیادی از پیچیدگی‌ها و تحولات فکری‌ـ فرهنگی جوامع را توضیح دهد. دربارهٔ گرایش صادق هدایت به نیهیلیسم، فردید معتقد بود:

> «صادق هدایت بر روی هم، نویسنده‌ای بود نیست‌انگار. آدمی بود که مانند همهٔ هنرمندان و نویسندگان باختر زمین، حوالت تاریخی او چنین آمده بود که آنچه برای او اصالت داشته باشد، همان "من" و "ما"ی انسانی باشد، نه حق و حقیقت به طور مطلق. مراد از نیست‌انگاری که خود مستلزم خودبنیادی است، همین نیست انگاشتن حق و حقیقت است. کوتاه سخن آنکه هدایت پیش از هر چیز، قلندرمآب و عارف‌منش بود، اما قلندرمآب و عارف‌منشِ فرنگی‌مآب» (کتیرایی، ۱۳۴۹: ۳۸۷).

مصطفی رحیمی نیز همانند فردید به سویهٔ فلسفی ذهنیت هدایت و نسبت آن با نیهیلیسم ارجاع می‌دهد و معتقد است: «درد صادق هدایت، دردِ سرخوردگی نبود، نومیدی از آنچه در وطن او می‌گذشت، نبود، عجز و فروماندگی نبود. دردِ او، یأس فلسفی بود؛ یعنی از نظر فلسفی متقاعد شده بود که برای بشر راه نجاتی نیست» (رحیمی، ۱۳۵۶: ۳۷).

در کنار آرا و نظریات فردید و رحیمی می‌توان به طیف گستردهٔ نظریاتی اشاره کرد که مسائل سیاسی و بافتار اجتماعی عصر هدایت را عامل اصلی گرایش او به سمت نیهیلیسم می‌دانند:

> «تناقض بین حضور بخشی از زندگی مدرن و نبودِ دستاوردهای اجتماعی مدرنیته، یعنی دموکراسی و آزادی از یکسو و تناقض بین اندیشهٔ برآمده از روشنگری در گرایش به آزادی فردی و اندیشهٔ دیرپای سنّتی از سوی دیگر، اهل فکر ایرانی را در برزخ تناقض‌ها و نابسامانی‌های اندیشگی گرفتار ساخت» (فلکی، ۱۳۸۷: ۱۰۰).

شریعتمداری معتقد است: «غم بی‌پایان هدایت، از این است که در محیطِ گند بی‌شرمی زندگی می‌کند که اختلاف سطح فکر، فاحش‌تر و کشنده‌تر از اختلاف طبقاتی است» (شریعتمداری، ۱۳۵۴: ۳۸). از همین چشم‌انداز، طائفی اردبیلی اعتقاد دارد: «آن چیز که هدایت و شخصیت‌های داستانی‌اَش را به زوال می‌کشاند، بی‌معنایی زندگانی دوران او بود» (طائفی اردبیلی، ۱۳۷۲: ۲۸). به باور جلال آل‌احمد، سرخوردگی از اجتماع و خصوصاً حزب توده، هدایت را به سمت نیهیلیسم و در نهایت، مرگِ خودخواسته سوق داده‌است (ر.ک؛ طاهباز، ۱۳۷۶: ۱۸). در این میان، نظریاتی نیز وجود دارد که بی‌ایمانی، تنعّم و نازپروردگی هدایت را عامل اصلی ایجاد ذهنیت نیست‌انگارانه و در نهایت، خودکشی او می‌دانند. شهید مرتضی مطهری در کتاب *عدل الهی* می‌گوید:

> «هدایت، اشراف‌زاده بود. او پول توجیبی بیش از حد کفایت داشت، اما فکر صحیح و منظم نداشت. او از موهبت ایمان بی‌بهره بود. جهان را همانند خود بوالهوس و گزافه‌کار و ابله می‌دانست. اگر هدایت را در دهی می‌بردند، پشت گاو و خیش می‌انداختند و طعم گرسنگی و برهنگی را به او می‌چشاندند و عنداللزوم شلاق محکم به پشتش می‌نواختند، آن وقت خوب معنی حیات را می‌فهمید» (مطهری، ۱۳۷۴: ۱۶۱ـ۱۶۲).

چنانچه از این اظهارنظرها برمی‌آید، عامل بسیار مهمی که زمینه‌ساز تحول ذهنیت هدایت به شمار می‌آید، نادیده انگاشته شده‌است و احکام بیان‌شده، به دلایلی از جمله کلّی بودن، قادر به فهم جامع هدایت نیستند. انقلاب علمی صورت‌گرفته، معیاری در اختیار ما قرار می‌دهد که در پرتو آن می‌توان در کنار سایر خوانش‌ها، به خوانش و دریافت دیگری از محورهای فکری هدایت دست یافت.

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

آثار هدایت در یک سدهٔ اخیر، همواره زیر ذره‌بین پژوهشگران و منتقدان ادبی قرار گرفته‌است و از زوایای گوناگون به بررسی آن‌ها پرداخته‌اند، به گونه‌ای که شاید دربارهٔ کمتر نویسندهٔ فارسی‌زبانی تا به این درجه، نظرات و عقاید مختلف و گاه متضاد ارائه شده باشد. انبوهی از پژوهش‌های موجود در باب شرح احوال، نگرش و جهان‌بینی هدایت شکل گرفته‌اند و در آن‌ها تلاش شده‌است تا شخصیت او را تا حد امکان از غبار ابهامی که در آن پنهان شده‌است، نمایان سازند. در این میان، پژوهش‌های ارزشمندی دربارهٔ نیهیلیسم هدایت انجام شده‌است؛ مثلاً: رضی و بهرامی (۱۳۸۵) در مقالهٔ «زمینه‌ها و عوامل نومیدی صادق هدایت» به پاره‌ای از زمینه‌های فکری‌ـ ادبی، همانند گرایش به سوررئالیسم، ـ آندره برتون پیشوای سوررئالیسم *بوف کور* را از شاهکارهای ادبیات جهان معرفی کرده بود (ر.ک؛ طلوعی، ۱۳۷۸: ۲۰۹)ـ زمینه‌های سیاسی همانند استبداد رضاخانی، سرخوردگی از حزب توده و زمینه‌های اجتماعی و فردی، همانند شکست در تحصیلات و اختلالات روانی، اشاره می‌کنند و این عوامل را برای توضیح نیهیلیسم هدایت مطرح می‌سازند. طاهری و اسماعیلی‌نیا (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بازتاب جلوه‌های معناباختگی در آثار صادق هدایت»، نشانه‌های تفکرات پوچ‌گرایی هدایت را برشمرده‌اند که ناشی از برخی عوامل سیاسی و اجتماعی است. شریفیان و رحمانی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «نقد مکتبی داستان‌های صادق هدایت»، ضمن قرار دادن هدایت در ذیل مکتب ناتورالیسم، پاره‌ای از مؤلفه‌های مشترک میان آثار هدایت با ناتورالیسم را برشمرده‌اند و افضلی (۱۳۹۴) نیز در پایان‌نامهٔ «زمینه‌های ناتورالیسمی داستان *علویه‌خانم* از صادق هدایت و مقایسهٔ آن با *نانا* از امیل زولا»، هدایت را تحت تأثیر مکتب ناتورالیسم می‌داند. شمسایی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «معناباختگی در رمان: بررسی تطبیقی مفهوم معناباختگی در *بیگانهٔ* کامو و *سه قطره خون* صادق هدایت»، مؤلفه‌های معناباختگی هدایت، همانند تکراری بودن چرخهٔ زندگی، احساس بیگانگی، انزوا و غیره را در پیوند با مسائل سیاسی اجتماعی و نیز گرایش به

فلسفهٔ غرب مطرح کرده‌است. مباحی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تحلیل معناباختگی در آثار برگزیدهٔ صادق هدایت و ژوزه ساراماگو»، پاره‌ای از مسائل اجتماعی، سیاسی در دوران جدید و نیز تمایل هدایت به برخی از فیلسوفان، از قبیل ژان پل سارتر را عامل گرایش او به وادی نیست‌انگاری می‌داند. دربارهٔ قرابت هدایت با اندیشه‌های داروین، حسن‌لی و نادری (۲۰۱۵م.) در مقالهٔ «بازخوانی قضیهٔ نمک ترکی صادق هدایت بر پایهٔ چهار دورهٔ کلان از تاریخ تحولات بشری» و نیز نادری (۱۳۹۱) در مقالهٔ «سیمای یک انسان- میمون: تحلیل جامعه‌شناختی داستان پدران آدم از صادق هدایت بر پایهٔ نخستین‌شناسی و انسان‌شناسی»، بر اساس دلالت‌های مستقیمی که در آثار منتخب حضور داشته‌اند، نشان داده‌اند که هدایت با آرای تکامل‌گرایان آشنایی داشته‌است، اما این آثار از گزارهٔ آشنایی هدایت با داروین فراتر نرفته‌است و مبحث تکامل، مبنای تحلیل اندیشه‌های هدایت قرار نگرفته‌است.

بنا بر آنچه آمد، بسیاری از این نقدها و پژوهش‌ها به مبانی نظری نیهیلیسم هدایت اشاره نکرده‌اند و بیشتر مصادیق نیهیلیسم را نشان داده‌اند و برخی نیز از دوگانهٔ زیربنا/ روبنا و یا مؤلفه‌های سیاسی برای فهم هدایت بهره گرفته‌اند. وجه تمایز تحقیق پیش رو، پرداختن به مبنای نظری اندیشه‌های هدایت، در پرتو یک انقلاب علمی است.

۲. انقلاب علمی داروین و نیهیلیسم

از عصر رنسانس به بعد، تغییرات عمده‌ای در نحوهٔ تفکر و شیوهٔ زیست انسان‌ها به وجود آمد. اومانیسم مطرح در دورهٔ رنسانس، کلیشه‌های سنّتی و ارتجاعی، و اتوریته‌های ایدئولوژیک را به زیر کشید و انسان خودبنیاد را با خِرَدی ناسوتی و منقطع از مبانی وحیانی و ارزش‌های متعالی به وجود آورد. بر این اساس، «مدرنیته به مقابله با همهٔ فرهنگ‌های سنّتی ماقبل خود برمی‌خیزد. مدرنیته در تقابل با تنوّع جغرافیایی و نمادین فرهنگ سنّتی، خود را در سراسر جهان به عنوان وحدتی همگن تحمیل می‌کند» (بودریار، ۱۳۷۴: ۲۰).

مدرنیته، عصر غلبهٔ فلسفه و علم مدرن بر نگرش دینی و جهان‌بینی اسطوره‌ای است. آغازگر این چرخش را در صدر رنسانس، لئوناردو داوینچی دانسته‌اند:

> «زمانی که اندیشه‌های مقدّم بر تجربه و مطلق، هنوز راهنمای تقریباً تمام افکار بود، لئوناردو کشف بسیار مهمی کرد. او دریافت که عالم طبیعت به‌تفصیل با ما سخن می‌گوید و تنها به یاری جزئیاتی که با ما در میان می‌گذارد، می‌توانیم

به طرح یا نیّت بزرگ آن پی ببریم. این کشف، پایهٔ علوم مدرن از ساختار اتم تا توارث است» (برونوفسکی، ۱۳۷۹: ۴۱).

اکتشافات جغرافیایی و شناخت سرزمین‌های جدید، دستاوردهای علمی منجّمانی همانند کوپرنیک، کپلر و گالیله، ذهنیت و دید انسان را تغییر داد و زمینهٔ ظهور و بروز نگاه‌های نو به هستی را مهیّا ساخت. اندیشمند بزرگی چون دکارت، انسان را به عنوان سوژهٔ عامل و فاعل شناسا و طبیعت و هستی را به عنوان موضوعِ شناخت یا ابژه مطرح ساخت: «بدل شدن طبیعت به شیء، بزرگ‌ترین تحول فکری تمدن مدرن غربی و پایهٔ پیدایش تکنولوژی مدرن است» (هودشتیان، ۱۳۷۳: ۵۸). به باور بابک احمدی: «مدرنیته، طبیعت را به قوانین طبیعت تبدیل کرد؛ یعنی آن را چیزی دانست قابل شناخت و در نتیجه، دسترس‌پذیر که هرچه هم این شناخت دشوار باشد، سرانجام، ممکن است» (احمدی، ۱۳۷۳: ۱۱).

تلقی از طبیعت به عنوان ابژه یا موضوعِ شناخت، زمینهٔ رشد مضاعف علوم تجربی را فراهم ساخت؛ بنابراین، با رشد علم تجربی، به‌ویژه زیست‌شناسی داروینی، در کنار مجموع تحولات دیگر، نگرش انسان نسبت به پروردگار، طبیعت، دیگری و با خویشتن خود دستخوش تحول شد. این تحولات به غرب محدود نشد و پس از چندی، تمام عرصهٔ جهان را فراگرفت. در این میان، در کنار دستاوردهای مدرنیته می‌توان تبعات آن را نیز برشمرد. این عصر به یک معنا، عصر باژگونی و دگردیسی غالب ارزش‌های اخلاقی و دینی است و اساساً صادق هدایت را در چنین بافتار و چنین مناسباتی باید فهم کرد. بر این اساس، سعی بر آن است که به صورت مستند و مستدل و با ارائهٔ شواهد و مصادیق انضمامی، هدایت را در پیوند با یکی از مهم‌ترین نظریه‌های علمی که به باور کوهن، تجسّم و تعیّن انقلاب علمی است، بررسی نماییم.

۳. صادق هدایت و داروین

کتاب *منشاء انواعِ* چارلز داروین آغازگر بحث‌های پردامنه‌ای در دوران جدید بوده‌است. ارنست مایر معتقد است: «جز کتاب مقدس، هیچ کتاب دیگری بیشتر از این کتاب بر اندیشهٔ مدرن تأثیر نگذاشته‌است» (ر.ک؛ مایر: ۱۳۸۷). داروین با استفاده از علم تجربی نشان داد که طبیعت، انسان را که در اصل حیوانی دیگر بوده، با تحولات خود تحول داده، تکامل بخشیده‌است. بر این اساس، اولین فرد تکامل‌یافتهٔ بشر، از آخرین فرد تکامل‌یافتهٔ میمون پدید آمده‌است (ر.ک؛ داروین: ۱۳۸۰). مطابق با فرضیهٔ مقاله حاضر، صادق هدایت

تحت تأثیر چنین اندیشه‌هایی، منظومهٔ فکری خود را شکل داده‌است. برای مستند ساختن این امر، باید نشان داد که ایرانیان چگونه با این نظریه‌ها آشنا شده‌اند. گمینی در مقالهٔ «رویارویی با نظریهٔ تکامل داروین در عصر قاجار» نشان داده‌است که نظریه‌های داروین از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به ایران وارد شده‌است:

> «هنوز معلوم نیست که اولین‌بار نظریهٔ داروین به صورت مکتوب به چه طریق وارد ایران شد. در بسیاری از آثار گفته‌شده، میرزا تقی‌خان انصاری کاشانی، تنها یازده سال پس از انتشار *منشاء انواع*، نظریهٔ تکامل داروین را در کتاب *جانورنامه* در سال ۱۲۸۷ هجری قمری به زبان فارسی مطرح کرده‌است. اما باید گفت که نخستین اشارهٔ مکتوب به نظریهٔ داروین، در کتاب *نیچریهٔ* سیّد جمال‌الدّین اسدآبادی دیده می‌شود. این کتاب در سال ۱۲۹۸ قمری منتشر شد. ظاهراً اسدآبادی در هندوستان از طریق یکی از نوگرایان تأثیرگذار به نام سِر سیّد احمدخان با نظریهٔ تکامل آشنا شد. احتمالاً هندوستان اولین مسیر ورود نظریهٔ تکامل به میان فارسی‌زبانان بود. این نظریه از طریق ایرانیان و اعراب فرنگ‌رفته و هیئت‌های تبشیری مسیحی به صورت شفاهی و نیز از طریق مجله‌های عربی آن روزگار به شکل دقیق‌تری به جهان اسلام راه یافت. مجله‌های علمی عربی که به وسیلهٔ اعراب مسیحی تحصیل‌کرده چاپ می‌شد، یکی از اصلی‌ترین مسیرهای ورود نظریهٔ داروین بود» (گمینی، ۱۳۹۳: ۳۰۵ـ۳۰۶).

از اینجا می‌توان نتیجه گرفت که گویا آشنایی صادق هدایت با نظریه‌های تکامل‌گرایانهٔ داروین که سرآغاز حیات فکری جدیدی اوست، از طریق ترجمه‌های موجود از داروین در دورهٔ قاجاریه، همچنین از کانال فضای علمی دارالفنونِ تحت نفوذ استادان غربی، و نیز از مجرای مدرسهٔ سَن لویی صورت گرفته باشد. بنابراین، توجه به این موضوع، بسیار مهم است که نخستین آثار هدایت، تحت نفوذ مستقیم اندیشه‌های داروین نگاشته شده‌است. شایان ذکر است که حتّی قبل از سفر به اروپا، ردّ پای اندیشه‌های داروین در نخستین آثار هدایت وجود دارد. این همان مسئله‌ای است که مطابق فرضیهٔ اصلی این مقاله، زیربنای اصلی تمام اندیشه‌های هدایت را شکل می‌دهد.

۱ـ۳. *انسان و حیوان*

انسان و حیوان حدوداً متعلق به سال (۱۳۰۲)، یعنی سال‌های جوانی و ایام قبل از خلق شاهکارهای ادبی اوست (ر.ک؛ دستغیب، ۱۳۵۷: ۱۴). توجه به این اثر بسیار مهم است؛ زیرا

مسئلهٔ اصلی در اینجا، توجه به مبنا و زمینهٔ تحول فکری هدایت است. صادق هدایت در این کتاب که جزو نخستین آثار وی به شمار می‌آید، به تحلیل و بررسی روابط میان انسان و حیوان پرداخته‌است. در این اثر، نشانگانی دال بر آشنایی و تأثیرپذیری هدایت از اندیشه‌های تکامل‌گرایانه وجود دارد: «ساختمان بدن انسان گواهی می‌دهد که گوشتخوار نمی‌باشد؛ چنان‌که دندان‌ها، معده، روده. انسان اولیه، میوه‌خوار بوده‌است؛ درست مثل میمون‌های بزرگ» (هدایت، ۱۳۷۸: ۶۸). در جای دیگرِ همین اثر هدایت معتقد است: «اگر انسان در نظر فلاسفه، ماوراءالطبیعیون و الهیون یک اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد، در نزد علمای طبیعی، بیش از یک حیوانی که نسبتاً از حیث ساختمان اعضاء از سایر هم‌جنسان خود، یعنی حیوانات کامل‌تر است، چیز دیگری نیست» (همان: ۴۸).

هدایت در جای دیگری چنین می‌آورد: «تمامی شکارچیان موافقند که مرگ میمون‌های بزرگ شبیه به انسان است» (همان: ۶۵). بنابراین، هدایت در این اثر، نگاه خود را از برداشت‌های دینی از انسان و هستی برمی‌گرداند و به سمت قرائت‌های علمی و خصوصاً داروینیستی معطوف می‌سازد.

۲ـ۳. *فواید گیاه‌خواری*

فواید گیاه‌خواری در سال ۱۳۰۶ و در پاریس منتشر شده‌است. این اثر پس از انتشار *انسان و حیوان* و در حقیقت، ادامه و نسخهٔ کامل‌شده آن محسوب می‌گردد. در این اثر، هدایت به صورت مستقیم آشنایی خود را با داروین و مبحث تکامل نشان داده‌است. به باور هدایت: «انسان یک موجودی نیست که ساختمان او خارج از قوانینی باشد که زندگانی جانوران دیگر را اداره می‌کند. او نیز زادهٔ طبیعت است و در نتیجهٔ تکامل حیوانات به وجود آمده و وابستگی نزدیکی با آنان دارد» (همان، ۱۳۴۲: ۱۶).

هدایت در این اثر به صورت مستقیم به داروین اشاره می‌کند و می‌گوید: «دانشمندان بزرگ تاریخ طبیعی، مانند داروین، هگل، هوکسلی، فلورنس و غیره در این باب که انسان اولیه مانند میمون‌های بزرگ بوده، هم‌عقیده می‌باشند» (همان: ۲۱).

همچنین، وی در فصل چهارم این اثر به نقل از پروفسور بونژ، میمون‌های بزرگ را به عنوان نیاکان آدمی معرفی می‌کند: «در زمان‌های ماقبل انسانی، نیاکان آدمیزاد، مانند میمون‌های بزرگ در شاخسار درختان زندگی می‌کرده‌است» (همان: ۳۴). بنابراین، *فواید گیاه‌خواری* نیز که در زمرهٔ آثار نخستین هدایت به شمار می‌آید، تحت تأثیر مستقیم مباحث تکامل‌گرایانه نگاشته شده‌است.

۳ـ۳. *س.گ.ل.ل*

داستان *س.گ.ل.ل* نخستین‌بار در مجموعهٔ *سایه‌روشن* در سال ۱۳۱۲ به چاپ رسید. این داستان که عنصر تخیل در آن بسیار برجسته‌است، پیرامون زندگی دو هنرمند به نام «سوسن» و عاشقش «تِد» در آینده است و بافتاری که داستان در آن شکل گرفته‌است، به دلیل پیشرفت‌های علم و تکنولوژی، با مسئلهٔ پوچی و معناباختگی پیوند خورده‌است. مطابق این داستان متفکران در پی یافتن راهی برای برون‌رفت از خطر انحطاط بشر و اضمحلال جهان هستند. این داستان نیز تأثیرپذیری صادق هدایت از داروین و نظریه‌های تکامل‌گرایانهٔ او را نشان می‌دهد: «الان میمون (Anthropopitheque) جدّ بزرگوار آدمی‌زاد را ملاحظه خواهیدکرد... این، نسل گمشده‌ای است که ما امروزه با وسایل علمی و از اختلاط خون چندین میمون به دست آورده‌ایم و نمایندهٔ رشتهٔ خاندان گمشده و اسلاف آدمیزاد است» (همان، ۱۳۳۱: ۳۳).

۳ـ۴. *افسانهٔ آفرینش*

افسانهٔ آفرینش در سال ۱۳۰۹ به نگارش درآمد و در سال ۱۳۲۵ در پاریس منتشر شد (ر.ک؛ شریعتمداری، ۱۳۵۴: ۱۶). این اثر، خوانش متداول از آفرینش را مورد طنز و طعن قرار می‌دهد: «خالق‌اُف»، «مسیو شیطان» و «جبرائیل پاشا»، عنوان‌هایی هستند که هدایت در این اثر به‌کار می‌گیرد: «خالق‌اُف: ساختن آدم به خیالت کار آسانی است؟! مگر ندیدی یک ساعت پیش جلوی آینهٔ قدی میمون‌ها را شبیه خودم درست کردم؟!» (همان، ۱۹۴۶م.: ۱۶). هدایت در پردهٔ سوم، ضمن اشاره به مفهوم تکامل انسان می‌گوید: «صدای جنجال خفهٔ پرندگان و چرندگان می‌آید. جانوران بزرگ بی‌تناسب خودشان را از لای درخت‌ها نشان می‌دهند. باباآدم به شکل میمون‌های بزرگ پشمالو، سیاه، شکم‌گنده، چشم‌های بی‌حالت، موهای ژولیده دارد» (همان: ۲۲). این گونه طنز در داستان *قضیهٔ زیر بته*، از مجموعهٔ *علویه خانم* نیز تکرار شده‌است.

۳ـ۵. *پدران آدم*

از دیگر نوشته‌های تأمل‌برانگیز صادق هدایت، داستان کوتاه *پدران آدم* (۱۳۱۲) است که تحت‌تأثیر اندیشه‌های داروین است. میمون‌ها در این داستان، اجداد و نیاکان انسان‌هایند: «من در معدن زغال‌سنگ شمشک یک تکه ذغال دیدم که شبیه دست میمون بود» (همان، ۱۳۳۱: ۱۵۹). در این داستان، دربارهٔ تاریخ تکامل انسان‌ها آمده‌است:

«روی کوه‌ها و دره‌های مشرف به دریاچه، از جنگل‌های انبوه با درختان تنومند بزرگ پوشیده شده بود و در زیر شاخهٔ این درخت‌ها، جانوران درنده و چرنده و میمون‌های بزرگی که تازه به آنجا کوچ کرده بودند، زندگی می‌کردند. خانواده‌های گوناگون و ناشناس، میمون‌های کلان شبیه به آدمیزاد یا آدم ـ میمون حلقه‌ای را تشکیل می‌داد که نژاد انسان را به میمون متصل می‌کرد» (همان: ۱۶۰).

۳ـ۶. *قضیهٔ نمک ترکی*

قضیهٔ نمک ترکی از مجموعهٔ *علویه‌خانم*، نفوذ داروین را بیش از سایر آثار نشان می‌دهد (ر.ک؛ حسن‌لی و نادری: ۲۰۱۵). در این اثر آمده‌است:

«در زمان‌های تاریک بربریت و سبعیّت و جاهلیت که اثری از اصطلاحات تمدن و آزادی و برادری و برابری وجود نداشت، قبیله‌های آدم ـ میمون بی‌ریا در جنگل‌های نواحی گرمسیر روی شاخهٔ درخت‌ها و یا در شکاف غارها زندگی می‌کردند. روزی از روزها یکی از آدمـ میمون‌ها موسوم به نسناس که حالا مشهور به حلقهٔ گمشدهٔ داروین است، مسخرگیش گل کرد. یاحق گفت و پا شد» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۳۲).

صادق هدایت در این اثر همانند آثار پیشین مراحل رشد و تکامل انسان را در بستر چهار دورهٔ تاریخی «احوال ابتدایی و بدوی»، «عهد سنگ»، «عهد فلزات» و «عهد زغال‌سنگ» نشان می‌دهد. این مسئله نشان از حضور روح داروینیسم در گسترهٔ وسیعی از آثار هدایت دارد؛ چراکه این داستان در سال‌های پایانی زندگی هدایت و در نیمهٔ دههٔ بیستم منتشر شده‌است.

پس از اثبات و نشان دادن رابطهٔ هدایت با نظریه‌های داروین که در حقیقت، حکم زیربنا و مقدمهٔ تفکرات هدایت محسوب می‌شود، به تأثیر این انقلاب علمی در مصادیق هنری و فضای فکری هدایت پرداخته می‌شود. بنابراین، باید دید این مسئله چگونه و به چه نحو بر اندیشه و جهان‌نگری هدایت تأثیرگذار بوده‌است.

۴. تأثیر داروین بر جهان‌بینی هدایت

چنان‌که پیش از این آمد، روح آموزه‌های ماتریالیستی داروین در گسترهٔ وسیعی از آثار هدایت حضور دارد و مطابق با فرض این نوشتار، در حکم زیربنای تفکرات وی به شمار می‌آید. پس از اثبات و نشان دادن این نسبت، اینک به تأثیر آن در جهان‌بینی و فضای فکری هدایت پرداخته می‌شود. در حقیقت، در ادامه، بدین پرسش بنیادین که چگونه

می‌توان تأثیر یک انقلاب علمی را در منظومهٔ فکری یک نویسنده نشان داد، پاسخ داده می‌شود.

۴ـ۱. الهیات هدایت و چالش داروینیسم

داروین با توضیح مبدأ آفرینش از منظر علمی که کاملاً مغایر با قرائت‌های متون دینی بود، فصل تازه‌ای از اندیشیدن را گشود و نگاه انسان را نسبت به الهیات به طور کلی تغییر داد و بدین ترتیب، مبنای اصلی دگردیسی تمام ارزش‌های دینی کلاسیک گشت:

«این تئوری بود که انسان را از مقام خلیفةاللّهی ساقط، و او را میمونی تکامل‌یافته معرفی کرد و مطالعات انسان‌شناسی را به مطالعات زیستی دربارهٔ انسان به عنوان یک حیوان پیشرفته‌تر محدود کرد» (پیرمرادی، ۱۳۷۴: ۱۸).

با این توصیف‌ها، هدایت تحت تأثیر داروین نگاه ویژه‌ای به الهیات دارد. اگر در قرائت‌های دینی، خداوند احسن‌الخالقین بود، انسان نیز اشرف مخلوقات نامیده می‌شد، اما هدایت در همان نخستین آثار نشان داد که انسان پدیده‌ای است که در یک سیر تکاملی در حرکت است و با دخالت قوای طبیعت، دچار تغییر و تحول می‌گردد. هدایت اساساً در چنین فرمولی جای می‌گیرد؛ درست به همین دلیل است که او ابایی از توهین و طعن به مقدّسات ندارد (ر.ک؛ هدایت، ۱۳۸۵: ۱۴). بی‌اعتقادی وی به وجود یک قدرت متعالی در جای‌جای داستان‌هایش دیده می‌شود: «بی‌توجهی به نقش خدا در جهان و نادیده گرفتن روز جزا، هر گونه امیدی را در وجود او خاموش کرده بود» (انوشه، ۱۳۷۶: ۵۲). چنانچه آمد، هدایت مفهوم خدا را در *افسانهٔ آفرینش* به پرسش می‌گیرد و در *بوف کور* می‌گوید: «زمانی که در رختخواب گرم و نمناک خوابیده بودم، نمی‌خواستم بدانم که حقیقتاً خدایی وجود دارد، یا اینکه فقط مظهر فرمانروایان روی زمین است که برای استحکام مقام الوهیت و چاپیدن رعایای خود تصور کرده‌اند» (هدایت، ۱۳۴۹: ۸۲).

گرایش به داروینیسم در نزد هدایت، به معنای بریدن از الهیات سنّتی بود. بنابراین، از چنین چشم‌اندازی، خداناباوری هدایت را می‌توان ناشی از قرائت خاص او از مباحث تکاملی داروین دانست:

«...ولی هیچ وقت نه مسجد و نه صدای اذان و نه وضو و اَخ و تُف انداختن و دولا و راست شدن در مقابل یک قادر متعال و صاحب‌اختیار مطلق که باید تنها به زبان عربی با او اختلاط کرد، در من تأثیر نداشته‌است» (همان: ۸۱).

چالش هدایت با الهیات، معنویت یا امر استعلایی در غالب آثارش انعکاس یافته‌است.

۴ـ۲. داروین و انسان‌شناسی هدایت

نگاه انضمامی به انسان، یکی از مهم‌ترین خصایل ادبیات و هنر در دوران جدید است و از این چشم‌انداز، صادق هدایت نیز به صورت گسترده انسان را به کانون داستان‌های خود وارد ساخته‌است. او با پیروی از نظریه‌های تکاملی نشان داد که انسان از تبار حیوانات پَست‌تر است و در گسترهٔ حیات خود، در نزاع برای بقا به سر می‌برد و آنچه بقای نسل او را تضمین می‌کند، جریان انتخاب طبیعی است. بر این اساس، انسان‌شناسی هدایت در محورهای زیر قابل بررسی است.

۴ـ۲ـ۱. نگاه نازل به انسان

در پرتو نظریهٔ داروین، گزارهٔ انسان به مثابهٔ اشرف مخلوقات در ذهن هدایت تغییر می‌کند. در واقع، هدایت، قهرمان عرصهٔ اسطوره‌زدایی از مفهوم انسان است:

> «اگر انسان در نظر فلاسفه و ماوراءالطبیعیون و الهیون یک اهمیّت فوق‌العاده‌ای دارد، در نزد علمای طبیعی، بیش از یک حیوانی که نسبتاً از حیث ساختمان اعضاء از سایر هم‌جنسان خود، یعنی حیوانات کامل‌تر است، چیز دیگری نیست» (همان، ۱۳۷۸: ۴۸).

نگاه نازل به انسان، هدایت را به طعنه و تسخر زدن به اسطورهٔ آفرینش می‌کشاند (ر.ک؛ همان، ۱۹۴۶م.: ۱۶). بنابراین، در آثار هدایت، مفهوم انسان برخلاف گفتمان‌های کلاسیک، با قداست همراه نیست و این گونه نگاه سخره‌آمیز به انسان، در غالب آثار او تکرار و بازتولید شده‌است.

۴ـ۲ـ۲. انزوا، وانهادگی و تنهایی انسان

در غیاب خداوند و ارزش‌های متعالی و در عرصهٔ جهانی که در بهترین حالت، محصول چرخهٔ طبیعی تکامل است، حالت‌هایی همانند انزوا و احساس وانهادگی برای انسان کاملاً موجّه می‌نماید. بر همین اساس، هدایت با خلق شخصیت‌هایی سرخورده، تنها و گوشه‌گیر، وانهادگی و تنهایی انسان معاصر را به تصویر می‌کشد. در چنین بافتاری، انسان‌ها به هر بهانه‌ای دچار احساس وانهادگی و تنهایی می‌شوند. گاهی شکل ظاهری، همانند «داوود گوژپشت» و «آبجی‌خانم» موجبات انزوا را فراهم می‌آورد و گاه تفاوت در سطح اندیشه، همانند شخصیت *سه قطره خون* و *زنده‌به‌گور*. در داستان *سگ ولگرد*، «پات» استعاره‌ای از انسان معاصر است؛ سگی تنها و در مقام تمثیل، انسانی وانهاده: «آیا صاحبش رفته بود و او را جا گذاشته بود؟ احساس اضطراب و وحشت گوارایی کرد. چطور پات می‌توانست

بی‌صاحب، بی‌خدایش، زندگی بکند. چون صاحبش برای او حکم یک خدا را داشت» (همان، ۱۳۷۹: ۱۶).

این مسئله چالش بیشتر شخصیت‌های داستانی هدایت است: «همیشه با خودم می‌گفتم: روزی از جامعه فرار خواهم کرد و در یه دهکده یا جای دور منزوی خواهم شد» (همان: ۱۳۵). به طور کلی، شخصیت‌های اصلی داستان‌های هدایت، غالباً محکوم به تنهایی و عزلت هستند. آشنایی هدایت با کافکا، سارتر و سایر فلاسفهٔ وجودی در مقام تقویت‌کننده، همان مقدماتی است که هدایت در پرتو انقلاب علمی مورد نظر بدان رسیده بود.

۴ـ۲ـ۳. ترس و اضطراب در سایهٔ داروینیسم

احساس ترس و اضطراب نیز برآیند طبیعی محیطی فاقد ارزش‌ها و معیارهای اخلاقی و دینی‌است. این مسئله به صورت غیرمستقیم به ذهنیت هدایت بازمی‌گردد که تحت تأثیر داروین است و در شعاع گسترده‌ای از آثار وی نمود پیدا کرده است. در *بوف کور*، راوی بارها به «پیرمرد خنزر پنزری» اشاره می‌کند:

> «آن وقت، پیرمرد زد زیر خنده؛ خندهٔ خشک و زننده‌ای بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد؛ یک خندهٔ سخت دورگه و مسخره‌آمیز کرد، بی‌آنکه صورتش تغییری بکند! نمی‌دانم چرا می‌لرزیدم؛ یک نوع لرزهٔ پُر از وحشت و کِیف بود؛ مثل اینکه از خواب گوارا و ترسناکی پریده باشم... هوا تاریک می‌شد، چراغ دود می‌زد، ولی لرزهٔ مکیّف و ترسناکی که خودم حس کرده بودم، هنوز اثرش باقی بود. زندگی من از این لحظه تغییر کرد» (همان، ۱۳۴۹: ۸۰).

اوج اضطراب در داستان‌های هدایت را می‌توان در *سه قطره خون* و *زنده به‌گور* دید (ر.ک؛ همان، ۱۳۷۲: ۴۴). این درونمایه در بسیاری از آثار هدایت حضور جدی و مؤثر دارد و فضای ابزورد داستان‌های هدایت را به‌شدت تقویت کرده‌است.

۴ـ۳. مفهوم مرگ در پیوند با داروینیسم

محمد صنعتی (۱۳۸۰) در کتاب *صادق هدایت و هراس از مرگ*، معتقد است که برخلاف باور عموم، خودکشی و مرگ‌خواهی شناخته‌شدهٔ هدایت، مبیّن هراس بی‌پایان او از مرگ است. صنعتی در جای دیگر می‌گوید:

> «صدای مرگ‌خواهی و میل به خودکشی در *بوف کور*، *سگ ولگرد* و دیگر قصه‌های هدایت همه جا هست و خودکشی نویسنده به منزلهٔ آخرین اثرش،

شناخته شده و آن را بدیهی دانسته‌اند، ولی من از لابه‌لای سطرها و سایه‌روشن زندگی‌اش، مرگ‌هراسی او را می‌بینم. در واقع، پارادوکس ذهنی و زندگی اوست. می‌توان مرگ‌خواهی او را با ترس از مرگ، میل به خودکشی را در او با میل به رویین‌تن شدن، لذت از بی‌تنشی و خاموشی مرگ را در کنار شوق جاودانگی دید» (زندی، ۱۳۸۲: ۱۲۲).

بر این اساس، محمدصنعتی نگاهی ساختارشکنانه به پدیدهٔ مرگ در نزد هدایت دارد، اما مفهوم مرگ چنان با شخصیت‌های داستان‌های هدایت گره خورده‌است که گریزی از آن نیست. این مسئله نیز در پرتو آرای داروین قابل توضیح است. در حقیقت، در پرتو نظریهٔ تکامل مرگ، پدیده‌ای پُررمز و راز و شگرف نیست، بلکه امری است کاملاً طبیعی و افسون‌زدایی‌شده که علم تجربی مدرن آن را به‌راحتی توضیح می‌دهد. شبح مرگ در بسیاری از آثار هدایت حضوری قاطع دارد:

«تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید. حضور مرگ همهٔ موهومات را نیست و نابود می‌کند. ما بچهٔ مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد و در ته زندگی، اوست که ما را صدا می‌زند، به سوی خودش می‌خواند» (هدایت، ۱۳۴۹: ۹۲).

مفهوم مرگ برای صادق هدایت گشایش و فرار از رنج تن است. راوی *بوف کور* تجسمی از نسبت حقیقی هدایت و مرگ است: «منتظر چه هستی؟ مگر بغلی شراب توی پستوی اتاقت نیست؟ یک جرعه بنوش و دِ برو که رفتی!» (همان: ۷۸). در پایان، خودکشی شخص هدایت، سند محکمی است بر فقدان مؤلفه‌هایی که زیست و حیات انسان را معنادار می‌سازد:

«هیچ کس نمی‌تواند پی ببرد. هیچ کس باور نخواهد کرد! به کسی که دستش از همه جا کوتاه بشود، می‌گویند: برو سرت را بگذار بمیر! اما وقتی مرگ هم آدم را نمی‌خواهد، وقتی که مرگ هم پشتش را به آدم می‌کند، مرگی که نمی‌آید و نمی‌خواهد بیاید...! همه از مرگ می‌ترسند، من از زندگی سمجِ خودم. چقدر هولناک است وقتی که مرگ آدم را نمی‌خواهد و پس می‌زند!... نه، کسی تصمیم خودکشی را نمی‌گیرد! خودکشی با بعضی‌ها هست. در خمیره و در سرشت آن‌ها است! نمی‌توانند از دستش بگریزند» (همان، ۱۳۷۲: ۴۴).

۴ـ۴. داروین و نگاه هستی‌شناسانه هدایت

انسانی که در فضای خدامحور نَفَس کشیده باشد و قائل به وجود خالق و متعاقباً نظم و فلسفهٔ برآمده از وی باشد، هستی را واجد معنا می‌یابد و این معنا مقوّم حیات اوست.

هستی برای هدایت، اگرچه رشدیافتهٔ ایران اسلامی است، معنـای متفـاوتی دارد. هسـتی غالباً حاصل تصادفات، محصول تکامل و در چنگ طبیعت است. بنابراین، هدایت خـود را در عرصه عالم، موجودی بیگانه و گمنام و سرگشته می‌داند. از این چشم‌انداز جهان هدایت از فقدان معنا در رنج است:

«اساسی‌ترین جنبهٔ اعتقاد کسانی که به یـأس فلسـفی رسـیده‌انـد، پـوچی و بیهودگی انسان و جهان است: نظام هستی فاقد هر گونـه هـدف متعـالی اسـت، امیدی هم به تغییرات مطلوب در آن وجود ندارد. انسان موجـودی حقیـر و فاقـد امتیازات برتر است» (سرشار، ۱۳۸۵: ۱۴۸).

از اینجاست که هدایت به وادی نیهیلیسم کشیده می‌شود. در حقیقت، در نظام فکـری هدایت، مرحلهٔ انسان‌ـ میمونی که بر وجود انسانی تقدم داشـته‌اسـت ـ بـه تخریـب تمـام ارزش‌های معهود نزد وی انجامیـده‌اسـت. هـدایت، پـوچی و ابتـذال زنـدگی را از طریـق تصاویری که در داستان‌هایش به نمایش می‌گذارد، پیش چشم آدمی نمایان می‌سازد:

«همهٔ کابوس‌های هراسناکی که اغلب به او روی می‌آورد، این دفعه سخت‌تر و تندتر به او هجوم‌آور شده بود. به نظرش می‌آمد که زندگی او بیهـوده بـه سـر رفته... خودش را بدبخت‌ترین جانور حس کرد... یک خوشـی پـوچ وکوتـاه... بـه چشم او، همه‌اش پَست و بیهوده بود» (همان، ۱۳۸۵: ۱۴۹).

بدین ترتیب است که *بوف کـور* بـه مرامنامـهٔ نیسـت‌انگـاری در ادب فارسـی شـهره می‌گردد: «*بوف کور*، نخستین و معتبرترین اثر ادبی نیسـت‌انگارانـه‌ای اسـت» (میرشـکاک، ۱۳۷۴: ۵۱). هدایت بارها تکرار می‌کند که:

«در چه دورهٔ مادی و بی‌شرفی زندگی می‌کنیم. حالا پی می‌بـرم کـه انهـدام نسل بشر نتیجهٔ عقلانی دورهٔ ماست. امروزه ۲۰ هزار سـال اسـت کـه آدم روی زمین پیدا شده و در تمام این مدت، آدمیزاد کوشیده و با عناصر طبیعت جنگیده و فکر کرده تا نواقص طبیعت را رفع بکند و یک دلیل و منطقی برای زنـدگی پیـدا کند. امروزه همهٔ عقاید، مذاهب و همهٔ فرضیات بشر سنجیده و آزموده شده، ولی هیچ کدام از آن‌ها نتوانسته انسان را خوشبخت کند» (هدایت، ۱۳۳۱: ۲۴ـ۲۶).

۴ـ۵. جامعه و سیاست در پرتو نظرات داروین

هدایت از نظر سیاسی، دچار چرخش‌های بسیاری شده‌است. زمانی به ناسیونالیسم مبتنـی بر عرب‌ستیزی و زمانی دیگر به حزب توده گرایش پیدا کرده‌است:

«درست است که هدایت یک موجود سیاسی نبود و بـه آزادی تفکـر خـویش بیش از مسائل و گرایش‌های سیاسی روز اهمیت می‌داد، اما با دخالت متّفقین در ایـران و فروپاشـی دیکتـاتوری رضـاخانی در شـهریور ۱۳۲۰، فضـای سیاسـی، اجتماعی و روان‌شناختی تازه‌ای برای مشارکت گستردهٔ جریان‌های سیاسی، حتّی عامهٔ مردم پدید آمد که هدایت نیز جذب این جریان شد» (جعفری، ۱۳۸۳: ۱۲۶).

همایون کاتوزیان معتقد است:

«هدایت به رغم اینکه با نویسندگان توده‌ای همراهی می‌کرد و حتّی جلسـات گروهی از آنان مدتی در خانهٔ پدری او تشکیل می‌شد، به عضـویت حـزب تـوده درنیامد؛ زیرا هدایت اولاًیک فرد سیاسی جدی نبود، ثانیاً خلق‌وخوی او بـه علـت شیوهٔ تکروانه، با نظم تشکیلاتی حزب ناسازگار بود» (کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۲۰۴).

با وجود این، گرایش غیررسمی هـدایت بـه حـزب تـوده و مبـانی فکـری آن، قـولی پذیرفته‌شده است (ر.ک؛ جعفری، ۱۳۸۳: ۱۲۶). دوستی با برخی اعضای حزب تـوده، از قبیـل علوی، نوشین و رضوی، همکاری با مجلهٔ دنیا، شرکت در نشست‌های کانون نویسندگان و عضویت در گروه ربعه که تمایلات و گرایش‌های مارکسیستی داشـتند، از جملـه دلایلـی است که گرایش هدایت به مارکسیسم را تا حـدود زیـادی تأییـد مـی‌نمایـد و در مقابـل، ادعاهایی ناظر بر عدم تمایل هدایت را به مارکسیسم که از جانـب افـرادی هماننـد دکتـر فردید مطرح شده‌است، ضعیف می‌کند. پرداختن به مصائب و مسائل قشری از جامعه کـه عملاً قربانی نابرابری‌هـای برآمـده از شـکاف‌هـای طبقـاتی هسـتند، بخـش عظیمـی از داستان‌های هدایت را در بر می‌گیرد. *حاجی‌آقا* نقد گزندهٔ هدایت به سـرمایه‌داری اسـت و گرایش‌های مارکسیستی او را نشان مـی‌دهـد و *مـیهن‌پرسـت* بـا چنـین ایـده‌ای نوشـته شده‌است: «منظور هدایت در داستان *مـیهن‌پرسـت* از کشـورهای مـاه تابـان و زرافشـان، رژیم‌های سرمایه‌داری و فاشیستی است و آب زنـدگی، سـمبل آزادی و دانـش، و کشـور همیشه‌بهار، شوروی بوده‌است» (هاجری، ۱۳۷۱: ۴۹ـ۵۰).

در داستان *پدران آدم* و *قضیهٔ نمک ترکی* که هـدایت در سـال‌هـای پایـانی عمـرش نگاشته، نقدهای جدّی و صریح به سیستم سرمایه‌داری کاملاً مشخص است.

حال باید دید که این گونه گرایش‌های سیاسی هدایت چگونـه در ارتبـاط بـا انقـلاب علمی قابل تأویل است و این مسئله به چه صورتی در پیوند با اندیشه‌هـای داروین قـرار گرفته‌است؟ مارکس که تنها اندکی پس از داروین درگذشت، کتـاب *سـرمایه* را بـه‌شـدت تحت تأثیر و مدیون داروین می‌دانست. مارکس همانند داروین، اندیشه و آرمان خود را در

پیوند با ماتریالیسم و در انقطاع کامل از ارزش‌های متعالی و قرائت‌های وحیانی صورت‌بندی کرد. بر این اساس، تکاملی که داروین در زیست‌شناسی دنبال می‌کرد، مارکس در طبقات و مناسبات اجتماعی می‌جست و سرانجام، نظریات خود را با نیم‌نگاهی به داروین مدون ساخت و *سرمایه* را *نیز* به داروین تقدیم نمود. بنابراین، گرایش‌های مارکسیستی هدایت نیز در این منطق معنا می‌یابد.

۴ـ۶. هدایت و حیوانات

هدایت از خداوند بریده‌است. انسان را رها کرده، به حاشیه می‌راند و آنگاه حیوان را به متن می‌کشاند. *انسان و حیوان*، *فواید گیاه‌خواری*، *سگ ولگرد*، *سه قطره خون* و *داش آکل* شواهدی بر این مدعاست:

> «خوب است نژادهای پست انسان را فراموش نکنیم. ما متصل از توانایی و دانایی خودمان سخن می‌رانیم و از تفوّق خود بر سایر حیوانات دم می‌زنیم و این نکته را فراموش کرده‌ایم که به هیچ مقامی نرسیده‌ایم، مگر به کمک و پایداری حیوانات» (هدایت، ۱۳۷۸: ۶۱).

گویی هدایت با کم‌رنگ کردن انسان‌محوری و برجسته ساختن جایگاه حیوانات در آثارش، هرچه بیشتر خود را به داروینیسم به منظور پایان دادن به کلان‌روایت قداست انسان نزدیک ساخته‌است (ر.ک؛ پارساپور، ۱۳۹۵: ۷۳ـ۹۵).

۵. نتیجه

هدایت را غالباً انسان ثروتمندی می‌دانند که به دلیل نازپروردگی و یا فقر ناخواسته دچار تعارض شد و در پایان، به وادی نیست‌انگاری وارد شد و در اثر سرخوردگی و ناتوانی در مدیریت وضعیت جدید، به خودکشی دست زد. این کلان‌روایت‌ها که نقدهای مختلف پیرامون هدایت را تسخیر کرده، بیش از هر چیز موجب نقصان در دریافت و فهم دقیق هدایت و سایر نویسندگان شده‌است. نوشتار حاضر در جستجوی مبنای نظری جهان‌بینی نیهیلیستی هدایت و فهم او با مبنا قرار دادن مواردی که جدا از دوگانهٔ زیربنا/ روبنا است، به نظریهٔ تامس کوهن متمسّک شده‌است و بر این اساس، فهم هدایت را با استفاده از مفهوم انقلاب علمی تامس کوهن، تا حدودی امکان‌پذیر ساخته‌است. بنا بر نتایج به دست آمده، جهانِ ابزورد هدایت و غالب محورهای فکری او، ریشه در یک چرخش یا انقلاب در عرصهٔ علم تجربی دارد که به جامعهٔ ایران اواسط دوران قاجار، با واسطه و از کانال ترجمه راه یافته بود. این انقلاب که در نتیجهٔ آن، روایت‌های تازه و بدیعی در کنار

کلان‌روایت‌های دینی و برداشت‌های قدسی از هستی، انسان و خدا مطرح گشت، موجب به وجود آمدن نوعی گسست معرفت‌شناسانه شد و هدایت را اساساً باید در این گسست فهم کرد. از این چشم‌انداز، مبنای نظری اندیشه‌های هدایت را می‌توان در لابه‌لای قرائت‌های علمی غالباً مادّی‌گرایانه از آفرینش و انسان جستجو کرد. در حقیقت، هدایت برآیند نوع تازه‌ای از الگوها و سرمشق‌های اندیشیدن است؛ به عبارتی، قرائتی که از خدا، انسان، طبیعت و هستی پیش از داروین حاکم بود، در یک چرخشگاه تاریخی، مشمول تغییرات بنیادین گشت و هدایت از کانال آشنایی با داروین که ردّ پای آن در نخستین آثار وی به صورت کاملاً مشخص حضور دارد، به وادی نیست‌انگاری گام نهاده‌است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۳)، *مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی*، تهران، مرکز.

افضلی، امین (۱۳۹۴)، *زمینه‌های ناتورالیسمی داستان علویه‌خانم از صادق هدایت و مقایسهٔ آن با نانا از امیل زولا*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه گیلان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

انوشه، حسن (۱۳۷۶)، *دانشنامهٔ ادب فارسی*، ج ۲، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

برونوفسکی، جیکوب (۱۳۷۹)، *سنّت روشنفکری در غرب از لئوناردو تا هگل*، ترجمهٔ لیلا سازگار، چ ۱، تهران، آگاه.

بودریار، ژان (۱۳۷۴)، *سرگشتگی نشانه‌ها*، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران، مرکز.

پارساپور، زهرا (۱۳۹۵)، «ملاحظات اخلاق زیست‌محیطی هدایت و چوبک»، *فصلنامهٔ نقد ادبی*، س ۹ ش ۳۶، صص ۷۳ـ۹۵.

پیرمرادی، محمدجواد (۱۳۷۴)، «بررسی تأثیرات منفی نظریهٔ تکامل داروین بر انسان‌شناسی در غرب»، *مصباح*، س ۴، ش ۱۵، صص ۱۷ـ۳۲.

جنتی‌عطایی، ایرج (۲۵۳۷)، *زندگانی و آثار صادق هدایت*، تهران، انتشارات مجید.

چالمرز، آلن فرانسیس (۱۳۷۸)، *چیستی علم*، ترجمهٔ سعید زیباکلام، تهران، سمت.

داروین، چارلز رابرت (۱۳۸۰)، *منشاء انواع*، ترجمهٔ نورالدّین فرهیخته، تهران، زرین.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۷)، *نقد آثار صادق هدایت*، شیراز، کتابفروشی زند.

زندی، محمد (۱۳۸۲)، «خلاقیت و هراس از مرگ»، *مجلهٔ بایا*، گفتگو با محمد صنعتی، د ۲، صص ۱۱۸ـ۱۲۹.

رحیمی، مصطفی (۱۳۵۶)، *یأس فلسفی*، تهران، امیرکبیر.

رضی، احمد و مسعود بهرامی (۱۳۸۵)، ««زمینه‌ها و عوامل نومیدی صادق هدایت»، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، ش ۱۱، صص ۹۳ـ۱۱۴.

سرشار، محمدرضا (۱۳۸۵)، *راز شهرت صادق هدایت*، تهران، کانون اندیشهٔ جوان.

سینگر، پیتر (۱۳۷۹)، *مارکس*، ترجمهٔ محمد اسکندری، تهران، طرح نو.

شریعتمداری، محمدابراهیم (۱۳۵۴)، *صادق هدایت و روانکاوی آثارش*، تهران، پیروز.

شریفیان، مهدی و کیومرث رحمانی (۱۳۸۹)، «نقد مکتبی داستان‌های صادق هدایت»، *بوستان ادب*، د ۲، ش ۳، صص ۱۴۳ـ۱۷۸.

شمسایی، رکسانا (۱۳۹۱)، معناباختگی در رمان: بررسی تطبیقی مفهوم معناباختگی در *بیگانهٔ* کامو و *سه قطره‌خون* صادق هدایت، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه گیلان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

صنعتی، محمد (۱۳۸۰)، *صادق هدایت و هراس از مرگ*، تهران، مرکز.

طاهباز، سیروس (۱۳۷۶)، *دربارهٔ زندگی و هنر صادق هدایت*، تهران، زریاب.

طاهری، قدرت‌الله و فاطمه اسماعیلی‌نیا (۱۳۹۲)، «بازتاب جلوه‌های معناباختگی در آثار صادق هدایت»، *متن‌پژوهی ادبی*، ش ۵۶، صص ۸۵ـ۱۰۶.

طایفی اردبیلی، موسی‌الرّضا (۱۳۷۲)، *صادق هدایت در آیینهٔ آثارش*، تهران، ایمان.

طلوعی، محمود (۱۳۷۸)، *نابغه یا دیوانه: ناگفته‌ها دربارهٔ صادق هدایت*، تهران، علم.

فرزانه، بهمن (۱۳۷۲)، *آشنایی با صادق هدایت*، تهران، مرکز.

فلکی، محمود (۱۳۸۷)، *بیگانگی در آثار کافکا: تأثیر کافکا بر ادبیات مدرن فارسی*، چ ۸، تهران، ثالث.

فوکو، میشل (۱۳۸۸)، *دیرینه‌شناسی دانش*، ترجمهٔ عبدالقادر سواری، تهران، گام نو.

کتیرایی، محمود (۱۳۴۹)، *کتاب صادق هدایت*، تهران، فرزین.

کوهن، تامس (۱۳۸۹)، *ساختار انقلاب‌های علمی*، ترجمهٔ سعید زیباکلام، تهران، سمت.

گمینی، امیرمحمد (۱۳۹۳)، «رویارویی با نظریهٔ تکامل داروین در عصر قاجار: شیخ محمدرضا اصفهانی و تکامل انسان»، *تاریخ علم*، د ۱۲، ش ۲، صص ۲۹۷ـ۳۵۰.

مایر، ارنست (۱۳۸۷)، «تأثیر داروین بر اندیشهٔ مدرن»، *روزنامهٔ شرق*؛ یکشنبه ۱۳ مرداد ۱۳۸۷.

مباحی، ساغر (۱۳۹۵)، «*تحلیل معناباختگی در آثار برگزیدهٔ صادق هدایت و ژوزه ساراماگو*»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

مطهری، مرتضی (۱۳۷۴)، *عدل الهی*، چ ۹، تهران، صدرا.

میرشکاک، یوسفعلی (۱۳۷۴)، «نیست‌انگاری و صادق هدایت»، *روزنامهٔ مشرق*، ش ۴، صص ۷۱ـ۷۷.

نادری، سیامک (۱۳۹۱)، «سیمای یک انسان ـ میمون؛ تحلیل جامعه‌شناختی داستان *پدران آدم* اثر صادق هدایت، بر پایهٔ نخستی‌شناسی و انسان‌شناسی»، *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا*، ش ۵، صص ۷۹ـ۹۵.

حسن‌لی، کاووس و سیامک نادری (۲۰۱۵)، «بازخوانی *قضیهٔ نمک ترکی* بر پایهٔ چهار دورهٔ کلان از تاریخ تحولات بشری»، *مجلة الدّراسات الأدبیة*، ش ۹۱، صص ۶۹ـ۹۸.

هدایت، صادق (۱۳۷۸)، *انسان و حیوان*، گردآوری و مقدمهٔ جهانگیر هدایت، تهران، چشمه.

ـــــــــ (۱۳۴۲)، *فواید گیاه‌خواری*، چ ۳، تهران، امیرکبیر.

ـــــــــ (۱۹۴۶م.)، *افسانهٔ آفرینش*، پاریس، آدرین مزون نو.

ـــــــــ (۱۳۴۲)، *علویه‌خانم*، چ ۴، تهران، امیرکبیر.

ـــــــــــ (۱۳۸۵)، *سه قطره خون*، چ ۳، تهران، انتشارات جامه‌دران.

ـــــــــــ (۱۳۳۱)، *سایه روشن*، چ ۲، تهران، سینا.

ـــــــــــ (۱۳۴۹)، *بوف کور*، چ ۱۳، تهران، امیرکبیر.

ـــــــــــ (۱۳۷۹)، *سگ ولگرد*، چ ۲، تهران، نشر قطره.

ـــــــــــ (۱۳۷۲)، *مجموعه‌هایی از آثار صادق هدایت*، تهران، انتشارات طرح نو.

همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۲)، *صادق هدایت از افسانه تا واقعیت*، چ ۲، تهران، انتشارات ژرف.

هودشتیان، عطا (۱۳۷۳)، «مقدّم‌های بر زایش و پویش مدرنیته»، *نگاه نو*، ش ۲۰، ص ۶۳.

Ahmadi, B. (1994), *Modernite va Andisheye Enteghadi*, Tehran, Markaz. [In Persian].

Afzali, A. (2015), *Zaminehaye Naturalismiye Dastane Elviye Khanom az Sadegh Hedayat va Moghayeseye an ba Nana az Emil Zola*, Daneshghah Guilan, Payannameh Karshenasi Arshad Daneshkadeh Adabiat. [In Persian].

Anousheh, H. (1997), *Daneshname Adab Farsi*, Vol. 2, Tehran, Vezarat-e Farhang va Ershad Eslami. [In Persian].

Bronowski, j. (2000), *Sonnat-e Rowshanfekri dar Gharb az Leonardo ta Hegel*, Tarjomeh Leila Sazgar, 1th, Tehran, Aghah. [In Persian].

Baudrillard, j. (1995), *Sarghashteghi Neshaneha*, Tarjomeh Babak Ahmadi, Tehran, Markaz. [In Persian].

Parsapour, Z. (2016), "Molahezat-e Akhlagh-e Zist Mohiti Hedayat va Choobak", *Faslnameye Naghde Adabi*, Vol. 9, No. 36, Pp. 73-95. [In Persian].

Pir Moradi, M. (1995), "Barrasi Taasirat-e Manfi Nazariye Takamol Darwin bar Ensanshenasi dar Gharb", *Faslname Mesbah*, Vol. 4, No. 15, Pp. 17-32. [In Persian].

Jannati Atai, I. (1978), *Zendegani va Asar-e Sadegh Hedayat*, Tehran, Majid. [In Persian].

Chalmers, A. (1999), *Chistiye Elm*, Tarjomeh Saeed ZibaKalam, Tehran, SAMT. [In Persian].

Darwin, C. (2001), *Manshae Anva*, Tarjomeh Noureddin Farhikhteh, Tehran, Zarrin.[In Persian].

Dastgheib, A. (1978), *Naghde Asare Sadegh Hedayat*, Shiraz, Ketabforoushi Zand. [In Persian].

Zandi, M. (2003), "Khalaghiat va Haras az Marg", *Majale Baya*, Gofto Go ba Mohammad Sanati, Vol. 2, Pp. 118-129. [In Persian].

Rahimi, M. (1977), *Yaas-e Falsafi*, Tehran, Amirkabir. [In Persian].

Razi, A. & M. Bahrami (2006), "Zamineha va Avamele Naomidi Sadegh Hedayat", *Faslname Pazhoheshhaye Adabi*, Vol. 11, Pp. 93-114. [In Persian].

Sarshar, M. (2006), *Raz-e Shohrate Sadegh Hedayat*, Tehran, Kanoon-e Andishe Javan. [In Persian].

Singer, P. (2000), *Marx*, Tarjomeh Mohammad Eskandari, Tehran, Tarh-e No. [In Persian].

Shariatmadari, M. (1975), *Sadegh Hedayat va Ravankaviye Asarash*, Tehran, Pirooz. [In Persian].

Sharifian, M. & K. Rahmani (2010), "Naghd-e Maktabi Dastanhaye Sadegh Hedayat", *Bustan-e Adab*, Vol. 3, Pp. 143-178. [In Persian].

Shamsaee, R. (2012), *Maana Bakhtegi dar Roman: Barrasi Tatbighi Mafhoom-e Maanabakhteghi dar Bigane Kamo va Se Ghatre Khoon Sadegh Hedayat*, Payannameh Karshenasi Arshad Zaban va Adabiat-e Farsi, Guilan, Daneshghah Guilan. [In Persian].

Sanati, M. (2001), *Sadegh Hedayat va Haras az Marg*, Tehran, Markaz. [In Persian].

Tahabaz, S. (1997), *Darbareye Zendeghi va Honar-e Sadegh Hedayat*, Tehran, Zaryab. [In Persian].

Taheri, Gh. va F. Esmaelinia (2013), "Baztab-e Jelvehaye Maana Bakhtegi dar Asar-e Sadegh Hedayat", *Faslnameye Matn Pazhohi Adabi*, Vol. 56, Pp. 85-106. [In Persian].

Tayefi Ardabili, M. (1993), *Sadegh Hedayat dar Ayeneh Asarash*, Tehran, Iman, [In Persian].

Tolouee, M. (1999), *Nabeghe ya Divane: Naghofteha Darbareye Sadegh Hedayat*, Tehran, Elm. [In Persian].

Farzaneh, B. (1993), *Ashenaee ba Sadegh Hedayat*, Tehran, Markaz. [In Persian].

Falaki, M. (2008), *Bighaneghi dar Asare Kafka: Tasire Kafka bar Adabiat-e Modern-e Farsi*, 8th, Tehran, Sales. [In Persian].

Foucault, M. (2009) *Dirineshenasi Danesh*, Tarjomeh Abdolqhader Savari, Tehran, Gam-e No. [In Persian].

Katiraee, M. (1970), *Ketab-e Sadegh Hedayat*, Tehran, Farzin. [In Persian].

Kuhn, T. (2010), *Sakhtare Rnghelabhaye Elmi*, Tarjomeh Saeed ZibaKalam, Tehran, SAMT. [In Persian].

Gomini, A. (2014), "Rouyarouee ba Nazariyeh Darwin dar Asre Ghajar: Sheikh Mohammad Reza Isfahani va Takamol-e Ensan", *Tarikh-e Elm*, Vol. 12, No. 2, Pp. 350-297. [In Persian].

Mayer, E. (2008), "Tasire Darwin bar Andishe Modern", *Rooznameh Shargh*, Yekshanbeh 13 mordad 2008. [In Persian].

Mubahi, S. (2016),*Tahlil-e Maanabakhteghi dar Asar-e Bargozideh Sadegh Hedayat va Jose Saramago*, Payannameh Karshenasi Arshad Zaban va Adabiat-e Farsi, Tehran, Daneshghah Tarbiat Modarres. [In Persian].

Motahhari, M. (1995), *Adl-e Elahi*, 9th, Tehran, Sadra. [In Persian].

Mirshakak, Y. (1995), "Nistengari va Sadegh Hedayat", *Rooznameh Mashreq*, No. 4, Pp. 71-77. [In Persian].

Naderi, S. (2012), "Simay-e Yek Ensan-meymoon: Tahlil-e Jamee Shenakhtiye Dastan-e Pedaran-e Adam Asare Sadegh Hedayat bar Payee Nokhostishenasi va Ensanshenasi", *Majale Zaban va Adabiat-e Farsi Daneshgah Aazad Fasa*, No. 5, Pp. 79-95. [In Persian].

Hasanli, K. va S. Naderi (2015), "Bazkhaniye Ghaziyeh Namak-e Torki bar Payeh Chahar dore Kalan az Tarikhe Tahavvolat-e Bashari", *Majale Alderasat-ol Adabieyh*, No. 91, Pp. 69-98. [In Persian].

Hedayat, S. (1999), *Ensan va Heyvan*, Gerdavari va Moghadameh Jahangir Hedayat, Tehran, Cheshmeh. [In Persian].

——— (1963), *Favayed-e Ghiah Khari*, 3th, Tehran, Amirkabir. [In Persian].

——— (1946), *Afsane Afarinesh*, Paris, Adriene Mezon No. [In Persian].

——— (1963), *Elavieh Khanum*, 4th, Tehran, Amirkabir. [In Persian].

——— (2006), S*e Ghatre Khoon*, 3th, Tehran, Jame Daran,. [In Persian].

——— (1952), *Sayeh Roshan*, 2th, Tehran, Sina. [In Persian].

——— (1970), *Boof-e Koor*, 13th, Tehran, Amirkabir. [In Persian].

——— (2000), *Sagh-e Velghard*, Tehran, Ghatreh. [In Persian].

——— (1993), *Majmouehaei az Sadegh Hedayat*, Tehran, Tarh-e No. [In Persian].

Homayoun Katuzian, M. (1993), *Sadegh Hedayat az Afsane ta Vagheiyat*, 2th, Tehran, Jharf,. [In Persian].

Hudashtian, A. (1994), "Moghadameh bar Zayesh va Pooyesh Modernite", *Neghah No*, No. 20, Pp. 63. [In Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 4, Vol. 9, Winter, 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Comparative Study of the Themes of Dramatic Opuses of Eshqi, Iraj and Aref

Ali Mohammad Moazzeni[1] & Teymoor Malmir[2] & Masoome Ebadi[3]

(159-181)

Received: August, 28, 2019 ; Accepted: October, 15, 2020

10.22059/jlcr.2019.288198.1330
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Abstract

The modernism contents of the modernity concepts such as "home country, the law and the liberty are galore in literature" can be seen in most opuses. As other eras, the origin of these literary contents should be investigated in other fields rather than literature. These factors are those which affect the nation awareness and create the important opuses. By profound thinking on these opuses, we can perceive the unique and particular worldviews of their authors. The political and social conditions of that era and the criticism against them are the main points of modern opuses. Though these concepts cry out for the human rights in the first place, getting involved in intellectual (isms) such as Nationalism, Nihilism, Chauvinism, etc reminds us of a more special meaning of modernity. Studying some of the literary works, indulgence in modernist thoughts, has caused some kind of contradiction in modernist viewpoints. Though the political and social conditions of that era and the criticism against them are the main points of modern opuses. But not all the critics have the same view on the problems. Tendency to plays and writing them was increased in this era and theatres became places for social-political criticism. Poets like Eshqi, Iraj Mirza and Aref Qazvini wrote dramatic literary works with a critical viewpoint. Each one of these poets started to fight through their writings with their own ideology and for the purpose of political-social betterment. Therefor this research contains the main points, the differences and similarities of dramatic opuses and their creator's ideas with considering of being in same time, same society, same conditions and also historical incidents and etc. to recognize the essential factors which could effect on the three writers orientations. Eshqi and Aref had a completely political point of view while Iraj – as an aristocrat – worked on social criticism in a more artistic way.

Keyword: Theme, Dramatic works, Modernity era poetry, Dramatic poetry, Modernity.

1. Email of the author: moazzeni@ut.ir.
Professor of Persian Language and Literature University of Tehran, Tehran, Iran.
2. Professor of Persian Language and Literature University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.
3. Ph. D. Candidate of literature department of University of Tehran, Tehran, Iran.

بررسی تطبیقی درون‌مایه‌های آثار نمایشی عشقی، ایرج و عارف

علی‌محمد مؤذنی[۱]
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
تیمور مالمیر
استاد گروه زبان و ادبیات دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.
معصومه عبادی
دانشجوی دکتری دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، تهران، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۶/۰۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۲۴
علمی ـ پژوهشی

چکیده

مضامین نوگرایی عصر مشروطه در آثار بیشتر شاعران و نویسندگان این دوره دیده می‌شود. منشاء این محتواهای ادبی متأثر از عوامل بیداری ملت بودند و موجد آثار مهم این عصر شدند. تعمق در برخی از این آثار، نگرش خاص و منحصربه‌فرد صاحبان خود را بر ما روشن می‌کند و با مقایسهٔ دیدگاه‌های آنان می‌توان به تفاوت‌ها یا اشتراکاتی دست یافت. بعضی از آن‌ها همچون وطن، قانون و آزادی در ادبیات، بیانگر دفاع حقیقی از ملتی ستمدیده و جامعه‌ای گرفتار استبداد است، اما گرفتاری در ایسم‌های (Ism) روشنفکرانه، همچون ناسیونالیسم، نیهیلیسم و شووینیسم یادآور تجدد به معنی خاص‌تری است. تعمق در برخی آثار نشان می‌دهد که افراط در افکار نوگرایانه سبب نوعی تناقض در دیدگاه‌های متجددانه شده‌است. هرچند مسائل سیاسی‌ـ اجتماعی و انتقاد از آن‌ها، محور اصلی درون‌مایه‌های آثار این دوره است، اما لزوماً همهٔ منتقدان از یک زاویهٔ مشخص به مسائل نگاه نمی‌کنند. در این عصر، گرایش به نمایش و نمایشنامه‌نویسی رواج یافت و به لحاظ مردمی بودن، جایگاه عرضهٔ تمایلات و نقدهای سیاسی‌ـ اجتماعی شد. شعرای برجسته‌ای نظیر میرزادهٔ عشقی، ایرج‌میرزا و عارف قزوینی به خلق آثار نمایشی با رویکرد متجددانه و نگاه انتقادی به اوضاع سنّتی ایران پرداختند. هر یک از این ادبا با اندیشه و ایدئولوژی خود و با هدف اصلاح اوضاع سیاسی و اجتماعی به مبارزهٔ قلمی روی آوردند. پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی مضامین برجستهٔ مظاهر تجدد در آثار نمایشی عشقی، ایرج‌میرزا و عارف، وجوه اشتراک، افتراق و تناقض‌های درون‌مایهٔ آثار نمایشی آنان در حوادث تاریخی پرداخته‌است و عوامل و مقتضای احتمالی که در گرایش هر کدام از شاعران سه‌گانهٔ مورد بحث مؤثر بوده‌است و در آثارشان نمود عینی یافته، شناخته می‌شوند. نگاه عشقی و عارف به حوادث کاملاً سیاسی بود و ایرج‌میرزا ـ نمایندهٔ طبقهٔ اشراف ــ با افکار مترقی به نقدهای تند اجتماعی می‌پرداخت و شگردهای هنری در آثار وی پررنگ‌تر بود.

واژه‌های کلیدی: درون‌مایه، آثار نمایشی، شعر دورهٔ مشروطه، اشعار دراماتیک، تجدد.

۱. مقدمه

محققان بسیاری به بررسی درون‌مایهٔ آثار ادبی عصر مشروطه و تجدد پرداخته‌اند و همهٔ آنان بر مفهوم «تجدد» یا واژگان مترادف آن اتفاق نظر دارند، اما با نگاهی دقیق‌تر می‌توان به برداشت‌های متمایز شاعران این دوره از مفهوم «تجدد» پی برد؛ مثلاً در آثار میرزادهٔ

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: moazzeni@ut.ir

عشقی، ایرج‌میرزا و عارف قزوینی مفهوم «تجدد» در قالب مظاهر بیداری مردم نمود می‌یابد، اما این نمودهای نوگرایی در جزئیات با هم تفاوت‌های بنیادین دارند و گاهی در بعضی از جزئیات، طرز تلقی آنان از نوگرایی منحصربه‌فرد است. افکار متجددانهٔ هر یک از این شاعران در بستر عبارات، گونه‌ها و قالب‌های شعری متفاوت سروده می‌شود. نمایشنامه‌ها، اُپراها، اُپِرِت‌ها و اشعار نمایشی شیوه‌های گوناگون آن‌ها در انتقال مفهوم «تجدد» است.

جنبش مشروطه‌خواهی در نتیجهٔ آشنایی ایرانیان با اروپا و با ایدئولوژی ملت رخ داد. به دنبال بیداری مردم، مفاهیم آزادی، وطن، قانون و... شعارهای عمومی انقلابیون متجدد گشت. در این میان، تظاهر به نوگرایی منجر به تناقض آرای فردی، خاصه در مسئلهٔ آزادی و دموکراسی شد. در برخی موارد، تضاد سنّت و مدرنیسم تأمل‌برانگیز و موضوع چالشی بود. شاعران مشروطه‌خواه و آزادی‌خواه برای بازگویی افکار و اندیشه‌های خود به ادبیات ساده و زبان رسا متوسل شدند. آن‌ها به قالب‌های ساده‌تر و شیوه‌هایی روی آوردند که در اروپا با اقبال و توفیق همراه بودند؛ به عنوان مثال، انتخاب برخی قالب‌ها نظیر نمایشنامه و اشعار نمایشی، تعمدی و برای بیان انتقادات، به زبان ساده و گاه طنز با هدف آگاهی‌بخشی، تهییج و تحریک صورت می‌گرفت و اغلب از طریق مطبوعات یا میتینگ‌ها و نمایش‌ها به مخاطب عرضه می‌شد.

پژوهش حاضر به بررسی مظاهر تجدد و بیداری در آثار نمایشی سه شاعر مشروطه، یعنی میرزاده عشقی، ایرج‌میرزا و عارف قزوینی می‌پردازد؛ چراکه این سه، برجسته‌ترین آثار دراماتیک این دوره را دارند و مسئلهٔ بنیادی تحقیق، بررسی و مقایسهٔ مظاهر تجدد در آثار نمایشی سه شاعر نامبرده و تبیین درون‌مایه‌های هنری آن‌هاست. اهمیت این پژوهش از آن روست که این سه شاعر در حوزهٔ ادب نمایشی با شیوه‌های متفاوت و منحصربه‌فرد به خلق مضامین سیاسی ـ اجتماعی پرداخته‌اند و هر یک در شیوهٔ خود سرآمد و موفق بوده‌است. عارف با تصانیف، میرزادهٔ عشقی با نمایشنامه‌ها و اُپراها، و ایرج‌میرزا با نمایشنامه‌های عموماً اقتباسی به آفرینش آثار وطنی و مضامین نوگرایانه کوشیده‌اند. نقطهٔ اشتراک این سه شاعر، آثار نمایشی آن‌هاست که تاکنون این ویژگی مشترک آن‌ها نقد و بررسی نشده‌است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های متعددی در حوزهٔ ادبیات مشروطه و عصر بیداری انجام شده‌است؛ مثل: *از صبا تا نیما* اثر آرین‌پور (۱۳۵۰)، *ادوار شعر فارسی؛ از مشروطیت تا سقوط سلطنت* نوشتهٔ شفیعی کدکنی (۱۳۵۹)، *یا مرگ یا تجدد* اثر آجودانی (۱۳۸۲) و مقالاتی همچون «نگاهی گذرا به ادبیات در دورهٔ مشروطه» از درویش (۱۳۸۷)، «پیوند سیاست با شعر عصر مشروطه» از عبدالله (۱۳۹۱)، «تحلیل مفهوم وطن در شعر و اندیشهٔ میرزاده عشقی» از شمعی و بی‌طرفان (۱۳۹۳)، «ادبیات در عصر مشروطیت و بزرگ‌ترین گویندگان این عهد» از وحیدزادهٔ دستگردی (۱۳۴۱) و... . اما تاکنون پژوهش مستقلی در حوزهٔ درونمایه‌های نوگرایی در آثار نمایشی شاعران دورهٔ مشروطه انجام نشده‌است.

۳. روش پژوهش

روش تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی و از نوع کتابخانه‌ای است. در این پژوهش، با بررسی اوضاع سیاسی ـ اجتماعی ایران در روزگار مورد بحث و شناخت هنر شعری و نمایشی شاعران این دوره، تمایلات سیاسی، اجتماعی در مبارزات قلمی و تراوش‌های فکری میرزاده عشقی، ایرج‌میرزا و عارف قزوینی در آثار نمایشی بررسی و مقایسه می‌شود.

۴. مبانی پژوهش

نمایش به معنی عام آن در میان تمام ملل از زمان‌های کهن رایج بوده‌است و در ایران نیز گونه‌هایی از نمایش اجرا می‌شد، اما نمایش (Drama) با مفهوم اروپایی و بر اساس تعریف ارسطویی آن دربارهٔ تراژدی، در ایران از عصر مشروطه مطرح شد. ارسطو در تعریف خود می‌گوید تراژدی، تقلید و محاکات است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معلوم و معیّن، به وسیلهٔ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها هر یک به حسب اختلاف اجزا، مختلف، و این تقلید و محاکات به وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به واسطهٔ نقل روایت انجام پذیرد. او توضیح می‌دهد که قصد من از «کلامی به انواع زینت‌ها آراسته» این سخن است که در آن، ایقاع، آهنگ و آواز باشد و مرادم از اینکه گفتم «آن زینت‌ها هر یک به حسب اختلاف اجزا مختلف باشد»، این است که بعضی اجزاء فقط به وسیلهٔ وزن ساخته شود و بعضی دیگر به وسیلهٔ آواز (ر.ک؛ ارسطو، ۱۳۶۹: ۳۶ ـ ۳۷). درام در مفهوم ساده، «نمایشنامه‌ای است که غم و شادی در آن در کنار هم وجود دارد» (رادفر، ۱۳۶۶: ۱۲۷). بولتون عقیده دارد که به دلایل تاریخی و روان‌شناختی، اولین آثار ادبی به نظم خلق شده‌اند و اولین نمایشنامه‌های ادبیات انگلیسی هم منظوم

بوده‌اند، اما آثار جدیدتر به‌ندرت شکل منظوم دارند و بیشتر به نثر موزون نوشته شده‌اند. درام‌نویسانی که طبع شعر دارند، برایشان شعر به عنوان قفل جادویی است و اندیشه‌ها و احساساتی را که در نثر نمی‌گنجد، به شعر روی صفحه می‌ریزند (ر.ک؛ بولتون، ۱۳۸۶: ۱۲۸ــ ۱۳۱). یوجین ویل در کتاب *فنّ سناریونویسی*، در ساده‌ترین شکل و مفهوم، ساختار دراماتیک را شیوهٔ بیان داستان می‌داند. او اشاره می‌کند که ساختار دراماتیک فقط مختص نمایش نیست، بلکه هر جا داستانی بیان می‌شود، به ساختار دراماتیک هم نیاز است. او از جمله به اُپرا، سمفونی یا شعر اشاره می‌کند (ر.ک؛ معافی غفاری، ۱۳۸۰: ۵۸). از این رو، برخی اشعار ایرج با زمینهٔ داستانی و تصنیف‌های عارف که روی صحنهٔ نمایش اجرا شده‌اند، در این پژوهش جای می‌گیرند. همچنین، شفیعی کدکنی بحثی در باب «شعر نمایشی» دارد که با اشاره به «نمایش‌نامهٔ خواندنی» که وجه شعری بسیاری در آن وجود دارد، می‌گوید:

> «به مرور زمان در نمایشنامه‌های منظوم عبارات ادبی بیشتری استفاده شدند و آن‌ها شکل ادبی‌تری به خود گرفتند. بعد از کوشش‌های اولیه در زمینهٔ نمایش‌نامهٔ منظوم، سرانجام، از اختلاط ساختار و عناصر نمایشنامه با عناصر شعری "شعر نمایشی نو" پدید آمد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۱۲).

بنابراین، آنچه این گونه اشعار را در زمرهٔ متون نمایشی می‌آورد، وجود عناصر مشترک در بین آن‌هاست.

موضوع (Subject) نیز مفهومی است که داستان دربارهٔ آن نوشته می‌شود و رخدادهای داستان به طور مستقیم و غیرمستقیم به آن مربوط است؛ چنان‌که مفاهیمی همچون جنگ، عشق، تنهایی، فقر، مرگ و... موضوع‌هایی داستانی هستند (ر.ک؛ بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۵۰). اما مضمون یا درونمایه (Theme) با موضوع متفاوت است:

> «گورکی می‌نویسد: مضمون، عبارت از اندیشه‌ای است که از تجربهٔ مؤلف اخذ می‌شود؛ اندیشه‌ای که خودِ زندگی در اختیار او نهاده‌است، ولی در انبان تأثرات او به صورت خام شکل گرفته، او را برمی‌انگیزد که بکوشد تا آن را به شکلی نو درآورد» (میرصادقی، ۱۳۷۶:۱۷۷).

مضمون شعر مشروطه نیز برخاسته از متن جامعه است. اما تجدد یا نوگرایی که به طور گسترده‌ای در مقطعی از تاریخ ایران طرح شد، عبارت است از: «سلسلهٔ به‌هم‌پیوسته‌ای از تحولات اقتصادی، فرهنگی، مذهبی، شناختی، معماری، اخلاقی، شناخت‌شناسی و سیاسی» (میلانی، ۱۳۸۳: ۲۱۳). این تجدد در ایران با انقلاب مشروطه بیشتر شناخته می‌شود.

۵. بستر تاریخی ادبیات سیاسی ـ اجتماعی

مشروطه با تجدد گره خورده‌است و می‌توان آن را حاصل گرایش نوگرایی دانست. این اصطلاح بعدها مستقل از انقلاب مشروطه به صورت عام‌تری در دسترس روشنفکران قرار گرفت و کارکردهای آن از دیدگاه‌های زیادی، از جمله دیدگاه ادبی، اجتماعی و هنری ارزیابی شد. در ادبیات نیز دوره‌ای به نام «بیداری و تجدد» در تاریخ ادبیات پدید آمد که به دورهٔ معاصر پیوست؛ دوره‌ای که مقدمات آن در ایدئولوژی افرادی همچون ملکم و آخوندزاده ظاهر شد و بعدها تکامل یافت و در عرصه‌های مختلف عرضه شد. قانون «تنها راه نجات»، تئوری میرزا ملکم‌خان بود و تغییر الفبا و خط اسلام[1] تئوری آخوندزاده که سال‌ها برای تحقق آن تلاش‌کرد. بدین ترتیب، زمزمه‌های مدرنیته در ایران از پایان عهد ناصری شنیده شد و در فریادهای مشروطه‌خواهان به اوج رسید و بعد از این انقلاب ناقص، مظاهر تجدد با انتقاد از انقلاب بیش از پیش نمودار شد. تحولات این عصر و عوامل دخیل در آن‌ها، رواج گونه‌ها و قوالبی را در ادبیات سبب شد که نمی‌توان بدون آگاهی از چند و چونی آن‌ها آثار این دوره را بررسی کرد. پدیده‌های روزنامه‌نگاری، داستان‌نویسی، نمایش و... در ادبیات جا باز کرد و از آن زمان تاکنون به رشد چشمگیری رسیده‌است. بی‌شک هماهنگی بالندگی در هر کدام از این گونه‌ها تصادفی نیست و منشأ، محتوا و چرایی این پیوستگی همه به یک نقطه می‌رسند. سال‌های آغازین قرن چهاردهم، نقطهٔ عطف تحولات ادبی است. انتشار منظومهٔ *افسانه* به عنوان سرآغاز شعر نو، انتشار *یکی بود، یکی نبود* به عنوان سرآغاز داستان‌نویسی نوین، و انتشار *جعفرخان از فرنگ آمده* به عنوان اولین اثر نمایشی شاخص، مقصد نهایی گام‌هایی بودند که از یک جا برداشته شدند و همزمان در تاریخ ادبیات ایران ثبت گردیدند و بدین ترتیب، موج نوگرایی در ادب فارسی با محتوای مشترک، هماهنگ با تحولات اجتماعی و سیاسی ـ اما نه به همان پررنگی ـ زاده شد و بالید.

منشاء تفکرات انقلابی این عصر را باید در جریان‌های تاریخی ایران و جهان و نیز آغاز رابطهٔ ایران با اروپا جست. عوامل داخلی و خارجی متعددی در ایجاد بیداری ملت تأثیر داشت. ایرانیان با ارتباط با غرب از طرق مختلف و مقایسهٔ اوضاع اجتماعی ــ سیاسی مملکت، تمام نارسایی‌ها را در اجرای دموکراسی غربی و مبارزه با کهنگی و سنت‌ها می‌جستند و در حوزهٔ ادبیات، جریان نوگرایی ناشی از بیزاری از تکرار و تقلید، تحولات ادبی را پدید آورد. در یک نگاه کلی، می‌توان گفت که تمام شاعران مطرح دوران

مشروطیت، همچون دهخدا، بهار، ایرج‌میرزا، عشقی، ادیب‌الممالک فراهانی، لاهوتی، رشید یاسمی، پروین اعتصامی، نیما یوشیج و... به انگیزهٔ نوجویی و نَفَس زدن در هوای تازه و رهایی از بن‌بست تقلید و تکرار که شعر دوران قاجار بدان مبتلا بود، به ترجمهٔ شعر و ادب غربی که در نشریه‌های این دوران به فراوانی آمده، عنایت داشته‌اند و از آنجا که خود با زبان فرانسوی یا انگلیسی آشنا بودند، محتملاً از متن اصلی بهره بردند (ر.ک؛ درودیان، ۱۳۸۰: ۸) و ماهیت نوگرایی در ادبیات به دو شکل محتوایی و فنی ـ زبانی به‌سرعت خود را نشان می‌دهد. در قلمرو فکری، علاوه بر ساختارهای اجتماعی‌ـ سیاسی، تمایلات فردی نوگرایانه، شاعران متجدد را متوجه خود می‌کرد. بیشتر شاعران این دوره به هر دو وجه نظر داشتند و عده‌ای هم دامنهٔ تجدد را فراتر از امور فردی نمی‌دیدند، ولی مسلماً از موضوعاتی سخن می‌گفتند که با آن زندگی می‌کردند.

۶. نمودهای نوگرایی در قالب‌های نو

هدف انقلاب مشروطه مانند سایر انقلاب‌ها، تغییرات بنیادی در نظام سلطنت مستبدانه و به دنبال آن، تحول اجتماعی مردمی (Democracy) بود، اما واقعیت‌های تاریخی بیانگر یک حقیقت است و آن، به اذعان صاحب‌نظران، ابتر و ناقص بودن انقلاب است. بنابراین، شاعران، نویسندگان و هنرمندان این عصر که با مردم در جریان مشروطه‌خواهی بودند، در این دوره، منتقدان مشروطه می‌شوند و به انتقاد از مشروطهٔ قلابی، وکلای فرمایشی، ریاکاری دولتمردان و... می‌پردازند. بدین ترتیب، کسانی که داعیهٔ انقلاب داشتند، در صف اول منتقدان قرار گرفتند و برخی از آنان کشته، تبعید، زندانی و... شدند.

آثار ادبی عصر تجدد، گاهی به صورت نمایشی در انتقاد از اوضاع عرضه می‌شد، تا آگاهی‌بخشی به عامهٔ مردم با سهولت انجام شود. از بین شاعران نوگرا، عارف با اجرای «تصنیف»، عشقی با اجرای نمایش، «اُپرا»[۲] (Opera) و «اُپرِت»[۳] (Operetta) (ر.ک؛ گوران،۱۳۶۰: ۱۶۰) و ایرج با سرودن اشعار نمایشی و بعضاً اقتباسی، مضامین متجددانهٔ خویش را بیان می‌کردند. عارف و عشقی هر دو عملاً در هنرهای نمایشی نیز فعالیت‌هایی چشمگیر داشتند و از آن برای بیان مقاصد خود بسیار بهره می‌بردند. عشقی با ورود به «کمدی ایران»، فعالیت‌های تئاتری خود را آغاز کرد و نمایشنامه‌های منظوم نوشت و در آن‌ها بازی کرد که «نمایشنامه‌های او از نظر فن نویسندگی ضعیف، ولی از نظر مضمون و محتوا بسیار ارزشمندند» (فنائیان، ۱۳۸۶: ۵۹). در این دوره، یکی از طرق بیان مسائل مهم

جامعه، ورود به دنیای نمایش بود و استقبال مردم از آن‌ها، به‌ویژه عشقی را که شخصی باهوش بود، به این سمت سوق می‌داد. عارف نیز در زندگی‌نامه‌ای که به قلم خود نوشته‌است، اشاره می‌کند که بعد از سفر به استانبول و دیدن «دارالألحانِ» ترک، به آرزوی آن بوده که پس از بازگشت، یک مدرسهٔ موسیقی فراهم آورد، ولی مقدمهٔ آن را شروع نکرده، موضوعش از میان رفت. او اضافه می‌کند: «پیش خودم خیال می‌کردم که اُپرا یا اُپرِت‌ها ترتیب داده، به واسطهٔ همان شاگردان مدرسهٔ موسیقی به صحنهٔ تماشا آورده باشیم که گمان دارم اگر به حیّز فعلیت می‌آمد، از "آرشین‌مال‌آلان" بدتر نمی‌شد» (عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۳۳۴). ایرج در مقایسه با عشقی و عارف، ادیبی تمام‌عیار است و هنر شعر او، هنر محض است و از دیدگاه فکری، آثار او تفاوت‌های اساسی با آثار آن دو دارد.

۷. دیدگاه‌های متضاد نسبت به جمهوری

دو شاعر آزادی‌خواه، یعنی عشقی و عارف، به جز مسائل عمومی جامعه بعد از هر تحول اجتماعی ـ سیاسی، شعر، تصنیف، نمایشنامه و یا اُپرایی به مناسبت می‌پرداختند و شرایط موجود را نقد می‌کردند. انتقاد از جمهوری رضاخانی این دوره در اشعار نمایشی عشقی بسیار پررنگ است و مجموعهٔ اشعاری با عنوان *جمهوری‌نامه* دارد که دلیل اصلی ترور وی شد. تحولات بعد از انقلاب و عدم دستیابی به آرمان مشروطه به جنبش جمهوری‌خواهی پیوند خورد و آن‌ها مواضع متفاوتی در برابر جمهوری داشتند. برخی مانند عارف هوادار جمهوری و برخی دیگر همچون عشقی منتقد آن شدند. بنابراین، پس از آنکه آرمان مشروطه‌خواهی در ادبیات سیاسی ایران طرح شد، ظهور سردار سپه در صحنهٔ سیاسی کشور، او را در کانون توجه متجددان مشتاق اصلاحات قرار داد و خوش‌بینانه او را ناجی دموکراسی پنداشتند. در نتیجه، به رهبری دست‌های پنهان بیگانگان، روزنامه‌ها و محافل فرهنگی و سیاسی به اشاعهٔ اندیشهٔ جمهوری‌خواهی و نکوهش قاجار پرداختند و با انجام گردهمایی‌ها، تظاهرات و یا حتّی با کنسرت‌ها، نمایش‌ها و... در ستایش جمهوریت، خواهان برپایی ساختار سیاسی جمهوری در ایران شدند. این تلاش‌ها آگاهانه هدف تضعیف هرچه بیشتر دولت قاجار را هم دنبال می‌کرد که از استبداد صغیر محمدعلی‌شاه و به توپ بستن مجلس شروع شده بود و این گونه مقدمات جمهوری‌طلبی فراهم شد و با استفاده از ایجاد بحران روانی، زمینه‌های روی کار آمدن پهلوی فراهم گردید. بهار دربارهٔ این دو دوره چنین می‌گوید:

«تفاوتی که بین جمهوری با مشروطه بود، آن است که مشروطه، ضدّ دولتی فاسد و درباری تباه و پادشاهی برپا شد و علمای مملکت که نفوذ بسیار شدیدی در مردم داشتند، از آن فکر حمایت کردند... اما جمهوری، ضدّ حکومت مشروطه و قانون اساسی برپا شد» (بهار، ۱۳۵۷: ۴۱).

عشقی عاقبتِ جمهوری را درک کرد و ردّ پای انگلستان را در تثبیت آن می‌دید. آژند عقیده دارد که هیچ شاعر دورهٔ مشروطه به اندازهٔ عشقی سربه‌سرِ جمهوریت رضاخانی نگذاشته‌است (ر.ک؛ آژند، ۱۳۸۴: ۲۷۲). او در یکی از اشعار نمایشی خود که با عنوان «جمهوری سوار، تفصیل جناب جمبول» سروده، آن را تمثیل دخالت بیگانه و غارت ایران دانسته‌است و هر کدام از عناصر و کاراکترهای داستان، نماد عامل استعمار ایران است. عشقی برای تبیین بهتر مطالب منتشرهٔ *جمهوری‌نامه*، کاریکاتورهای مناسبی به آن‌ها می‌افزاید و در پایان داستان، نتیجه را هم به عهده می‌گیرد و می‌گوید:

«هرکه اندر خانه دارد مایه‌ای — هم چو یاسی دارد او همسایه‌ای
یاسی ما هست ای یار عزیز — حضرت جمبول، یعنی انگلیز
آن که دائم کار یاسی می‌کند — وَز طریق دیپلماسی می‌کند
او گمان دارد که ایران بردنی است — همچو شیره، سرزمینی خوردنی است!
با وثوق‌الدّوله بست اول قرار — دید از آن حاصلی نامد به کار...»
(میرزاده عشقی، ۱۳۵۷: ۲۷۹).

سه منظومهٔ *جمهوری‌نامه* با ساختاری نمایشی، کوبنده‌ترین انتقادات عشقی بر جمهوری استعماری است و از بردن نام اشخاص و رجال در آن‌ها ابایی ندارد، اما عارف موضع دیگری دربارهٔ جمهوری دارد. این شاعر آزادی‌خواه غافل از کنه ماجرا در حمایت از جمهوری، نمایش‌های مهمی در گراندهتل ترتیب می‌دهد و از فواید جمهوری می‌گوید. او ابتدا به سردار سپه علاقه داشت و به او لقب «کاوهٔ حدّاد» داده بود و او را با اسطوره‌های ایرانی هم‌سنگ می‌دانست، اما بعدها او نیز از جمهوری روی‌گردان شد. موافقت بی‌پردهٔ سردار سپه با جمهوری، هاله‌ای از ابهام و تردید برای صاحبان اندیشه ایجاد کرد و همین عامل، بازتاب گسترده‌ای در جامعهٔ آن عصر به وجود آورد: «شماری از شاعران مشروطه در برخورد با وقایع زمان خود، گاه دچار تردید بوده‌اند و بعضاً موضع موافق با جوّ حاکمیت ــ به‌رغم میل باطنی‌ـ داشته‌اند و یا با هنرمندی خاصی، طرفداری خود را به اثبات رساندند»

(بهار، ۱۳۵۷: ۴۳). عارف در قسمتی از تصنیفی که در کنسرت معروف جمهوری اجرا نمود، می‌گوید:

«سلطنت کو رفت گو رو نام جمهوریت از نو...
...سلطنت را همچو بهرام
زنده باید کرد در گور
دور شاهی را چو دجال واژگون گشته‌است احوال
سر زد اقبال، سر زد اقبال از رایت فتح
آیت مهدی جمهوریت عصر منصور»

(عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۴۱۷).

اما عشقی با او مخالف بود. در منظومهٔ نمایشی *نوحهٔ جمهوری* که انتقاد از دولت و دخالت انگلیس برای استثمار است، در مخالفت خود با این شاعر جمهوری‌طلب می‌سراید:

«نمایش می‌دهد این هفته عارف به همراهی اعضای معارف
شود معلوم با جزئی مصارف که جمهوری ندارد یک مخالف
مدلّل می‌شود با ضرب و با تار که مشروطه ندارد یک طرفدار»

(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۲۸۸).

اختلاف بر سَرِ جمهوری در بین تمام جناح‌های سیاسی آن دوره کمابیش وجود دارد[۴].

۸. تضاد سنت‌گریزی در مفهوم شووینیستی

از بین شعرای مشروطه، شاعری وطنی‌تر از عارف نمی‌یابیم. علاقهٔ او به وطن فراتر از وطن‌دوستی است و رنگ وطن‌پرستی[۵] (Nationalism) دارد. در «نالهٔ مرغ» می‌سراید:

«جامه‌ای کاو نشود غرقه به خون بهر وطن بِدَر آن جامه که ننگ تن و کم از کفن است»

(عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۲۰۲).

او دربارهٔ وطن به کنایه می‌گوید خدا را شکر که بعد از مشروطه، معنی وطن فهمیده شد! محل‌های فایدهٔ شخصی، دوائر وکیل‌تراشی، حکومت فارس و... . سپس می‌سراید:

«اندر لحد کسی که بدرّد کفن به تن از بهر آن وطن که نشد آنِ من منم...»

(همان: ۳۷۴).

وی می‌افزاید: «منِ بی‌وطن آن روز که شعر و سرودهای وطنی ساختم، دیگران در فکر خودسازی بودند و کار شعر و شاعری به افتضاح کشیده شده بود» (ر.ک؛ همان: ۳۳۵). ناگفته پیداست که او در این ادعا مبالغه نموده‌است؛ آن هم در دوره‌ای که شعر او در مذاق

مخالفانش شعر شمرده نمی‌شد. نگرش وطن‌دوستانه در این عهد فراتر از عقیدهٔ عمومی دینی دربارهٔ وطن بود و آن زمان در این معنی تحولی ایجاد شده بود:

«وطنی که عشقی از آن سخن می‌گوید، با وطنی که شاعرانی مثل نسیم شمال از آن سخن می‌گویند، متفاوت است. سید اشرف‌الدّین از وطنی سخن می‌راند که خصوصیات کامل اسلامی و شیعی دارد، در حالی که عشقی وقتی از وطن سخن می‌گوید، در جستجوی ایران در ناب‌ترین معنی آن است و همانند همهٔ ترقی‌خواهان رمانتیک، آن را در روزگاران ساسانیان و پیش از غلبهٔ عرب می‌جوید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۷۴).

عشقی و عارف در مضامین وطنی خود از روزگار گذشتهٔ ایران با حسرت یاد می‌کنند. بنابراین، حب وطن در این دوره رنگ نژادی و قومی به خود می‌گیرد و بی‌راه نیست اگر بگوییم که نهال تفکر شوونیستی[۶] (Chauvinism) از همان دوران به‌سرعت رویید؛ نهالی که بذر آن قبلاً کاشته شده بود و «شاید قدیمی‌ترین کسی که از قومیت ایرانی در مفهوم اروپایی قومیت سخن گفته‌است، میرزا فتحعلی آخوندزاده باشد» (همان، ۱۳۹۰: ۶۳۴). باید توجه داشت که شعار وطن در بین اقشار مختلف این دوره، معانی متفاوتی می‌گیرد[۷].

منظومهٔ نمایشی *کفن سیاه* و «منظومهٔ *مدائن* عشقی سراسر ستایش اغراق‌آمیز و بی‌چون و چرای گذشتهٔ باستانی ایران است. ناسیونالیسم عشقی در گذشتهٔ ایران هیچ چیز بدی نمی‌بیند. هرچه هست، پیروزی است و اقتدار، شکوه، عظمت و درخور ستایش» (آجودانی، ۱۳۸۲: ۲۴۰). عشقی گذشتهٔ ایران را سفید مطلق و دوران استیلای اعراب را سیاه می‌داند:

«اجداد من از تاجوران کی و ساسان — ریزند به سر خاک غم از ماتم یاران...
...داریوش برسرزنان است — در عزا نوشیروان است
این خرابه قبرستان نه ایران ماست — این خرابه ایران نیست، ایران کجاست؟»
(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۲۳۵).

نمونهٔ گرایش‌های شوونیستی را در نمایش‌های عشقی، به‌ویژه دربارهٔ اعراب می‌بینیم. او در *کفن سیاه* با عباراتی شبیه مونولوگ (Monologue) و به صورت راوی (Narrator) می‌گوید:

«دیدم آن مهدِ بسی سلسله شاهان عجم — بامْش بس خورده لگد، طاقش برآورده شکم
بالش خسرو و آرامگه کلّهٔ جم — دست ایام فروریختشان بر سر هم...
جای پای عرب برهنه‌پایی دیدم — نسبت تاج شه و پای عرب سنجیدم!»
(همان: ۲۱۱).

یکی از منظومه‌های نمایشی عشقی که می‌توان ادعا کرد درون‌مایهٔ شووینیستی یا دست‌کم ناسیونالیسم افراطی دارد، اُپرای «رستاخیز شهریاران ایران» است و موضوع آن، افتخار به سرزمین اجدادی و شاهان ایران باستان است. این منظومه به گفتهٔ او، اولین نمایشنامهٔ منظوم (اُپرا) است که در زبان پارسی سروده شده، به نمایش درآمده‌است. وی با دیدن کاخ مدائن، پادشاهان ایران را در خواب می‌بیند که بر اوضاع ایران می‌گریند. کوروش، خسرو، شیرین و... از آنچه بر ایران رفته‌است، شِکوه می‌کنند و در پایان، زرتشت روی صحنه می‌آید و دلیل این مصیبت را نافرمانی ایرانیان از فرمان‌های خود می‌داند. خود عشقی یکی از اشخاص صحنه و راوی است و در پایان به روش معمول خود (مونولوگ) از اندوه پادشاهان ایران باستان می‌گوید (ر.ک؛ همان: ۲۴۱). اصولاً در این دوره، «شاعران غالباً برای تهییج و تحریک خواننده به شعر نوعی چاشنی حماسی می‌زنند؛ نوعی فکر حماسی و ملّی. فخر به گذشته و بیان افتخارات گذشتهٔ ایران مایهٔ غرور شاعر می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۳۱).

عارف نیز معتقد است:

«تا که شد پای عرب باز در ایران، زآن روز — خبر خرّمی از کشور ساسان نرسد»
(عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۲۶۲).

او هنگام قیام آذربایجان در زمان ریاست وزرایی وثوق‌الدّوله که گفته بود آذربایجان عضو فلج ایران است، تصنیفی پرشور اجرا نمود و در آن، ایران را «مهد زردشت» می‌نامد و بدخواهان را در آن نفرین می‌کند:

«جان برخیِ آذربایجان باد — این مهد زردشت، مهد امان باد
(مهد امان باد)
هر ناکست کاو، عضو فلج گفت — عضوش فلج گو، لالش زبان باد
(لالش زبان باد)
کلید ایران تو
شهید ایران تو
امید ایران تو...»
(همان: ۳۸۹).

عارف عقاید افراطی وطن‌دوستانه‌اش را با یادکرد پادشاهان ایران کهن و پهلوانانی همچون گیو و رستم بیان می‌کند. همچنین، وی به یاد فدائیان راه آزادی، ستارخان و باقرخان، تصنیفی با مضمون وطن می‌سازد و در تبریز اجرا می‌کند:

«چه آذرها به جان از عشق آذربایجان دارم — من این آتش خریدارش به جانم تا که جان دارم...»
(عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۴۲۶).

در حس وطن‌دوستی عشقی نیز تناقضاتی دیده می‌شود و گاهی رنگ غربگرایی و اروپایی‌مآبی می‌گیرد، تا آنجا که حفظ ایران را در گروی تقسیم آن بین بیگانگان می‌بیند:

«بِه که تقسیمش کنند این ملک صاحب‌مرده را تا بَرَد آن کس که بهتر پاسبانی می‌کند»

(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۳۱۱).

او در جایی مانند گروهی از مبارزان، وحدت اسلامی را مطرح می‌کند (ر.ک؛ همان: ۲۷۰ـ۲۷۱) و تناقضی دیگر در آرای او دیده می‌شود. شفیعی کدکنی در این زمینه عقیده دارد که در این شعر، عشقی روی تعصب‌های دینی تکیه ندارد و صرفاً به برخی عناصر، از قبیل خانهٔ کعبه اشاره کرده‌است و بیشتر به نوعی اندیشهٔ جهان‌وطنی دعوت می‌کند تا به انترناسیونالیسم اسلامی (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۵).

وطن‌دوستی ایرج‌میرزا از رنگی دیگر و بدون افراطی‌گری است. تعلق او به طبقهٔ اشراف در کشوری که عوام، شاهان را سایهٔ خدا بر مردم می‌دانستند، دغدغه‌ای به نام وطن برایش نمی‌گذارد. او شعری دارد که برای کودکان دبستانی با مضمون وطن‌دوستی سروده‌است و فضای حاکم بر آن تعلیمی است. این شعر فاقد روح عاطفی است و بیشتر شبیه متون مناسبتی و سفارشی است (ر.ک؛ ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۱۹۴).

با مقایسهٔ ابیات شعر مذکور با بیت عارف در «نالهٔ مرغ»، می‌توان ادعا کرد که ایرج در برابر وطن‌پرستان افراطی، جهان‌گرا (انترناسیونالیست) است و دیدگاه «جهان‌وطنی» دارد. او در مثنوی «انقلاب ادبی» می‌گوید:

«صحبت دین و وطن، یعنی چه؟ دین تو موطن من، یعنی چه؟

همه عالم همه کس را وطن است همه جا موطن هر مرد و زن است»

(همان: ۱۲۷).

ایرج اساساً مرد سیاست نیست و کناره‌گیری او در جوانی از دربار مظفرالدّین‌شاه این ادعا را تأیید می‌کند. او در بحبوحهٔ جمهوری رضاخانی که شاعران موافق و مخالف دَم از سیاست می‌زنند، قریحهٔ خود را در موضوعی دیگر متمرکز کرده‌است و مشغول سرودن منظومهٔ عاشقانهٔ *زهره و منوچهر* است. او حتّی در *عارف‌نامه*، عارف و سیاسی‌کاری او را نکوهش می‌کند و سیاست‌پیشگان را مستعد تغییر شکل به مشروطه و استبداد می‌داند (ر.ک؛ ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۹۳ ـ ۹۴). در کل، تفکرات ایرج رنگ تعصب ندارد و به عنوان یک ایرانی میانه‌رو برای مسائل کشورش اهمیت قائل است؛ مثلاً در کشته شدن کُلنل، اشاراتی انتقادی در چند جای دیوان خود دارد. در یک «مربع ترکیب» که تنها شعر او با ساختار

کاملاً نمایشی است، شخصیت‌ها یکی‌یکی سخن می‌گویند و وضعیت اجتماعی را نقد می‌کنند. نام شعر «انتقاد از اوضاع مملکت» است و بی‌نظمی، ارتشا، نابسامانی نظمیه و... برخی از مضامین آن است. همچنین، مستقیماً از اعتمادالسّلطنه انتقاد می‌کند. بند اول این مربع نمایشی به صورت زیر است:

«داش غلم مرگ تو حظ کردم از اشعار تو من — متلذذ شدم از لذت گفتار تو من
آفرین گفتم بر طبع گهربار تو من — به خدا مات شدم در تو و در کار تو من
وصف مرکز را کس مثل تو بی‌پرده نگفت — رفته و دیده و سنجیده و بی‌برده نگفت...
این رئیس‌الوزرا قابل فراشی نیست — لایق آنکه تو دل‌بستهٔ او باشی، نیست
همتش جز پی اخاذی و کلاشی نیست — در بساطش بجز از مرتشی و راشی نیست
گر جهان را بسپاریش، جهان را بخورد — وَر وطن لقمهٔ نانی شود، آن را بخورد...

****

...خیز و هر جای فرنگستان خواهی که برو — بیش از این باعث خون ریختن خلق مشو
آتش فتنه زِ هر گوشه برافروخته شد — خرمن هستی مسکین و غنی سوخته شد»

(همان: ۲۱۴).

در مقایسهٔ روش شعری ایرج و اشعار دراماتیک او با تصانیف عارف و نمایشنامه‌های منظوم عشقی، بهار بهترین تعریف را دارد (ر.ک؛ بهار، ۱۳۶۸: ۱۰۳۰).

۹. حقوق زنان

زن و مسائلی چون کشف حجاب، علل عقب‌ماندگی فرهنگی و اجتماعی زنان، لزوم تعلیم و تربیت زن و به رسمیت شناختن برخی حقوق اجتماعی برای زنان در آثار بعد از مشروطه به شکل گسترده‌ای مطرح می‌شود. عشقی، ایرج و عارف نیز هر سه مدعیان آزادی زنان هستند و عمدتاً حجاب را مهم‌ترین قید برای آنان می‌دانند و در اشعار نمایشی خود نیز آن‌ها را مطرح می‌کنند. ایرج در منظومهٔ نمایشی *عارف‌نامه*، در داستانی از گرایش به کشف حجاب، نگرش خاص خود را دربارهٔ زنان چنین بیان می‌کند:

«من و تو هر دو انسانیم آخر — به خلقت هر دو یکسانیم آخر
بگو بشنو، ببین، برخیز، بنشین — تو هم مثل منی ای جان شیرین...»

(ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۸۲ـ۸۳).

در پایان داستان و بیان دیدگاه متجددانهٔ خود علیه چادر، ضمن دادن پندی در داشتن حیا و آزرم زنانه، چنین ابراز می‌دارد:

«چو زن تعلیم دید و دانش آموخت — رواق جان به نور بینش افروخت
به هیچ افسون زِ عصمت برنگردد — به دریا گر بیفتد، تر نگردد»

(همان: ۸۲ـ۸۳).

همچنین، در قطعه‌ای نمایشی به نام «تصویر زن»، وی داستانی می‌آورد که در آن به طنز از حجاب، مدعیان شریعت و پاسبانان حجاب زنان انتقاد می‌کند (ر.ک؛ همان: ۱۷۷). او در *عارف‌نامه*، ضمن بیان داستانی نمایشی گفته‌است:

«خدایا تا کی این مردان به خوابند زنان تا کی گرفتار حجابند»
(همان: ۷۹).

در این دوره، منتقدان حجاب تنها راه سعادت زنان را آزادی از قید چادر می‌دانند. عشقی در پایان منظومهٔ نمایشی *کفن سیاه (چادر)* که با هدف انتقاد از حجاب سروده‌است و با روش معمول خود به عنوان راوی و شخص نمایش، این پیام را می‌دهد:

«با همین زمزمه‌ها روی زنان باز شود زن کند جامهٔ شرم آر و سرافراز شود
لذت زندگی از جامعه احراز شود
ورنه تا زن به کفن سر برده نیمی از ملت ایران مرده»
(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۲۱۹).

عارف نیز می‌گوید:

«بِدَر این حجاب و به درآ زِ ابر چون خور که تمدن اَر نیایی تو به نیم راه ماند»
(عارف قزوینی، ۱۳۴۷: ۲۳۰).

۱۰. نوگرایی با اقتباس‌های ادبی

بنا بر آنچه تاکنون گفته شد، بیشتر اشعار نمایشی ایرج در مقایسه با دو شاعر دیگر، رنگ و روی سیاسی ندارند؛ گویی او در هوایی آکنده از لطافت نَفَس می‌کشد. منظومهٔ نمایشی و زیبای *زهره و منوچهر* مملو از این احساسات اوست. این منظومه که ترجمه و اقتباس دقیقی از *ونوس و آدونیس* اثر شکسپیر است و بارها روی صحنه رفته، به‌حق اوج هنر و یکی از مظاهر نوگرایی شعری اوست. ایرج در «نقل داستان به فارسی، هنرمندی کرده‌است، به طوری که خواننده احساس نمی‌کند مضمون داستان از اثری خارجی ترجمه یا اقتباس شده‌است» (درودیان، ۱۳۸۰: ۱۲ ـ ۱۳) و «هر کسی اصل داستان را خوانده باشد، به هنر او بیشتر آفرین خواهدگفت» (شاهین‌دژی، ۱۳۹۰: ۲۳۵). چند بیت از ابتدای این منظومهٔ زیبا در ادامه ذکر می‌شود:

«صبح نتابیده هنوز آفتاب وانشده دیدهٔ نرگس زِ خواب
تازه‌گل آتشی مشک‌بوی شسته زِ شبنم به چمن دست و روی
منتظر هولهٔ باد سحر تا که کند خشک بدان روی تر»
(ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۹۷).

او بیشتر مضامین اشعار نمایشی خود را از ادبیات فرانسوی و روسی اقتباس کرده‌است و گاهی گریزی به توصیف اوضاع اجتماعی ایران عصر مشروطه زده‌است. در آثار او، به‌ویژه اشعار دراماتیک، از مضامین انسانی همچون عشق، رعایت ادب، احترام به پدر و مادر و... سخن به میان آمده‌است. او طنز و تغزل را در شعرش آمیخته‌است و با روش خاص و هنرمندانهٔ خود، زبان به نقد وضعیت موجود گشوده‌است. از اشعار دراماتیک ایرج که بسیار معروف و مورد توجه است، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «هدیهٔ عاشق» با موضوع عشق و درونمایهٔ ایثار، «قلب مادر» که ترجمهٔ شعری آلمانی با مضمون مهر مادری و پسر بی‌ادب با مضمون تربیت فرزند است و... . همچنین، در دیوان او، به اشعاری نمایشی برمی‌خوریم که در موجزترین کلام، مضمونی عمیق دارند که «دزدان نادان» در انتقاد از جهل مردم، نمونه‌ای از آن‌هاست:

«دو نفر دزد خری دزدیدند — سَرِ تقسیم به هم جنگیدند
آن دو بودند چو گرم زد و خورد — دزد سوم خرشان را زد و بُرد»
(ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۱۵۹).

وی گاهی با فصاحت و بهره‌گیری از عوامل بلاغی، زبان به هجو و هزل می‌گشاید؛ لذا می‌توان او را پیرو نظریهٔ «هنر برای هنرِ» «تئوفیل گوتیه» (نویسندهٔ شهیر فرانسوی) دانست که رسالت اجتماعی و اخلاقی برای هنر قائل نیست و به همین دلیل، شعر او در مقایسه با اشعار سیاسی معاصران وی، ماندگارتر و هنری‌تر است.

۱۱. خرافه‌ستیزی تا الحادگرایی

بعد از مشروطه و آشنایی ایرانیان با فرهنگ غرب، بعضی سنّت‌های ایرانی که بخشی از آن‌ها به شکل خرافه و پوسته‌های زاید فرهنگی بودند، مورد انتقاد قرار گرفتند. اصولاً «مبارزه با سنّت، سازوکار طبیعی جریان تجددگرایی است، فارغ از اینکه در چه زمان و مکانی به وقوع می‌پیوندد» (ثمینی، ۱۳۸۷: ۱۹۷). نمایش پیشرفت تکنولوژی و دانش غرب، ایرانیان را به سمت نقد سنّت‌ها، باورهای عامیانه و بدون پشتوانهٔ علم و منطق سوق داد. عشقی دعا و ختم اذکار را با افسون و جادو یکی می‌داند:

«ملتی کاو باز قرن بیستم بر دردِ خود — چاره با ختم و دعا و ذکر و افسون می‌کند
ملتی کالودهٔ تریاک باشد صبح و شام — دایم آگنده دماغ از گندِ افیون می‌کند...»
(میرزاده عشقی،۱۳۵۰: ۲۳۵).

همچنین، وی نمایشنامه‌ای طنزآمیز منثور و تک‌پرده دارد که انتقاد از تسلط فکری صوفیانه است و یادآور «حکایت ملاّ ابراهیم خلیل کیمیاگر[۸]» اثر آخوندزاده است. در هر دو

اثر نمایشی، عده‌ای فریبکار با استفاده از جهل دیگران در باورهای خرافی، از آن‌ها سوءاستفاده می‌کنند. اسامی اشخاص نمایش نیز به طنز و مناسب موضوع آن است: «حلواءالفقرا» و «گرفتارخان» و... (ر.ک؛ همان: ۲۲۰). در این اثر، او قصد نشان دادن تضاد و تقابل میان افکار نو و باورهای کهنهٔ زمان خود را دارد. نظیر این مضامین را در دیوان ایرج هم سراغ داریم. وی در انتقاد از مرام صوفیانه و اعمال دراویش در قطعه‌ای نمایشی به نام «درویش» گفته‌است:

«کیست آن بی‌شعوردرویشی — که همیشه به لب بُوَد خاموش
نه کند هیچ گفتگو با کس — نه به حرف کسی نماید گوش
کارهایی کند سفیهانه — خارق عادت و مخالف هوش»
(ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۱۹۱).

ایرج در یکی از اشعار خود به نام «بهشت و دوزخ» در بروز این عقاید افراط می‌کند و آنچه در *قرآن* به‌صراحت آمده‌است، از جمله قرائت نماز به عربی را نفی می‌کند (ر.ک؛ همان: ۱۷۹). عارف نیز جهل مردم ایران را خواب غفلت می‌داند و در تصنیف‌های خود به این موضوع اشاره می‌کند.

آسیب تقلید صِرف و استحالهٔ فرهنگی با نام زیبای تجدد، سنت‌های پسندیدهٔ جامعه را نیز متأثر کرد. بیضایی در این زمینه می‌گوید: «روشنفکران ـ بدون داشتن شناخت درستی ـ به نفی ارزش‌های گذشته پرداختند و برخی واسطه‌ها مظاهر فرهنگ غرب را ـ بدون درک عمیق مبانی آن‌ها ـ تبلیغ کردند» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۲۰۷). طبیعی است که سطحی‌نگری در این تقلیدها پیامدهایی از جمله وجود تناقض در گرایش‌های نوجویانه نیز در پی دارد که توجه به نوستالوژی‌ها از آن جمله است. این تناقض زمانی پررنگ می‌شود که سنّت فقط در بعد از اسلام خلاصه می‌شود و انتقاد از سنّت‌های دینی رواج می‌یابد و گاهی به آنجا می‌رسد که شاعر احساسات الحادی از خود بروز می‌دهد:

«الحادی که در شعر دورهٔ مشروطه راه یافته‌است، چیزی نیست که حاصل تفکر سنتی ادبا باشد. این‌ها نتیجهٔ قاطع تماس فکری با غرب است و یا حتّی تأثیر مستقیم متفکران غربی را در این شیوهٔ تفکر به نام و نشان می‌توان دید:

«به پندار دانای مغرب‌زمین — پدیدآور پند نو، دارویین
زمانه زِ میمون دُمی کم نمود — سپس ناسزانامش آدم نمود»
(آجودانی، ۱۳۸۲: ۲۵۹).

او در جایی دیگر، ضمن ردّ معاد می‌گوید:

«منکرم من که جهانی به جز این باز آید — چه کنم درک نموده‌است چنین ادراکم
قصهٔ آدم و حوا دروغ است، دروغ — نسل میمونم و افسانه بُوَد از خاکم»

(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۳۶۹).

به نظر می‌رسد که بعضی شرایط روحی شاعر، گاهی زبان شعر را به سوی بی‌اعتقادی می‌کشاند. در دیوان ایرج، با فاصله‌ای که بین او و اجتماع ایجاد شده، چنین گریزهای الحادی وجود دارد (ر.ک؛ ایرج‌میرزا، ۱۳۵۳: ۸۵). همچنین، وی در جایی دیگر از عجز انسان از شناخت خدا سخن می‌گوید (ر.ک؛ همان: ۲۲۳). شایستهٔ توجه است که مضامین الحادی در آثار نمایشی سه شاعر کمتر دیده می‌شود. یکی از علل آن می‌تواند با توجه به عمومیت اشعار نمایشی، منع ذاتی شاعر در برجسته کردن اعتقادات مخالفِ آحاد مردم باشد و از طرفی، در این عصر، زبان شعر برای بهره‌مندی مردم از این آثار به سمت سادگی رفته‌است، به‌ویژه متون دراماتیک که تعمداً از بقیهٔ اشعار به سبب سازگاری با درک همهٔ اقشار جامعه ساده‌ترند.

۱۲. عید خون (ایده‌آل عشقی) و تناقض عقیدتی

در آثار عشقی، تناقض‌های فاحشی از نظر درون‌مایه دیده‌می‌شود. او که مبارزی آزادی‌خواه و منتقد است، اصولی متناقض با آرمان‌خواهی خود طرح کرده، دست‌نشاندگان معروف امپریالیسم انگلیس را رسوا می‌کند و اصول انقلاب خود را که «پنج روز عید خون» می‌نامد، شرح می‌دهد. عشقی اعلام می‌کند که مردم ایران باید با گذشت سیصدوشصت روز از هر سال، پنج روز را عید خون اعلام کنند و به حساب امنای قانون برسند تا خائنان مجازات شوند. او پنج روز اول تابستان را انتخاب کرده، می‌خواهد مردم خانهٔ خائنان را ویران و آنان را قطعه‌قطعه کنند و بقیهٔ روزهای سال را با خیال آسوده زندگانی کنند (ر.ک؛ عشقی، ۱۳۵۰: ۱۲۴ـ۱۲۵). او می‌گوید: «زن‌ها اغلب به عوض مهریه، از شوهرشان ریختن خون یک پلید و خائنی را بخواهند!» (همان: ۱۳۹).

عشقی عقیدهٔ آنارشیستی را بیان می‌کند که نوعی نفی حکومت است؛ یعنی مردم قدرتی از نوع قدرت حاکمه داشته باشند تا شورش کنند و بعد هم به سراغ زندگی خود بروند. این پیشنهاد در جای‌جای دیوان عشقی دیده می‌شود. او در قسمتی از منظومهٔ *ایده‌آل*، مستقیماً به عید خون در پایان نمایشنامه می‌پردازد و از زبان پدر مریم می‌گوید که ایده‌آل مرد داغدیده و خود شاعر (عشقی)، برگزاری این عید است و آن را روز کیفر و کین می‌نامد:

چـه خـوب روزی آن روز، روز کشـتار اسـت　　گر آن زمان برسد، مرده‌شـوی بسـیار اسـت
حوالــهٔ همــهٔ ایــن رجــال بــر دار اســت　　بـرای خـائن، چـوب و طنـاب در کـار اسـت

سزای جمله شود داده از یسار و یمین»
(میرزاده عشقی، ۱۳۵۰: ۱۹۳).

او بـه جـای رهنمـون شـدن بـه آزادی، سـر از بـن‌بسـت نیهیلیسـم[۹] (Nihilism) و آنارشیسم[۱۰] (Anarchism) درمی‌آورد و خواهان رسیدن به اصـلاحات اساسـی از رهگـذر ویرانی و خونریزی است. به دلیل این شور سیاسی، او نتوانسـت بـه مرتبـهٔ دلخـواه خـود، «یعنی پیشگامی در ادبیات دست یابد» (بزرگ علوی، ۱۳۸۶: ۱۲۰). یکی از دلایلی کـه نشـانهٔ شور انقلابی مفرط عشقی است، همین تسامح در ابراز عقاید و وجود تناقض در آن‌هاست. او جز نمایشنامه‌های سیاسی، اُپِرتی منثور از عشقی به نام «بچهٔ گدا و دکتر نیکوکار» به جا گذاشته‌است که مضمونی اخلاقی‌ـ اجتماعی دارد.

۱۳. نتیجه

در عصر بیداری، غالب شاعران روشنفکر با جریان انقلاب هم‌سو شدند. عـارف قزوینـی و میرزادهٔ عشقی هنر خود را صَرف مبارزه نمودند و درون‌مایهٔ آثـار آن‌هـا، انتقـاد از اوضـاع سیاسی و اجتماعی است، اما مایه‌های سیاسی در آن‌ها بیشتر دیده می‌شود. میرزادهٔ عشقی به ادبیات و نمایش علاقمند بود، ولی برخلاف ایرج و عارف، معلومـات کـافی در ادبیـات نداشت و نمایشنامه‌هایش نیز از نظر فن نویسندگی ضعیف هستند و نه ارزش ادبی دارند و نه ارزش نمایشی. بر همین اساس، از این دو گرایش خود که ناشیانه در آن‌هـا وارد شـده، بسـتری بـرای تمـایلات سیاسـی سـاخته‌اسـت. عشـقی افکـاری انسـان‌گرایانـه، و در نمایش‌هایش به زندگی مردم عادی عصر خود توجه داشته‌است و ایـده‌هـایش را از آنـان گرفته‌است. کلیت آثار او رنگ فردگرایی اجتماعی و متجددانه دارد. به طور کلی، سیاست، اجتماع و مردم در اشعار عشقی و عارف نمودِ تام دارند و با وجود نقاط اشتراکی که بین او و عارف در مبارزات قلمی دیده می‌شود، در مسئلهٔ جمهوری با هم اخـتلاف‌نظـر دارنـد. او مخالف جمهوری رضاخانی بوده، اما عارف که از مشروطه سرخورده شده، به جمهوری دل می‌بندد و بعد از موضوع سلطنت، تغییر موضع می‌دهد. او شاعری است دردکشیده کـه در تصنیف‌های خود از درد مردم اجتماع و ناکارآمدی دولت‌مـردان انتقـاد مـی‌کنـد. عـارف و عشقی مانند بسیاری از متجددان، خواهان آینده‌ای آرمانی هستند، اما مـدام از گذشـته‌ای باشکوه می‌گویند. این ویژگی در شعر ایرج کمتر دیده می‌شود. او افکار مترقـی و مـدنیت

غربی را مطرح می‌کند و جنبهٔ فردی شعر او برجسته‌تر است. شعر او، هنر صِرف است و اشعار نمایشی او از نظر روانی و استواری، از شعر همهٔ شاعران خاص دورهٔ مشروطه (نظیر عشقی و عارف) هنری‌تر است. با وجود این، گاهی ناهنجاری‌های اجتماعی که مردم به آن‌ها گرفتارند، او را می‌آزارد. تنها اثر کاملاً نمایشی او، «مربع ترکیبی» در نقد اوضاع جامعه و فساد رجال حکومتی است. در دیوان وی، مسائل تربیتی، اندرزی، عشق و... طرح می‌شوند. تناقض در سنّت‌گریزی و گرفتار شدن در ایسم‌های روشنفکرانه، همچون ناسیونالیسم، شووینیسم، نیهیلیسم و آنارشیسم از ویژگی‌های بارز فکری شاعران متجدد مورد بحث است.

۱۴. پی‌نوشت‌ها

۱. ر.ک؛ مقدمهٔ *تمثیلات* به قلم میرزا محمدجعفر قراجه‌داغی مترجم این اثر و نامهٔ آخوندزاده به او.

۲. نمایشنامه‌ای که همراه موسیقی و شعر اجرا می‌شود و موسیقی در آن جایگاه ویژه‌ای دارد و گاه بر سراسر نمایش حاکم است. شعر نیز در آن در مرحلهٔ دوم اهمیت قرار دارد (ر.ک؛ رادفر، ۱۳۶۶: ۲۰).

۳. اُپرای کوتاه *مسخره* (ر.ک؛ همان: ۶۰).

۴. بهار در این زمینه می‌گوید: «چنان‌که برای شمار دیگری از اقشار سنّت‌گرا و دین‌مدار جامعهٔ آن روزگار، جمهوری مساوی بود با ترویج بی‌دینی و حذف علما از صحنهٔ سیاست که نمودِ آشکار آن، سیلی خوردن آیت‌الله مدرس از طرفداران یقه‌دریدهٔ جمهوری بود» (بهار، ۱۳۵۷: ۴۳).

۵. ملی‌گرایی.

۶. میهن‌پرستی افراطی و ستیزه‌جو.

۷. «از آنجا که مخالفان مشروطه، وطن‌پرستی مشروطه‌خواهان و مفهوم جدید وطن را نوعی جمال‌پرستی و خارج از اسلام‌پرستی تعبیر می‌کردند، با طرح مفهوم وطن اسلامی یا نوع مخصوص از وطن به پاسخ برمی‌آمدند» (آجودانی، ۱۳۸۲: ۳۹).

۸. ر.ک؛ *تمثیلات* (نمایشنامه‌ها)، اثر فتحعلی آخوندزاده.

۹. هیچ‌انگاری که نهایت این گرایش به آشوب و خونریزی می‌انجامد.

۱۰. به معنای نظام اجتماعی بدون دولت و حکومت است.

منابع

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۲)، *یا مرگ یا تجدد، دفتری در شعر و ادب مشروطه*، چ ۱، تهران، اختران.

آخوندزاده، فتحعلی (۱۳۵۶)، *تمثیلات*، ترجمهٔ میرزا محمدجعفر قراجه‌داغی، چ ۳، تهران، خوارزمی.

آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، *تجدد ادبی در دورهٔ مشروطه*، تهران، مؤسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.

ایرج‌میرزا، جلال‌الممالک (۱۳۵۳)، *دیوان*، به اهتمام محمدجعفر محجوب، چ ۳، تهران، اندیشه.

بزرگ علوی، مجتبی (۱۳۸۶)، *تاریخ ادبیات معاصر فارسی*، ترجمهٔ سعید فیروزآبادی، چ ۱، تهران، جامی.

بولتون، مارجوری (۱۳۸۶)، *کالبدشناسی درام*، ترجمهٔ رضا شیرمرد، چ ۲، تهران، نشر قطره.

بهار، محمدتقی (۱۳۵۷)، *تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران*، ج ۱، چ ۲، تهران، امیرکبیر.
ـــــــــــ (۱۳۶۸)، *دیوان اشعار*، به کوشش مهرداد بهار، ج ۲، تهران، توس.
بیضایی، بهرام (۱۳۹۲)، *نمایش در ایران*، چ ۹، تهران، روشنفکران و مطالعات زنان.
بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران، افراز.
ثمینی، نغمه (۱۳۸۷)، *تماشاخانهٔ اساطیر*، چ ۱، تهران، نی.
داد، سیما (۱۳۸۷)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوهٔ تطبیقی و توضیحی)*، چ ۴، تهران، مروارید.
دبیرسیاقی، محمد (۱۳۶۴)، *مقالات دهخدا*، ج ۲، چ ۱، تهران، تیراژه.
درودیان، ولی‌الله (۱۳۸۰)، *سرچشمه‌های مضامین شعر ایرج‌میرزا*، چ ۱، تهران، قطره.
درویش، پروانه (۱۳۸۷)، «نگاهی گذرا به ادبیات در دورهٔ مشروطه»، *کتاب ماه ادبیات*، ش ۱۳۰، صص ۵۵ ـ ۵۹.
رادفر، ابوالقاسم (۱۳۶۶)، *فرهنگ‌وارهٔ داستان و نمایش*، چ ۱، تهران، اطلاعات.
زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸)، *چشم‌انداز شعر نو فارسی، مقدمه‌ای بر شعر نو، مسائل و چهره‌های آن*، تهران، توس.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸)، *ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما*، ترجمهٔ حجت‌الله اصیل، تهران، نشر نی.
ـــــــــــ (۱۳۸۳)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، چ ۲، تهران، سخن.
ـــــــــــ (۱۳۹۰)، *با چراغ و آینه، در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران*، چ ۲، تهران، سخن.
شمعی، میلاد و مینو بی‌طرفان (۱۳۹۳)، «تحلیل مفهوم وطن در شعر و اندیشهٔ میرزاده عشقی»، *شعرپژوهی*، ش ۱۹، صص ۱۳۷ ـ ۱۶۰.
عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۴۷)، *کلیات دیوان*، به کوشش عبدالرّحمن سیف‌آزاد، چ ۵، تهران، امیرکبیر.
عبدالله، عبدالمطلب (۱۳۹۱)، «پیوند سیاست با شعر مشروطه»، *مجلهٔ رهیافت انقلاب اسلامی*، ش ۲۰، صص ۷۷ ـ ۹۶.
فناییان، تاجبخش (۱۳۸۶)، *هنر نمایش در ایران*، چ ۱، تهران، دانشگاه تهران.
گوران، هیوا (۱۳۶۰)، *کوشش‌های نافرجام*، تهران، آگاه.
معافی غفاری، فرزاد (۱۳۸۰)، «ساختار دراماتیک» *ماهنامهٔ صحنه*، ش ۱۱، صص ۵۸ ـ ۶۰.
مکی، ابراهیم (۱۳۹۰)، *شناخت عوامل نمایش*، چ ۷، تهران، سروش.
میرزاده عشقی، محمدرضا (۱۳۵۰)، *کلیات مصور میرزاده عشقی*، به کوشش علی‌اکبر مشیر سلیمی، چ ۶، تهران، امیرکبیر.
میرصادقی، جمال (۱۳۹۰)، *عناصر داستان*، چ ۷، تهران، سخن.

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۸۸)، *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، تهران، مهناز.

میلانی، عباس (۱۳۸۳)، *تجدد و تجددستیزی در ایران*، چ ۵، تهران، اختران.

وحیدزاده دستگردی، محمود (۱۳۴۱)، «ادبیات در عصر مشروطیت و بزرگ‌ترین گویندگان این عهد»، *مجلهٔ ارمغان*، د ۳۱، ش ۱۰، صص ۴۳۳ ـ ۴۴۰.

Aaref-Qazvini, A. (1968). *Kolliāt-e Divān (The Complete Poems)*, By A. Seyf-Azād, 5th Eds., Tehran, Amirkabir. [In Persian].

Abdollah, A. (2012), "The Connection Politics and Constitutional Poetry", *Journal of the Islamic Revolution Approach*, No. 20, Pp. 77-96. [In Persian].

Ajoudāni, M. (2003), *Yā Marg Yā Tajadod, Daftari Dar Sher Va Adab-e Mashrooteh, (Dead or Modernity)*, 1th Eds., Tehran, Akhtarān. [In Persian].

Akhondzāde, F. A. (1977), *Tamsilāt (Plays)*, 3th Eds., Tahran, Khārazmi. [In Persian].

Azhand, Y. (2005), *Tajadod-e Adabi Dar Dowre-ye Mashrooteh, (Literary Modernity in The Constitutionalism Period)*, Tehran, Institute of Research and Development of Arts.[In Persian].

Bahār, M. T. (1978), *Tārikh-e Mokhtasar-e Ahzāb-e Siāsi-e Iran (A Brief History of Iranian Political Parties)*, Vol. 1, 2th Eds., Tehran, Amirkabir. [In Persian].

——— (1989), *Deevān-e Ashār (The Complete Poems)*, By M. Bahār, Vol. 2, Tehran, Tous. [In Persian].

Beyzāyi, B. (2013), *Namāyesh Dar Iran (A Study on Iranian Theatre)*, 9th Eds., Tehran, Roshanfekrān va Motāleāt-e Zanān (Intellectuals and women Studies). [In Persian].

Biniāz, F. (2009), *Darāmadi bar Dāstān Nevisi va Revāyat Shenāsi (An Introduction to Fiction and Narrative Studies)*, Tehran, Afrāz. [In Persian].

Boulton, M. (2007), *The Anatomy of Drama*, 2th Eds., Tehran, Qatreh. [In Persian].

Bozorg-Alavi, M. (2007), *Tārikh-e Adabiāt-e Moāser-e Fārsi (History of Contemporary Persian Literature)*, 1th Eds., Tehran, Jāmi. [In Persian].

Daad, S. (2008). *Farhang-e Estelāhāt-e Adabi (Encyclopedia of Literary Terms)*, 4th Eds., Tehran, Morvarid.[In Persian].

Dabir-Siaqi, M. (1985), *Maqaaālāt-e Dehkhoda (Articles by Dehkhoda)*, Vol. 2, 1thEds., Tehran, Tirāzheh. [In Persian].

Darvish, P. (2008), "A Brief Look at the Literature in the Constitutional Period", *Ketāb-e Māh-e Adabiāt*, Vol. 130, Pp. 55-59. [In Persian].

Doroudiān, V. (2001), *Sar-Cheshmeh-hāye Mazāmin-e Sher-e Iraj Mirzā (Sources of Iraj Mirza's Poetry)*, 1thEds., Tehran, Qatreh. [In Persian].

Fanāeiyan, T. (2007), *Honar-e Namāyesh Dar Iran (Performing Arts in Iran)*, 1thEds., Tehran, University of Tehran. [In Persian].

Gourān, H. (1981), *Kooshesh hā-ye Nā Farjām (Unsuccessful Attempts)*, Tehran, Agāh. [In Persian].

Iraj-Mirzā, J. (1974), *Deevān (The Complete Poems of Iraj Mirza)*, By M. J Mahjoob, 3thEds., Tehran, Andisheh. [In Persian].

Makki, E. (2011), *Shenākht-e Avāmel-e Namāyesh (Drama Factors Recognition)*, 7th Eds., Tehran, Soroush. [In Persian].

Milāni, A. (2004), *Tajaddod va Tajaddod Setizi Dar Iran (Modernity and anti-modernity in Iran)*, 5thEds., Tehran, Akhtarān. [In Persian].

Mirsādeqi, J. (2011), *Anāsor-e Dāstān (Story Elements)*, 7th Eds., Tehran, Sokhan. [In Persian].

Mirsādeqi, J & Mirsādeqi, M. (2009), *Vāzhe Nāme-ye Honar-e Dāstān Nevisi (Glossary of the Art of Storytelling)*, Tehran, Mahnāz. [In Persian].

Mirzāde-Eshqi, M. R. (1971), *Kolliāt-e Mosavvar-e Mirzāde-Eshqi (The Complete Illustrated Poems of Mirzade-Eshqi)*, By A. Moshir-Salimi, 6th Eds., Tehran, Amirkabir. [In Persian].

Moāfi-Qaffāri, F. (2001), "Dramatic Structure", Māhnāme-ye Sahne, Vol. 11, Pp. 58-60. [In Persian].

Rādfar, A. (1987), *Farhang-vāre-ye Dāstān va Namāyesh (Encyclopedia of Stories and Shows)*, 1th Eds., Tehran, Ettela'āt. [In Persian].

Samini, N. (2008), *Tamāshākhāne-ye Asātir*,1th Eds., Tehran, Ney. [In Persian].

Shafiei-Kadkani, M. R. (1999), *Adabiāt-e Fārsi az Asr-e Jāmi Tā Roozgār-e Mā (Persian Literature from Jami to our Time)*, Tehran, Ney. [In Persian].

——————— (2004), *Advār-e Sher-e Fārsi az Mashroutiat tā Soghoot-e Saltanat (Periods of Persian Poetry from Constitutionalism to the Fall of the Monarchy)*, 2th Eds., Tehran, Sokhan. [In Persian].

——————— (2011), *Bā Cherāq va Ayeneh (In Search of the Roots of the Evolution of Contemporary Iranian Poetry)*, 2th Eds., Tehran, Sokhan. [In Persian].

Shamei, M. & M. Bi-Tarafān (2014), "Analysis of the Concept of Homeland in the Poetry and Thought of Mirzadeh Eshghi", *Poetry Research*, No. 19, Pp. 137-160,. [In Persian].

Vahidzādeh-Dastgerdi, M. (1962), "Literature in the Age of Constitutionalism and the Greatest Speakers of this Era", *Armaqan Magazine*, No. 10, Pp. 433-440. [In Persian].

Zarrinkoob, H. (1979), *Cheshmandāz- e Sher-e No-e Fārsi*, Tehran, Tous. [In Persian].

Table of Contents

The Ancient Pattern of the Sun in Poetry of *Nizamuddin Astrabadi* / Mohammad Reza Pashaei, Hadi Dehghani Yazdeli and Mahdi Hamzepoor **1**

Eventfulness and Different Kinds of Event in Nima's Poem Taghi Pornamdarian and Mohammad Saman Javaherian **21**

Postmodernist Validation Techniques in the Novel "Del Foulad"; Monirou Ravanipour
Sadegh Khodadoost, Ali Dehghan and Hamidreza Farzi **39**

The Typology of Place and The Relationship between Place and Subject in the Discourse of Tasawwuf; A Case Study in the Sufist legacy of Abu Sa'eed AbolKhayr / Mohammad Reza Salehi Mazandarani, Nasrollah Emami, Ghodrat Ghasemi Pour and Mohammad Ali Bideli **63**

A Comparative Review and Analysis of the Dramatic Capacity of Novels 'Lidded Mirrors' and 'Cosima' Based on the Freytag Model / Mahdi Abdi, Asgar Salahi and Shahriyar Giti **87**

Study of *Al-Mu'jam fi Ma'a'ir Ash'ar alAjam* as an Imitation of *Naqd al-shi'r* / Mojahed Gholami **111**

Readout of Darwin's Scientific Revolution in Formating of Sadegh Hedayat Nihilistic Thoughts / Jafar Fasaei and Najmeh Dorri **135**

Comparative Study of the Themes of Dramatic Opuses of Eshqi, Iraj and Aref / Ali Mohammad Moazzeni,Teimoor Malmir and Masoome Ebadi **159**

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

No. 2, Vol. 9, Autumn & winter, 2020-2021
ISSN: 2382-9850

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: 10000 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.4, Vol 9, Winter 2021

Table of Contents

The Ancient Pattern of the Sun in Poetry of *Nizamuddin Astrabadi* 1
Mohammad Reza Pashaei, Hadi Dehghani Yazdeli and Mahdi Hamzepoor

Eventfulness and Different Kinds of Event in Nima's Poem 21
Taghi Pornamdarian and Mohammad Saman Javaherian

Postmodernist Validation Techniques in the Novel "Del Foulad"; Monirou Ravanipour 39
Sadegh Khodadoost, Ali Dehghan and Hamidreza Farzi

The Typology of Place and The Relationship between Place and Subject in the Discourse of Tasawwuf; A Case Study in the Sufist legacy of Abu Sa'eed AbolKhayr / Mohammad Reza Salehi Mazandarani, Nasrollah Emami, Ghodrat Ghasemi Pour and Mohammad Ali Bideli 63

A Comparative Review and Analysis of the Dramatic Capacity of Novels 'Lidded Mirrors' and 'Cosima' Based on the Freytag Model / Mahdi Abdi, Asgar Salahi and Shahriyar Giti 87

Study of *Al-Mu'jam fi Ma'a'ir Ash'ar alAjam* as an Imitation of *Naqd al-shi'r* 111
Mojahed Gholami

Readout of Darwin's Scientific Revolution in Formating of Sadegh Hedayat Nihilistic Thoughts / Jafar Fasaei and Najmeh Dorri 135

Comparative Study of the Themes of Dramatic Opuses of Eshqi, Iraj and Aref 159
Ali Mohammad Moazzeni,Teimoor Malmir and Masoome Ebadi