دانشگاه تهران
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۹۵۷۵-۲۳۸۲
سال ۱۰، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۰

عنوان‌ها

تثبیت گفتمان اشعری در برابر گفتمان‌های خردگرا بر مبنای عامل دسترسی (با تکیه بر دیوان ناصرخسرو و رباعیات خیام) ۱
فردوس آقاگل‌زاده، غلامعلی فلاح و ساحره مرادی

برساخت روایی تاریخ بیهقی و تلاقی آن با اندیشهٔ ایرانی ۲۷
فردین حسین‌پناهی

سبک‌شناسی و تحلیل ساخت دستوری مهم‌ترین «همکردِ» زبان فارسی در قصاید خاقانی ۵۵
منوچهر تشکّری، منوچهر جوکار و علی نادری‌فرد

بررسی و تحلیل وجه تصویری شعر «ققنوس» از نیما یوشیج ۷۵
سارا حسینی، رحمان ذبیحی و علیرضا شوهانی

تحلیل برخوانی «آرش» بهرام بیضایی، با رویکرد ترامتنیت ۱۰۳
شیرزاد طایفی و کورش سلمان نصر

نقد نگرهٔ اخلاق سَروَری در بینش تراژیک اخوان ثالث ۱۲۷
چیمن فتحی و رامین محرمی

نقد و تحلیل زندگی‌نامه‌نویسی ابراهیم یونسی در قالب رمان زمستان بی‌بهار ۱۵۹
تیمور مالمیر و نجم‌الدین رستم یونس

تحلیل مکانیسم روان‌رنجورانهٔ مهرطلبی در داستان‌های مثنوی بر اساس نظریّهٔ کارن هورنای ۱۸۵
شهرام محمودی، ابراهیم دانش و فرامرز جلالت

تحلیل مهم‌ترین مؤلفه‌های کلامی اشاعره در امثال فارسی ۲۱۱
مصطفی موسوی و عباس شاه‌علی رامشه

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۰، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۰

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: ----------
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
تثبیت گفتمان اشعری در برابر گفتمان‌های خردگرا بر مبنای عامل دسترسی (با تکیه بر دیوان **ناصرخسرو و رباعیات خیام**) / آقاگل‌زاده، غلامعلی فلاح و ساحره مرادی	۱
برساخت روایی تاریخ بیهقی و تلاقیِ آن با اندیشهٔ ایرانی فردین حسین‌پناهی	۲۷
سبک‌شناسی و تحلیل ساخت دستوری مهم‌ترین «همکردِ» زبان فارسی در قصاید خاقانی / منوچهر تشکّری، منوچهر جوکار و علی نادری‌فرد	۵۵
بررسی و تحلیل وجه تصویری شعر «ققنوس» از نیما یوشیج سارا حسینی، علیرضا شوهانی و رحمان ذبیحی	۷۵
تحلیل برخوانی «آرش» بهرام بیضایی، با رویکرد ترامتنیت شیرزاد طایفی و کورش سلمان نصر	۱۰۳
نقد نگرهٔ اخلاق سَروَری در بینش تراژیک اخوان ثالث چیمن فتحی و رامین محرمی	۱۲۷
نقد و تحلیل زندگی‌نامه‌نویسی ابراهیم یونسی در قالب رمان زمستان بی‌بهار تیمور مالمیر و نجم الدین رستم یونس	۱۵۹
تحلیل مکانیسم روان‌رنجورانهٔ مهرطلبی در داستان‌های مثنوی بر اساس نظریّهٔ کارن هورنای / شهرام محمودی، ابراهیم دانش و فرامرز جلالت	۱۸۵
تحلیل مهم‌ترین مؤلفه‌های کلامی اشاعره در امثال فارسی مصطفی موسوی و عباس شاه‌علی رامشه	۲۱۱

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 2, Vol. 10, Summer 2021

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

The Establishment of Ash'ari Discourse against Reason_ Oriented Discourses According to the Access Factor (Based on Nosirkhosrow's Diwan and Khayyam's Rubiyat)

Ferdows Agha Golzadeh[1] & GholamAli Fallah[2] & Sahereh Moradi[3]

(1-26)

Abstract

This paper has investigated the process of establishing Ash'ari discourse against reason_oriented discourses (namely Nasir Khosrow's *Diwan* and Khayyam's *Rubiyat*) based on a new interpretation of the access factor, which is the unequal distribution of discourses' linguistic productions in society. Accordingly, with an impact on the formation of people's mental cognition, access proportion of discourses' texts plays a fundamental role in establishing or undermining them. From this perspective, the research explores how social relations affect the texts' access to the discourses mentioned above. The sort of analysis is also the macro one and is different from microanalysis in linguistic descriptions. The theoretical framework is a multi-perspectival method combining social practice level in Fairclough's approach and process of foregrounding_back grounding in Laucla & Mouffe's theory. Findings show that by imposing and enforcing constraints on discourses _respectively to foregrounding Ash'ari discourse and backgrounding reason_oriented discourses_ power_holders kept the access of these discourses' texts unbalanced. It means that at the discursive imposition level, they enable Ash'ari discourses' texts to be extensively accessed by planning soft organizations like group formation and establishment of Nizamiyyah institutes. At the level of the discursive constraint, they prevent reason_oriented discourses and texts associated with them from accessing society by hardware activities like suppression and elimination. Nasir Khosrow's *Diwan* and Khayyam's *Rubiyat* were two works on which discursive constraints were seriously enforced. Because of their opposition to dominant ideology_Nasir Khosrow's *Diwan* for including concepts like propagation of Ismaili doctrine, decisive repudiation of Sunnism, and giving harsh vituperation to all contributors of contesting group from upper to lower echelon and Khayyam's *Rubiyat* by challenging the society's common sense about definite religious propositions and expressing ironic sarcasm against mullahs and the clergy. It's also noteworthy that through the software organization of Nizamiyyah institutes, access to authority and credibility positions for these contesting discourses' actors was unequally in favor of Ash'ari discourses distributed. This strategy was considerably facilitating the possibility of Ash'ari discourse imposition. These mechanisms ultimately led to establishing Ash'ari discourse.

Keywords: Ash'arism, Rationalism, Access factor, Linguistic texts, Foregrounding, Backgrounding.

Received: 20, March, 2020 & Accepted: 20, June, 2021

10.22059/jlcr.2020.300068.1450
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1. Professor of Linguistics at Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
2. Professor of Persian Language and Literature Kharazmi University, Tehran. Iran.
3. Email of the author: saherehmoradi@yahoo.com.
Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature Kharazmi University, Tehran. Iran.

1. Introduction

In the early centuries of post-Islamic Iran, two significant movements of rationalism and traditionalism emerged under socio-political circumstances. Two prominent discourses within these domains were E'tzel and Ash'arite that became the dominant theological discourse of the society with the support of the political system over periods of time. In the 10th century, the Mu'tazilite discourse, which had paved the way for Islamic Renaissance by adopting the Greek intellectual system, lost its dominance in favor of Ash'ari discourse due to the arrival of Ghaznavid and Seljuk Turks and the formation of a kind of political collusion between them and Abbasid Caliphate. From then on, Ash'ari discourse entered the arena of competition with reason-oriented discourses for a long time. Because contrary to the effective principles of Ash'arite beliefs, anti-rationalism, and determinism, the ideas of rationalists—promoting free will, rationalization of good and evil, and consequently were grounds for political theorizing—were considered as a threat to their deterministic rule. Thus it must be seriously planned to establish and undermine these discourses. Based on two significant samples of reason-oriented discourse (Nasir Khosrow's *Diwan* and Khayyam's *Rubiyat*), this study aims to show how the agents of Ash'ari discourse fixed the semantic system during this continuous competition of this discourse and undermined of other discourses own. Obviously, power inequality in government had a significant impact on it. But the question is, in what ways did the power holders, as supporters and administrators of Ash'ari discourse, succeed in this way? In discourse approaches, the access factor means the unequal distribution of access to discourses based on the authority or social status of individuals: The statements of those who have authority are often regarded as truth-claims. However, those of ordinary people are just considered as personal comments. Having a new interpretation of this rule—unequal access to discourses based on the unequal distribution of their linguistic productions in the society—the authors have studied the above-mentioned issue from a macro perspective and emphasized that the level of access to these resources with an impact on the formation of people's mental cognition plays a vital role in fixing or undermining discourses. So power-holders attempted to, through foregrounding and backgrounding process, whose mechanisms here are imposing and constraints discursive respectively, keep the access to these discourses' linguistic texts unequal in favor of Ash'ari discourse and against reason-oriented discourses.

2. Discourse imposition

According to the constructed pattern of access factor, it creates conditions for extensive access to linguistic products of special discourse (Ash'ari discourse here) to foreground and fix that discourse. This mechanism was performed with the following software strategies in this period.

3. Grouping

It's a political discursive process: sometimes there is a fundamental similarity between various identities, which causes the differences to be ignored and an equivalent group formed based on that common element. A similar mechanism

is observed among the actors of Ash'ari discourse (court poets and writers, traditionalist religious scholars, the order of ascetics and Sufis, etc.): Among the linguistic production of these actors, several strategic points were equivalent with ideological goals of government like determinism, anti-rationalism, glorious praise of the pillars of government. Via identifying and strengthening these points, the power holders have acted in aggregation of their power to form a powerful advertising group. In other words, taking effective measures—organizing the circle of court poets, ordering writing of books to religious scholars, supporting Sufis and their ideas—the political system has consciously attempted to produce and distribute linguistic productions of these actors and taken political advantages of establishing its theological discourse through this.

4. Establishment of Nizamiyyah institutes

As a political way of maintaining and modifying the appropriation of discourses, the educational systems have the major responsibility for differential in access. Nizamiyyah schools that were established for developing Ash'ari discourse is noteworthy in this regard. Due to firm discipline governed on these schools, unequal access to Ash'ari and reason-oriented discourses was achieved not only in terms of the distribution of their linguistic products but also based on the distribution of authority positions: By accepting Ash'ari students and professors from all over the Islamic countries, and subsequently producing a large number of texts in accordance with the norms of Ash'ari discourse, these centers proceeded to reproduce and fix this discourse. On the other hand, great titles and social positions that were awarded to these actors represented their statement as truths.

5. Discursive constraints

Refers to using methods such as suppression and elimination to prevent access to reason-oriented discourses (backgrounding). Nasir Khosrow's *Diwan* and Khayyam's *Rubiyat*, two reason-oriented texts, were examples of receiving such feedbacks. It was especially because they were disturbing the prevailing order of the government and society with their conflictive concepts. Having ideological motifs, these poems became forbidden texts that their production and access were banned and prosecuted. Nasir Khosrow was one of the belligerent Da'is of Isma'ilism; A school whose disruptive nature of its doctrine was a severe threat to the government. Among Nasir Khosrow's works, the aggressive mode of this revolutionary approach has especially taken place in *Diwan* -in the form of a serious confrontation with the dominant ideology. In this book, not only all contributors of contesting group, from upper to lower echelon, are vituperated, but also the Isma'ili caliphs of Egypt, the great rivals of Abbasids, are strongly praised. Although Khayyam was one of the highly esteemed scholars of the Seljuk court, he was also undoubtedly included as a political actor for his unorthodox quatrains. He did not believe that the Ash'arite logic had revealed the secret of the world and solved all problems. Thus with his quatrains, whose each verse was tantamount to a manifesto against its conventional propositions, he challenged the authority of this discourse. In fact, Khayyam in *Rubiyat* was like a dissident who -opposed the Ash'ari approach that believed in the

Hereafter- was recommending the absolute originality of the life in this world that threatened the government's access to power. These hardware and software mechanisms eventually led to establishing Ash'ari discourse.

تثبیت گفتمان اشعری در برابر گفتمان‌های خردگرا بر مبنای عامل دسترسی
(با تکیه بر دیوان ناصرخسرو و رباعیات خیام)

فردوس آقاگل‌زاده
استاد زبانشناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
غلامعلی فلاح
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران
ساحره مرادی[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۱/۲۱؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۳۰
علمی- پژوهشی

چکیده
این جستار به بررسی فرایند تثبیت گفتمان اشعری در برابر گفتمان‌های خردگرا (به‌طور مشخص دیوان ناصرخسرو و رباعیات خیام)، بر مبنای برداشتی تازه از عامل دسترسی، توزیع نابرابر تولیدات زبانی گفتمان‌ها در جامعه پرداخته‌است. مطابق این برداشت، میزان دسترسی به متون گفتمان‌ها با تأثیر بر شناخت ذهنی افراد، نقشی اساسی در تثبیت یا تضعیف آن‌ها دارد. از این نظر، تمرکز پژوهش حاضر بر شناسایی مناسبات اجتماعی مؤثر در دسترسی متون گفتمان‌های نامبرده می‌باشد و نوع تحلیل نیز کلان و متفاوت با توصیف‌های زبانی در سطح خُرد است. چارچوب نظری، دیدگاهی تلفیقی متشکل از لایهٔ کردار اجتماعی در رویکرد فرکلاف و فرایند برجسته‌سازی- حاشیه‌رانی در نظریهٔ لاکلا و موف است. یافته‌ها نشان می‌دهد عوامل قدرت با روش‌های تحمیل و محدودیت‌های گفتمانی، به‌ترتیب به منظور برجسته‌سازی گفتمان اشعری و حاشیه‌رانی گفتمان‌های خردگرا، دسترسی به متون این گفتمان‌ها را در حالتی نابرابر نگه داشته‌اند؛ به این معنا که در سطح تحمیل گفتمانی، با طراحی تشکیلات نرم، همچون گروه‌بندی و تأسیس مدارس نظامیه زمینهٔ دسترسی وسیع متون گفتمان اشعری را در جامعه فراهم و در سطح محدودیت گفتمانی با اقدامات سخت‌افزاری، مثل حذف و سرکوب از دسترسی گفتمان‌های خردگرا و متون مربوط به آن‌ها جلوگیری کرده‌اند. *دیوان ناصرخسرو* و رباعیات خیام دو نمونه از متونی بودند که افزون بر خردمحور بودن، به دلیل ستیز با ایدئولوژی غالب ـ *دیوان ناصرخسرو* با در بر داشتن مفاهیمی همچون تبلیغ آموزه‌های اسماعیلی، انکار شدید مذهب تسنّن و نثار ناسزاهای سنگین به صدر تا ذیل عوامل گروه رقیب، و رباعیات خیام با به چالش‌کشیدن عقل سلیم جامعه دربارهٔ گزاره‌های مسلّم دینی و تعریض و کنایه به صاحبان دین و خبر روزگار- محدودیت‌های گفتمانی به‌شدت دربارهٔ آن‌ها اعمال می‌شد. این نکته نیز گفتنی است که از رهگذر تشکیلات نرم‌افزاری مدارس نظامیه، دسترسی به جایگاه‌های اقتدار و اعتبار برای کنشگران این گفتمان‌های رقیب به شکلی نابرابر و به نفع گفتمان اشعری توزیع می‌شد. این راهبرد، امکان تحمیل گفتمان اشعری را بسیار هموار می‌ساخت. مجموع این سازوکارها، سرانجام به تثبیت گفتمان اشعری انجامید.

واژه‌های کلیدی: اشعریت، خردگرایی، عامل دسترسی، متون زبانی، برجسته‌سازی، حاشیه‌رانی.

۱. مقدمه
در قرون آغازین ایران پسااسلامی، تحت‌تأثیر عوامل اجتماعی- سیاسی، دو جریان عمدهٔ خردگرایی و سنت‌گرایی پدید آمدند. دو گفتمان شاخص از بطن این قلمروها، مکاتب

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: saherehmoradi@yahoo.com

اعتزال و اشعری هستند که هر یک با حمایت نظام سیاسی وقت، طی دوران‌هایی، جایگاه گفتمان غالب عقیدتی جامعه را یافتند. در سدهٔ چهارم هجری، گفتمان معتزلی پس از یک قرن اقتدار با غلبهٔ ترکان غزنوی بر حکام ایرانی کرسی تسلط خود را به نفع گفتمان اشعری از دست داد. از آن پس، جامعهٔ ایران تا دیرزمانی عرصهٔ جدال گفتمان اشعری با گفتمان‌های خردگرا شد. پژوهش حاضر قصد دارد نشان دهد که در جریان این رقابت مستمر، وابستگان گفتمان اشعری چگونه نظام معنایی این گفتمان را تثبیت، و نظامِ گفتمان‌های رقیب را تضعیف کردند. بدیهی است که نابرابری قدرت در عرصهٔ حکومت، تأثیری مهم در این روند داشته، اما پرسش اینجاست که عوامل قدرت در مقام حامیان و گردانندگان اصلی گفتمان اشعری با چه روش‌هایی در این راه توفیق یافتند؟ نگارندگان از زاویه‌ای کلان، یعنی توزیع نابرابر تولیدات زبانی گفتمان‌های جامعه، به این مسئله نگریسته‌اند و تأکید داشته‌اند که میزان دسترسی (Access) به این منابع، با تأثیر بر تشکیل شناخت ذهنی کنشگران اجتماعی، نقشی بسزا در تثبیت یا تضعیف گفتمان‌ها دارد. بر مبنای این امر، پژوهش نشان می‌دهد که عوامل حکومتی از سویی، با شگردهای تحمیل‌گرانهٔ نرم، همچون گروه‌بندی و تأسیس مدارس نظامیه، زمینهٔ دسترسی گستردهٔ تولیدات زبانی گفتمان اشعری را فراهم (برجسته‌سازی: Foregrounding) نموده‌است و از سوی دیگر، با اِعمال محدودیت‌های سخت، مانند سرکوب و تهدید، از گردش متون گفتمان‌های خردگرا جلوگیری کرده (حاشیه‌رانی: Backgrounding) و این گونه در تثبیت و تضعیف گفتمان‌های خودی و رقیب کوشیده‌است. دامنهٔ زمانی پژوهش، قرون چهارم تا ششم هجری و ملاک بازنمایی محدودیت‌های گفتمانی علیه گفتمان‌های خردگرا، *دیوان ناصرخسرو* و *رباعیات خیام* است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

جستار حاضر در استفاده از رهیافت‌های گفتمانی، مدعی انجام کاری تازه است. از آنجا که نقطهٔ عزیمت پژوهش از لحاظ نظری، حرکت از رویکرد فرکلاف (Fairclough) به سمت دیدگاه لاکلا و موف (Laclau & Mouffe) است، مختصری از آرای فرکلاف بیان می‌شود، تا از رهگذر آن، تفاوت و تازگی بحث در مقایسه با سایر پژوهش‌ها نمودار گردد. در رویکرد فرکلاف، گفتمان به معنای سازوکار متقابل زبان و اجتماع، و تأثیر و تأثر میان

آن‌هاست. این ارتباط دوسویه در مدل فرکلاف، در سطوح متن، کـردار گفتمـانی و کـردار اجتماعی (Social Practice) بازنمایی شده‌است. فرکلاف آرای خود را در ایـن زمینـه، در تألیفاتی چند (۱۹۸۹، ۱۹۹۳، ۱۹۹۵ و ۲۰۰۳م.) تشریح کرده‌است. وی در مقاله‌ای با عنوان «زبان و ایدئولوژی» (فرکلاف، ۱۹۹۵م.: ۷۴) گفتمان را مجموعهٔ پیچیده‌ای از عناصر مزبور، و تحلیل یک گفتمان را منوط به تحلیل آن ابعاد و روابط میان آن‌هـا مـی‌دانـد. از ایـن رو، متناظر با آن‌ها مراحل توصیف، تفسیر و تبیین را وضع می‌کند. از میان سـطوح و مراحـل فوق، تمرکز مقاله بر تحلیل مناسبات موجود در لایهٔ کردار اجتماعی است. کردار اجتماعی ناظر بر گونه‌ای از فرایند اجتماعی زبان اسـت کـه تـأثیر مناسـبات کـلان اجتمـاعی را از زوایای گوناگون در پدیدار زبان می‌کاود. فرکلاف پرسش‌هایی در مرحلهٔ تبیین طرح کرده که بر مبنای آن‌ها، تأثیر مناسبات اجتماعی در بافت متون، سنجیدنی است. گفتنـی اسـت بیشتر پژوهش‌هایی که در تحلیل مباحث خود از رویکرد فرکلاف بهـره‌منـد شـده‌انـد، بـا انتخاب متن یا متونی خاص به عنوان زمینهٔ بررسی، تمرکز تحلیل را بر تـأثیر لایـه‌هـای کردار گفتمانی یا کردار اجتماعی در آن‌ها نهاده‌اند، تا از این رهگذر، نهفته‌های موجـود در بافت متون و روابط پنهان آن‌ها را با لایه‌های گوناگون اجتماعی آشکار کنند. امـا جسـتار حاضر به تحلیل متن آثار برای نیل به اهدافی از آن دست توجه ندارد، بلکه بر آن است تا با شناسـایی مناسـبات موجـود در لایـهٔ کـردار اجتمـاعی، رقابـت گفتمـان اشـعری را بـا گفتمان‌های خردگرا از زاویه‌ای کـلان ــ توزیـع نـابرابر دسترسـی بـه متـون زبـانی ایـن گفتمان‌هاـ بررسی کند و تأثیر این مسئله را در تثبیـت یـا تضـعیف نظـام معنـایی آن‌هـا بسنجد. از این لحاظ، چشم‌انداز تحلیلی پژوهش در نوع خود متفاوت و بی‌سابقه است. امـا از آنجا که رقابت این گفتمان‌ها در چارچوب فرایند برجسته‌سـازیـ حاشـیه‌رانـی بررسـی می‌شود، مرور پیشینهٔ بحث از این لحاظ نیز بایسته‌است. از میان پژوهش‌هـای متکـی بـر این روش، مقالهٔ «تبیین انگیزه‌های برجسته‌سازی، به‌حاشیه‌رانی و غیریت‌سازی در رباعیات خیام بر اساس تحلیل انتقادی گفتمان» از عالی‌پور و کزازی (۱۳۹۶) تناسبی با بحث حاضر دارد. مطابق یافته‌های این پژوهش، در رباعیات خیام، دو گفتمـان ایـن‌جهـانی (گفتمـان خودی) و ماورایی (گفتمان غیر) وجود دارد. خیام در رباعیات خود، گفتمـان خـودی را بـا شگردهای زبانی برجسته و گفتمان غیر را به حاشیه رانـده‌اسـت. در ایـن تحقیـق، گرچـه

رقابت یک گفتمان خردمحور با گفتمان غالب زمان بازنمایی شده، اما از توضیحات ارائه‌شده، تفاوت چشم‌انداز پژوهشی این دو جستار به‌روشنی مشخص است.

۳. مفاهیم نظری

۳ـ۱. رویکرد فرکلاف

۳ـ۱ـ۱. زبان، قدرت و ایدئولوژی

فرکلاف (ر.ک؛ فرکلاف، ۱۹۸۹م.: ۲) تعامل زبان و اجتماع را از طریق پیوند تنگاتنگ بین زبان، قدرت و ایدئولوژی توجیه‌پذیر می‌سازد. وی درهم‌تافتگی این مقوله‌های سه‌گانه را با تفسیر ایدئولوژی به‌مثابهٔ پیش‌فرض‌های عقل سلیم که در قراردادهای مرسوم جامعه متضمن شده‌اند، تثبیت و بازتولید ایدئولوژی‌ها از طریق روابط نابرابر قدرت و درنهایت نفوذ و رسوخ آن‌ها در جامعه از طریق زبان بیان می‌کند. ایدئولوژی از نظر فرکلاف، باورهای مقبول جامعه، و روابط قدرت نزد او، نابرابر و نامتقارن است. فرکلاف نابرابری قدرت را در همهٔ سطوح اجتماع مثل نهادهای سیاسی، آموزشی، درمانی و... جاری می‌داند.

۳ـ۱ـ۲. کردار اجتماعی

زبان به نظر فرکلاف (ر.ک؛ همان: ۱۸ــ۲۰)، کنشی اجتماعی است و این امر مراتبی دارد. وجهی از آن مربوط به تولید و تفسیر متن بر اساس کیفیتی به نام منابع افراد است که زمینهٔ شناخت ذهنی افراد را بر اساس تعامل آن‌ها با جامعه فراهم می‌کند. شناخت ذهنی شامل دانش زبانی، بازنمایی جهان، ارزش‌ها، باورها و... است. جنبهٔ دیگر که ناظر به لایهٔ کردار اجتماعی است، به زبان به عنوان فرایندی مشروط‌شده به وسیلهٔ دیگر ابعاد اجتماع، جز زبان توجه دارد؛ به این معنا که تولید منابع افراد وابسته به روابط و مشاجرات اجتماعی است؛ همچنان که انتشار و توزیع آن‌ها در جامعه، اجتماع‌بنیاد است که گاه ممکن است به صورت نابرابر اتفاق بیفتد.

۳ـ۱ـ۳. عامل دسترسی

به معنای دسترسی نابرابر افراد به گفتمان‌ها، به دلیل توزیع نابرابر آن‌ها بر مبنای اقتدار یا جایگاه اجتماعی افراد است؛ گفته‌های کسانی که اقتدار و مرجعیت دارند، حاوی «ادعای

صدق» و از آنِ افراد عادی، صرفاً «اظهارنظر شخصی» است (ر.ک؛ یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۲۳۱). اما از نگاهی نو، چنان‌که این جستار نشان می‌دهد، بحث دسترسی نابرابر افراد به گفتمان‌ها از لحاظ توزیع نابرابر تولیدات زبانی آن‌ها در جامعه نیز می‌تواند مطرح باشد. گفتنی است که فرکلاف (ر.ک؛ فرکلاف، ۱۹۸۹م.: ۵۲) دسترسی افراد به گفتمان‌ها را با طرح دو پرسش زیر به مقولهٔ قدرت ربط می‌دهد:

الف) چه کسی به چه گفتمانی دسترسی دارد؟

ب) چه کسی قدرت تحمیل گفتمان‌ها یا اعمال محدودیت بر دسترسی آن‌ها را دارد؟

۳ـ۲. نظریهٔ لاکلا و موف

۳ـ۲ـ۱. گفتمان

گفتمان در نظریهٔ لاکلا و موف، مفهومی فراگیر و مشتمل بر پدیده‌های زبانی و غیرزبانی است و به نظام‌های تثبیت‌شدهٔ معنایی اطلاق می‌شود که از گرد آمدن مجموعی از نشانه‌ها حول یک گره‌گاه مرکزی (Master Signifier) ایجاد شده باشد (ر.ک؛ یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۵۶ـ۵۷). بر این مبنا، رقابت گفتمان‌ها با هم برای تثبیت یا تضعیف نظام معنایی خود یا دیگری بسیار محتمل است. این سازوکار از طریق فرایند برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی انجام می‌گیرد.

۳ـ۲ـ۲. برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی

شیوه‌ای برای حفظ و استمرار قدرت است. بدین طریق، قدرت هم به تولید معنا می‌پردازد و هم با به‌کارگیری ابزارهای انضباط و انقیاد، دشمن و غیر را حذف و طرد می‌کند... . برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی، دو چهرهٔ نرم‌افزاری و سخت‌افزاری، و بیانگر نرم‌افزارها و سخت‌افزارهای قدرت‌اند. برجسته‌سازی‌ها و حاشیه‌رانی‌های نرم‌افزاری در قالب زبان، و برجسته‌سازی‌ها و حاشیه‌رانی‌های سخت‌افزاری به صورت‌های مختلفی چون توقیف، حبس، اعدام، ترور، تظاهرات خیابانی و مانند آن نمود پیدا می‌کند (ر.ک؛ سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۱۲ـ۱۱۳).

۳ـ۲ـ۳. گروه‌بندی

گروه‌بندی، عملی سیاسی است و به معنای کاستن از حالت‌های ممکن است. افراد از طریق فرایندی گروه‌بندی می‌شوند که طی آن برخی از حالت‌های هم‌ذات‌پنداری پذیرفته و دیگران نادیده گرفته می‌شوند. این فرایند گفتمانی را می‌توان از طریق مفاهیم «منطق

هم‌ارزی» و «منطق تفاوت» توضیح داد. گاه در بین افراد یا دسته‌های متفرق با وجود تفاوت‌ها، شباهتی بنیادین هست که باعث کنار رفتن تفاوت‌ها و تشکیل گروهی هم‌ارز با تأکید بر آن عنصر مشترک می‌شود. در این حالت، تفاوت میان اعضای گروه و نیز تمام شکل‌های دیگری که می‌توان گروه‌بندی را بر اساس آن‌ها انجام داد، نادیده گرفته می‌شود. از عناصر مهم در فرایند گروه‌بندی، نمایندگی است و این مستلزم آن است که کسی به عنوان نماینده، دربارهٔ گروه یا به نیابت از آن سخن بگوید (ر.ک؛ یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۸۶ـ۸۴).

۴. روش پژوهش

بحث حاضر، پژوهشی توصیفی‌ـ تحلیلی از نوع کیفی و با روش تحلیل گفتمان است. واحد تحلیل متن، از جمله *دیوان ناصرخسرو* و *رباعیات خیام* و پیکرهٔ تحقیق، مناسبات موجود در لایهٔ کردار اجتماعی از قرون چهارم تا ششم است. مراحل انجام پژوهش عبارتند از: ۱ـ مطالعهٔ متون فوق. ۲ــ بررسی مناسبات اجتماعی مؤثر بر میزان دسترسی متون گفتمان‌های اشعری و خردگرا. ۳ــ تحلیل عملکرد عوامل گفتمان اشعری در روند برجسته‌سازی گفتمان خودی و حاشیه‌رانی گفتمان‌های غیر با محوریت عامل دسترسی در چارچوب نظری یادشده.

۵. توصیف، تفسیر و تحلیل

۵ـ۱. بافت موقعیت تاریخی

در تاریخ ایران قرون چهارم تا ششم هجری، از لحاظ گذار تدریجی از مرحلهٔ عقلانیت دارای اهمیت است: جریان عقلانیت که در ایرانِ قرن چهارم به پشتوانهٔ رواج رسمی گفتمان معتزلی و در سایهٔ حکومت‌های تسامح‌پیشهٔ آل سامان و آل بویه به اوج درخشش خود رسید، هم‌زمان با ظهور دولت‌های ترک‌نژاد غزنوی و سلجوقی در صحنهٔ سیاسی اسلام و به‌تبع جایگزینی گفتمان معتزلی با اشعری، با چنان چالش‌های بنیان‌کنی روبه‌رو شد که گرچه رگه‌های آن به واسطهٔ فعالیت‌های مخفیانه و آشکار عقل‌گرایان تا اواخر قرن پنجم دوام آورد، اما سرانجام، نتوانست در برابر هیمنه و فشار مخالفان تاب بیاورد و آرام‌آرام در خود فرومُرد.

پشتوانهٔ فرهنگی این نهضت، علاوه بر تشعّب و تفرّقی که در دین اسلام بعد از رحلت پیامبر(ص) دربارهٔ مسائلی چون جانشینی (خلافت- امامت)، اختلاف در روش فقهی (فروع احکام) و اختلاف در اصول عقاید پدید آمد (ر.ک؛ صفا، ۱۳۶۳: ۱/ ۴۲ــ۴۳)، ورود افکار و مذاهب گونه‌گونی بود که از سده‌های آغازین ظهور اسلام از سوی ملل غیر عرب در جامعهٔ اسلامی رخ نمود و فتوحات عرب، ملت‌های کهنی چون مصر، ایران، روم و شام را که همگی دارای سابقهٔ تمدنی درخشانی بودند، زیر چتر واحد حکومت اسلامی گرد آورد. در جریان این برخورد آراء، «عاملی که بیش از همه در تفکر مسلمانان آسیا، مانند ایتالیای دوران رنسانس اثر کرد، کشف آثار معنوی یونان بود» (دورانت، ۱۳۷۳: ۴/ ۳۲۰) که زمینه‌های پرورش ذهنیت مسلمانان و تطبیق الهیات اسلامی را بر مبنای یک نظام عقلانی منسجم مهیا می‌ساخت. این اندیشه‌ها با حمایت رسمی دولت در بیت‌الحکمهٔ مأمون از راه ترجمه به زبان عربی در اختیار مسلمانان قرار گرفت و به نهضتی شکوفا منجر شد. از این حادثهٔ فرهنگی در آغاز با حمایت حکومت، چه در محیط عربی خلافت بغداد تا زمان روی کار آمدن متوکل، چه در جامعهٔ ایران تا آغاز برآمدن حکومت ترکان غزنوی، به‌گرمی استقبال شد:

> «شواهد بسیار بر وجود مجالسی هست که روشنفکران، در قرون [سوم و چهارم] نهم و دهم، از آن‌ها حمایت و در آن‌ها شرکت می‌کردند. در این مجالس، فرهیختگانی که انگیزهٔ مشترکشان عشق به اندیشهٔ آزاد بود، در خِرَد وجه مشترکی می‌یافتند و لذا از اختلافات دینی و مذهبی خودشان فراتر می‌رفتند. این اندیشه که تمام ادیان تمثلات رمزی حقیقت‌اَند، به فضای تبادل آزادانهٔ اندیشه‌ها کمک می‌کرد» (کرمر، ۱۳۷۵: ۱۰۰).

این شیوهٔ رفتار از آنجا که مسائل دینی را مرکز تفکر و مباحثه قرار می‌داد، به‌تدریج واکنش دو جبههٔ موافق و مخالف را برانگیخت و زمینهٔ مناقشات گسترده‌ای را در جامعهٔ اسلامی فراهم آورد: دستهٔ اول خِرَدگرایان و دستهٔ دوم سنّت‌گرایان متمایل به ظواهر دین. از نظر پیروان گروه نخست، کاربرد عقل در تشخیص نیک و بد امور، بهره‌جویی از نظام فلسفی یونان و تأویل و تفسیر آیات و احادیث بر مبنای موازین عقلی و فلسفی منافاتی با دین نداشت و امکان ایجاد شرایط اجتماعی- سیاسی مطلوب‌تر و فهم بهتر نصوص دینی را فراهم می‌آورد. اما به‌زعم گروه دوم، این شیوه به معنای خروج از دایرهٔ دین و نوعی کفر محسوب می‌شد. در پرتو جریان عقل‌گرایی، زمینهٔ رشد و پویایی نهضت‌هایی چون اعتزال،

اسماعیله، اخوان‌الصّفا ایجاد شد و از بطن آن‌ها پدیده‌هایی چون زکریای رازی، ابوریحان بیرونی، فردوسی، ناصرخسرو، خیام و... بالیدند و از گروه دوم، اشعری‌ها، ماتریدی‌ها و اصحاب حدیث که غالباً در زمرهٔ عالمان تعبدی دین جای می‌گیرند، نمو کردند.

یادآوری می‌شود که مشی عقیدتی خلافت بغداد از دوران متوکل بر حمایت از اشعریون قرار گرفت. ازین پس:

> «خلافت عباسی که از همان قرن‌های سوم و چهارم هجری دچار خطر سقوط بود، با تکیه بر امیران ترک موفق شد خود را حفظ کند و به دست سلاطین غزنوی و شاهان سلجوقی علیه آزاداندیشی و تسامح دوران سامانیان و دیگر امرای ایرانی واکنشی خونین آغاز نماید» (طبری، ۱۳۹۵: ۱۳۸).

در واقع، برخلاف اصول مؤثر عقاید اشعری، یعنی انکار اختیار و تأیید تسلیم، اندیشه‌های عقل‌گرایان که مروج آزادی اراده، عقلی دانستن حُسن و قبح و به تبع آن، محملی برای نظریه‌پردازی‌های سیاسی بود، تهدیدی برای حکومت جبری‌مسلک آن‌ها محسوب می‌شد. حاکمیت دومحوری عرب‌ـ ترک برای جلوگیری از نشر این افکار و پیشبرد اهداف سیاسی خود، از فتوای فقها در مخالفت با عقل و فلسفه بهره گرفت (ر.ک؛ صفا، ۱۳۶۳: ۱/ ۲۴۳ـ۲۵۳). چراکه مطابق عقیدهٔ مسلمانان، اسلام الگوی کاملی دربارهٔ ماهیت و حقیقت به صورت عملی و نظری ارائه می‌داد، در حالی که معیار مورد نظر فیلسوفان به جای وحی الهی، بر عقل بشری استوار بود و طبیعتاً معنی و اهمیت وحی دینی را زیر سؤال می‌برد. بنابراین، فلسفه به عنوان نظام فکری رقیب و کارآمد شناخته می‌شد؛ نظامی که لازم بود اسلام با آن به مخالفت بپردازد (ر.ک؛ کریگ، ۱۳۸۵: ۲۷ــ۲۸). این مخالفت دینی با عقل‌گرایی کاملاً موردپسند عوامل حاکمیت وقت واقع شد که می‌توانستند با آن به اهداف سیاسی خود برسند و با تکفیر اصحاب خِرَد، وجهی دین‌مدارانه به رویکردهای سرکوبگرانه‌شان ببخشند.

۵ـ۲. مناسبات اجتماعی مؤثر بر دسترسی متون گفتمان‌ها؛ مداخلهٔ حکومت در برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی گفتمان‌های خودی و غیر

مناسبات اجتماعی مؤثر بر دسترسی متون گفتمان‌ها در این دوران از نوع کنش‌های نرم و سخت است که نظام سیاسی با طراحی و اِعمال آن‌ها به برجسته‌سازی گفتمان اشعری و

حاشیه‌رانی گفتمان‌های خردگرا پرداخته‌است. محرک اصلی این سازوکار، وجود مناسبات نابرابر قدرت در سطح حکومت بود که با دخالت در عرصهٔ رقابت گفتمان‌های مزبور، روند برجسته‌سازی‌ـ حاشیه‌رانیِ آن‌ها را نیز نامتعادل و متعاقباً بین آن‌ها مرتبه‌ای از روابط نابرابر قدرت ایجاد کرد. این مناسبات از نوع تحمیل و محدودیت گفتمانی بود که هر یک انواع و مراتبی داشت و به ترتیب با کنش‌های نرم و سخت انجام می‌گرفت.

۵ـ۲ـ۱. تحمیل گفتمان اشعری (برجسته‌سازی گفتمان خودی)

بر اساس مفاهیم نظری تحلیل گفتمان، حضور هر گفتمانی در جامعه از طریق زبان تجلی می‌یابد (ر.ک؛ آقاگل‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۲). مطابق الگوی برساختی از عامل دسترسی، تحمیل گفتمانی نیز به معنای زمینه‌سازی برای دسترسی گسترده به تولیدات زبانی گفتمانی ویژه در جامعه (در اینجا، گفتمان اشعری) به منظور تثبیت نظام معنایی آن گفتمان است. این سازوکار در فضای این دوران، با طراحی کنش‌های نرم (گروه‌بندی و تأسیس مدارس نظامیه) انجام گرفت.

۵ـ۲ـ۱ـ۱. گروه‌بندی

در فضای تاریخی‌ـ اجتماعی این جستار، گروه‌بندی از لحاظ تئوریک با مؤلفه‌های این مقوله انطباق تام ندارد، اما می‌توان وضعیتی شبیه به آن را در میان کنشگران گفتمان اشعری (شعرا و نویسندگان درباری، عالمان سنّت‌گرای دین، جمعیت زهاد و متصوفه و...) شناسایی کرد. در واقع، گرچه این اجزا به صورت خودآگاه و عینی ائتلاف در گروهی واحد را برنتافته و رسماً به وسیلهٔ مقامی نیز نمایندگی نشده‌اند، اما، فارغ از تفاوت‌های آنها، در میان تولیدات زبانی این کنشگران چند نقطهٔ راهبردی و هم‌ارز با اهداف ایدئولوژیکی حکومت وجود دارد که عوامل قدرت با شناسایی و تقویتشان در تجمیع قدرت آنها به منظور ایجاد یک گروه تبلیغاتی عظیم عمل کرده و از این رهگذر در تثبیت گفتمان عقیدتی دلخواه خود بهرهٔ سیاسی برده است؛ چراکه این کنشگران، همگی با ترویج جبرگرایی[1]، مخالفت با تعقل و بعضاً ستایش‌های پرطمطراق از ارکان حکومت، سیطرهٔ نهادهای مقوم و مؤید یکدیگر ـ نظام سیاسی و گفتمان اشعری‌ـ را تثبیت کرده و از آنِ گروه‌های رقیب را درهم شکسته‌اند. در واقع، نظام سیاسی با اقدامات حمایت‌گرانهٔ خویش، در تجمیع این نقاط مشترک، آگاهانه در حفظ موجودیت و توزیع گستردهٔ تولیدات زبانی

آن‌ها کوشیده و خود را از قدرت عظیم ورای آن‌ها بهره‌مند ساخته‌است. این اقدامات به شرح زیر است:

۱ـ ایجاد حلقهٔ شعرای درباری از طریق اهدای صله‌های گزاف و تلاش در نشر اشعار آن‌ها به وسیلهٔ گروه راویانی که آن سروده‌ها را با آواز خوش در میان مردم کوچه و بازار می‌خواندند. این شاعران که ستایندگان حرفه‌ای کارگزاران دولتی و طردکنندگان مخالفان آن‌ها بوده‌اند، به گفتهٔ شفیعی کدکنی، کار «رسانه‌های تحت کنترل و رهبری دولت‌ها»ی امروزی را انجام می‌داده و خود یک شبکهٔ تبلیغاتی وسیع محسوب می‌شده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۹۵).

۲ـ به نویسندگان و عالمان درباری دین گه‌گاه از سوی حکومت، دستور نگارش کتب و رسالاتی در نظم و هنجار معین داده می‌شد. مقامات دولتی خود نیز از این مهم غافل نبودند؛ مثلاً القادر بالله «کتابی در اصول تألیف کرده و فضائل صحابه را بنا بر مذهب اهل حدیث در آن آورده بود و در آن کتاب، معتزله... را تکفیر کرد و این کتاب در هر روز جمعه در حلقهٔ اصحاب حدیث خوانده می‌شد و مردم برای استماع آن حاضر می‌شدند» (صفا، ۱۳۶۳: ۲۴۳/۱).

۳ـ جمعیت عرفا و متصوفه نیز از جمله هواداران مسلک اشعری بودند که به‌تدریج با تشکیلات وسیع خود به قول باسورث، به کانون‌های سرسپردگی و هواخواهی مردمی تبدیل شدند (ر.ک؛ باسورث، ۱۳۷۸: ۱۹۲) و مقامات دولتی تلاش‌هایی برای جلب نظر آن‌ها کردند. این هدف از دورهٔ غزنوی کم‌وبیش دنبال شد (Ibid: 195) و در روزگار سلجوقی با جدیت بیشتر پیگیری گردید. در منابع مختلف، شواهدی از تعامل نظام‌الملک با صوفیان بزرگ روزگار موجود و مشهور است که وی سالانه مقرری گزافی برای آن‌ها در نظر گرفت (ر.ک؛ حسینی، ۱۳۸۲: ۹۹). باری، صوفیه با بیان نافذ خود اهل خِرَد را به باد طعن‌های گزنده می‌گرفتند و با نشر اندیشه‌های زاهدانه و تزریق روحیهٔ تسلیم، عموم را از اقدام علیه ناروایی‌های حکومت بازمی‌داشتند!

۵ـ۲ـ۱ـ۲. مدارس نظامیه

نظام آموزشی نقش مهم و بی‌واسطه‌ای در دسترسی نابرابر به گفتمان‌ها دارد. به گفتهٔ میشل فوکو، هر نظام آموزشی، روشی سیاسی در حفظ و اصلاح تخصیص سهم مناسب

به گفتمان‌ها، به انضمام قدرت‌ها و دانش‌هایی است که گفتمان‌ها حامل آن‌ها هستند (ر.ک؛ فرکلاف، ۱۹۸۹م.: ۵۴). مدارس نظامیه که به وسیلهٔ خواجه نظام‌الملک طوسی با هدف گسترش گفتمان اشعری تأسیس شد، از این نظر قابل اعتناست. از رهگذر شرایط حاکم بر این مراکز، دسترسی نابرابر به گفتمان‌های اشعری و خردگرا، نه فقط از لحاظ توزیع تولیدات زبانی آن‌ها در جامعه، بلکه بر مبنای توزیع امتیازهای ویژه و تخصیص جایگاه اقتدار و اعتبار به افراد نیز تحقق یافت.

اقدامات این مراکز که به دلیل اعتبار عالم‌گیر آن در حیات فکری جوامع آن دوران، تأثیرات ماندگاری داشت، به‌تمامی متوجه نفی عقاید گروه‌های رقیب و تقویت ارزش‌های گفتمان اشعری بود. سلسلهٔ مدارس نظامیه در بسیاری از شهرهای زیر نفوذ حکومت ایجاد شد که مهم‌ترین آن‌ها، نظامیه‌های بغداد و نیشابور بودند. وجوه کلانی برای تأمین پشتوانهٔ مالی این مراکز اختصاص یافت؛ به عنوان نمونه، نظام‌الملک به‌تنهایی برای ساخت نظامیهٔ بغداد، «دویست هزار دینار از مال خویش خرج کرد و ضیاع، گرمابه‌ها، مخزن‌ها و دکان‌ها خرید و بر آن وقف کرد» (نفیسی، ۱۳۱۳: ۱۲۰ــ۱۲۱). جریان آموزش در این مدارس نیز ضوابطی معین داشت که همگی زیر نظر بانی مقتدر آن تعیین می‌شد:

> «در گزینش مدرسان و پذیرش دانشجویان این مرکز از لحاظ اعتقادی، مذهبی و اخلاقی دقت و حساسیت ویژه‌ای اعمال می‌شد، به‌گونه‌ای‌که تخطی آن‌ها از ضوابط تعیین‌شده، اخراج از این مراکز و محرومیت از مزایای آن را در پی داشت. استادان نظامیه ملقب به عناوین ممتاز و برخوردار از شهرت اجتماعی ویژه‌ای می‌شدند... امام محمد غزالی از استادان صاحب‌نفوذ نظامیهٔ نیشابور و بغداد بود که به وسیلهٔ خواجه نظام‌الملک به القاب برجستهٔ "زین‌الدین" و "شرف‌الائمه" نامبردار گردید» (کسایی، ۱۳۷۴: ۱۲۵ـ۱۲۷).

۵ـ۲ـ۲. محدویت گفتمان‌های خردگرا (حاشیه‌رانی گفتمان‌های غیر)

حاشیه‌رانی گفتمان‌های خردگرا با اِعمال محدودیت‌های سخت‌افزاری علیه متون زبانی آن‌ها، ساحتی دیگر از دسترسی نابرابر گفتمانی در این دوران است. فشار و خفقان حاکم بر این گروه که با غلبهٔ حکومت غزنوی آغاز شد و از آن پس نیز همواره رو به تزاید بود، فضای هراس‌آوری ایجاد کرد که تولید و انتشار این متون را با پیگرد جدی مواجه ساخت. از نمونه‌های دریافت این بازخوردهای سخت‌افزاری، *دیوان ناصرخسرو* و *رباعیات خیام*

است که افزون بر خردمحور بودن، با ستیز علیه ایدئولوژی غالب، نظم رایج حکومت و جامعه را آشفته می‌کردند.

۵ـ۲ـ۲ـ۱. دیوان ناصرخسرو

ناصرخسرو، شاعر پرآوازهٔ قرن پنجم هجری، در پی تحولی روحی که در دههٔ چهارم زندگانی، به‌ظاهر با دیدن خوابی در جوزجانان بر او عارض شد، از فضای دیوان و دربار کناره گرفت و در مسیر جستجوی حقیقت به یکی از داعیان ستیهندهٔ اسماعیلی بدل شد؛ مکتبی عقیدتی‌ـ سیاسی که فعالیت مبارزان آن، چه با حربهٔ جنگ و ترور، چه با سلاح اندیشه، تهدیدی جدی برای حکومت بود:

> «این جریان سیاسی، هرچند چشم به سوی یک خلافت دیگر در دوردست‌های میهن خود دوخته بود، تا در صورت امکان، یک نظام سیاسی بر اساس الگوی آن در ایران نیز پدید آورد، اما در هر حال، به شیوه‌های گونه‌گون، خلیفه‌های قدرت‌طلب و غاصب عباسی، و نیز دست‌نشاندگان آن‌ها را پیوسته در تهدید و اضطراب نگه می‌داشت و در روزگاری که بسیاری از نخبگان فکری‌ـ سیاسی این مرز و بوم در برابر بیگانگان غاصب کرنش و بندگی نشان می‌دادند، اینان از یک سو، با تعبیرهای خطرناکی چون دیو عباسی[۲] و... ، تقدس دروغین و هیمنهٔ دینی آنان را فرومی‌ریختند و از سوی دیگر، با نفوذ دادن فداییان خود در خلوت شبستان‌های آنان، اصالت و اقتدار مردم خود را به نمایش می‌گذاشتند (درگاهی، ۱۳۸۳: ۱۲۶).

به دلیل در پیش گرفتن این رویکرد انقلابی که ماهیت برآشوبندهٔ اصول اعتقادی آن همچون ضربات ویرانگری بر پایه‌های حکومت بود، پس از بازگشت از سفر هفت‌ساله‌اش از طرف جامعهٔ رسمی با اطلاق عناوینی چون بددین، باطنی، رافضی و... ، تکفیر و بر سخنان و اندیشه‌هایش مُهر باطل زده شد و به تبع آن، مطمح طرد و خشم شدید عموم قرار گرفت. بازتاب این فضای خفقان‌آلود علیه این شاعر نستوه و هم‌کیشانش و نیز ممنوعیت فعالیت آنان در ماجرای برخورد او با کفش‌دوز نیشابور رخ نموده که هرچند قصه‌ای مجعول در زندگی ناصرخسرو است[۳]، اما به هیچ روی با تنگنایی احوال و وقایع رفته بر وی مباینت ندارد (ر.ک؛

زرین‌کوب، ۱۳۴۶: ۶۸ـ۶۹). با این اوضاع، ناصرخسرو ناچار برای حفظ جان و ادامهٔ فعالیت خود به کوهستان‌های یمگان پناهنده، تا پایان عمر در آنجا زندانی شد:

«بگذر ای باد دل‌افروز خراسانی — بر یکی مانده به یمگان‌دره زندانی
دل پراندوه‌تر از نار پُر از دانه — تن گدازنده‌تر از نالِ زمستانی
بی‌گناهی شده همواره برو دشمن — ترک و تازیّ و عراقی و خراسانی»

(قبادیانی، ۱۳۶۷: ۴۲۹).

برای این شاعر که یک‌تنه علیه گفتمان و فرهنگ رسمی جامعه شوریده بود، جز این راهی نبود. با این حال، انتشار افکار وی که به‌ویژه جلوهٔ ستیزه‌گرانهٔ آن در دیوانش رخ نموده، همچنان محدودیت خود را داشت:

«مایه‌های ایدئولوژیک شعر او و دشمنی کینه‌توزانه‌اش با مذهب تسنن که در آن روزگاران اکثر قریب به اتفاق خراسانیان پیرو آن بودند، دیوان او را به کتابی ممنوع بدل کرده بود. زبان تند، تلخ و آلوده به دشنام او هم مزید بر علت بود و مانع از این می‌شد که شعرش به میان مردمی راه یابد که تلقی آن‌ها را از شعر خوب، همان شاعران درباری شکل داده بودند» (دهقانی، ۱۳۹۷: ۷۱).

این مخالف‌خوانی‌های ناصرخسرو با دانش و شیوهٔ فکری رایج و مسلط جامعه، چه با ترویج آموزه‌های اسماعیلی و نفی اعتقادات و مذهب رسمی، چه با نثار ناسزاهای سنگین به صدر تا ذیل عوامل گروه رقیب که پیکرهٔ سیاسی، اعتقادی و فرهنگی آن روزگار را تشکیل می‌داد، مضمون بخش عمده‌ای از اشعار اوست.

در دیوان ناصرخسرو، عباسیان با همهٔ تقدس و مشروعیت فراگیر خود، به مثابهٔ دیوهایی دانسته شده‌اند که به‌ناروا مقام خلافت را غصب کرده‌اند (ر.ک؛ قبادیانی، ۱۳۶۷: ۴۴، ب ۲ـ۷؛ همان: ۹۷، ب ۵ـ۶؛ همان: ۳۱۵، ب ۲۴ـ۲۵ و همان: ۳۱۶، ب ۱ــ۱۷). ناصرخسرو پیوسته به‌تعریض یا آشکارا از مفاسد و بی‌کفایتی آن‌ها دم می‌زند (ر.ک؛ همان: ۷۹، ب ۲۱ـ۲۳؛ همان: ۸۵، ب ۱۲؛ همان: ۳۵۲، ب ۱ـ۶ و همان: ۴۵۸، ب ۲) و امیدوارانه انتظار می‌کشد که با شمشیر خلفای راستین زمان (فاطمیان مصر) نابود گردند:

«ای نبیرهٔ آنکه زو شد در جهان خیبر ثمر — دیر برناید که تو بغداد را خیبر کنی»

(همان: ۴۳۳؛ نیز ر.ک؛ همان: ۳۹، ب ۶ـ۱۲؛ همان: ۴۳، ب ۲۰ــ۲۳؛ همان: ۲۷۵، ب۱۴ـ۲۱؛ همان: ۴۳۱، ب ۱۴).

سلاطین سلجوقی، نمایندگان این طبقه در ایران نیز گاه با عنوان‌های «دیو» (ر.ک؛ همان: ۱۰۲، ب ۳؛ همان: ۳۲۴، ب ۱۴ و همان: ۳۸۹، ب ۱۸)، «یأجوج و مأجوج» (ر.ک؛ همان: ۷۲، ب ۴ و همان: ۲۹۳، ب ۲۲)، «دجّال» (ر.ک؛ همان: ۴۶۱، ب ۸)، «باد عذاب» (ر.ک؛ همان، ۳۱۰، ب ۱۴)، «اوباش بی‌خان‌ومان» (ر.ک؛ همان: ۳۲۹، ب ۸) و زمانی با لقب «شیطان» و «اهریمن» (ر.ک؛ همان: ۳۱۰، ب ۹ـ۱۰؛ همان: ۳۷۸، ب ۲۴ و همان: ۴۱۵، ب ۷) معرفی می‌شوند. اینان به گفتهٔ ناصرخسرو اصل فساد و غارتند (ر.ک؛ همان، ۴۰۳، ب ۲۵) که سرزمین خراسان از لوث وجود آن‌ها به «کمینگاه ابلیس لعین» (ر.ک؛ همان: ۴۰۴، ب ۱) و «روزبازار فسق و فجور» (ر.ک؛ همان، ۴۶۱، ب ۱۰) بدل گشته‌است. در دیوان ناصرخسرو، همواره شکوه و هیمنهٔ این امیران به هیچ گرفته می‌شود:

«زِ من معزول شد سلطان شیطان — ندارم نیز سلطان را به سلطان
سَرَم زیرش ندارم مر مرا چه — اگر بربرد شیطان سر به سرطان»
(همان: ۳۲۴).

فقها و علمای مذهب رسمی که از دید ناصر همتایان همان گروهند، به همین نحو هدف دشنام‌های تند و سخت او قرار می‌گیرند. این علما در دیوان او، رهبرانی کور، امامانی جاهل و رشوت‌خوار و اهل می و ساتگین هستند (ر.ک؛ همان: ۴۵۱، ب ۱۴ و ۱۶؛ همان: ۹۷، ب ۹ـ۱۱ و همان: ۴۰۳، ب ۲۵) که با ابداع رخصت‌ها و صدور فتواهای شرعی خود، حرام خدا را حلال (ر.ک؛ همان: ۷۹، ب ۱۲ـ۱۶؛ ۳۴۸، ب ۱ــ۱۱ و ۴۴۸، ب ۷ــ۱۰) کرده، کفر و گنهکاری را گسترش (ر.ک؛ همان: ۴۶۸، ب ۱۸ـ۲۵)، و حق را باطل و باطل را حق جلوه داده‌اند (ر.ک؛ همان: ۳۲۹، ب ۱۵ـ۲۰). اینان در یک کلام، جماعت دیوانند که به ستم بر منبر نشسته‌اند و بر آن جز خرافات سخن نمی‌رانند:

«چون سَرِ دیوان بگرفت سَرِ منبر — هر یکی دیو باستاد به مأذونی...
ای خردمند مخر خیره خرافاتش — که تو باری نه چنو خربط و شمعونی»
(همان: ۴۹۷).

بالاخره در این متن، شاعران درباری بلندگوهای تبلیغاتی حکومت و نیز عوام غافل و سرسپردهٔ این ساختار، با همین چوب رانده می‌شوند:

«ای شعرفروشان خراسان بشناسید — این ژرف‌سخن‌های مرا گر شعرایید
بر حکمت میری زِ چه پایید چو از حرص — فتنهٔ غزل و عاشق مدح امرایید...

آب اَر بشودتان بـه طمـع، بـاک نداریـد　　مانند سـتوران سـپسِ آب و گیاییـد»
(همان: ۱۲۴).

«دلـم پُـر زِ درد اسـت و جهـال خلـق　　زِ مـن جملـه زیننـد دل پُرزَحیـر
اگـر عامـه بـد گویـدم، زان چـه بـاک　　رهـا کـرده‌ام پـیش موشـان پنیـر»
(همان: ۱۹۱).

اما مبارزهٔ ایدئولوژیک ناصرخسرو به اینجا ختم نمـی‌شـود. اعـلام حقانیـت و نمـایش عدالت و اقتدار خلفای فاطمی در برابر رقیبان آن‌ها، بخشـی دیگـر از مسـئولیت دینـی‌ـ سیاسی این حجت اسماعیلی است. در دنیای شعر او، هرچه عباسیان با بدترین القاب هجو می‌شوند، اینان چهره‌ای به‌غایت نیک و مقبول دارند. ناصرخسرو همواره در دیوان خـود از آن‌ها در مقام جانشینان حقیقی پیامبر(ص)، به‌ویژه از خلیفهٔ فاطمی زمـان خـود، المستنصـر بالله که داغ او را به عنوان بهترینِ خلق و زمانه به بر و سینهٔ و پیشانی نهاده (ر.ک؛ همـان: ۳۳۸، ب ۱۳ و ۱۴ و همـان: ۴۳۱، ب ۴) ستایش‌های جانانـه‌ای کـرده‌اسـت. همچنـین، وی در دیوانش از او با القاب فراوانی یاد کرده‌است؛ مانند: «معدن فتح و نصر» (ر.ک؛ همان: ۴۰۹، ب ۱۶)، «گوهر تاج رسالت»، «مفخر جـنّ و انـس» (ر.ک؛ همـان: ۳۱۴، ب ۱۴)، «نایـب یـزدان و بارخدای جهان» که نام احمد و حیدر با وجود او تمام شده (ر.ک؛ همان: ۳۴۸، ب ۲۱ـ۲۲) و هر دم می‌تواند با شمشیر حق اسلام را تازه کند:

«همچنین گفتـی کـه روزی برکشـید　　فـاطمی شمشـیر حـق را از نیـام
هـر زمـان اسـلام را تـازه کنـد　　آن امـام بـن امـام بـن امـام»
(همان: ۲۹۹).

باری این تبلیغات سیاسی به‌منزلهٔ ضربات کوبنده‌ای بر قدرت و اعتبار رقیـب بـود کـه پیش از هر چیز، شائبهٔ تردید نسبت به مشروعیت آن‌ها را در ذهن‌ها مـی‌افکنـد و لاجـرم ممانعت نشر آن‌ها را لازم می‌گرداند. ناصرخسرو خود نیز از خطر و آسیب اشعارش بر ایـن گروه به‌خوبی آگه بود:

«ای حجتِ بنشسته به یمگان و سخنهات　　در جان و دل ناصبیان گشته چو پیکـان»
(همان: ۳۵۳؛ نیـز ۱۴۹، ب ۷؛ همـان، ۳۱۸، ب ۱۴ـ۱۵؛ همان: ۴۰۴، ب ۱۲ـ۱۳ و همان: ۴۰۹، ب ۱۹).

۵ـ۲ـ۲ـ۲. رباعیات خیام

خیام نیشابوری (۴۲۷ـ۵۱۰ ق.) از دانشمندان مقرب دربار ملکشاه سلجوقی بود و گرچه آشکارا داعیهٔ فعالیت سیاسی نداشت، اما با وجود رباعیات چالش‌خیزش دربارهٔ گزاره‌های مسلّم دینی که هیمنهٔ آن‌ها پایه‌های هر حکومت دین‌مدار را از بُن می‌لرزاند، بی‌تردید در سلک مبارزان سیاسی می‌گنجید؛ چراکه «در اجتماعی که نظم حکومت، قانون و اخلاق به عقیدهٔ دینی وابسته‌است، هر مخالفتی با عقاید دینی به منزلهٔ تهدید نظم اجتماعی است» (دورانت، ۱۳۷۳: ۴/ ۳۲۲). در دورهٔ خیام، آنجا که نظام سلطه سعی داشت با رواج اندیشه‌های ماورایی و طبیعی‌سازیِ ایدئولوژی عقیدتی دلخواه، ذهن مردم را از توجه به امور این‌جهانی بازدارد، تا هم دسترسی خود را به قدرت و شوکت دنیایی استمرار بخشد و هم مشروعیت آن را از این نظر که ضامن حفظ گفتمان دینی برحق تلقی می‌شد، تثبیت کند، رباعیات او با بیانی آکنده از طنز و تهکّم، قطعیت آن همه را در هاله‌ای از ابهام و تردید فرومی‌برد:

> «این فلسفهٔ سرشار از شکاکیت و بدبینی و تبلیغ کیش لذت، تماماً علیه مذهب مسلط عصر بود که دعوی داشت همهٔ حقایق را مکشوف کرده‌است و عدالت شرعی و قوانین الهی را عرضه ساخته‌است. خیام باور ندارد که عقل اشعری و حنبلی راز جهان را گشوده‌است و آیات و احادیث، همهٔ مسائل را حل کرده‌اند. او عجز علم و جهان‌بینی رسمی را می‌بیند» (طبری، ۱۳۹۵: ۳۹۲).

بنابراین، به‌صراحت عقل سلیم جامعه را دربارهٔ امور مسلم و پذیرفته‌شدهٔ دینی به چالش می‌کشد. در واقع، خیام با همین رباعی‌های معدود چند شاخهٔ فکری مهم و ممنوع را در آن روزگار نمایندگی می‌کند. مجموع این تفکرات را می‌توان ذیل دو دستهٔ کلّی گنجاند:

الف. انسان‌مداری

در رباعیات خیام، اصالت مطلق انسان و زندگی این‌جهانی بنمایه‌ای برجسته‌است. از دید خیام، سرمایهٔ واقعی هر انسان، عمر کوتاهی است که «هم‌اینک» و «همین جا» در اختیار دارد و خردمند آن است که نصیب خود را از آن برگیرد:

«چون عهده نمی‌شود کسی فردا را — حالی خوش دار این دل پُرسودا را
می‌نوش به ماهتاب ای ماه که ماه — بسیار بتابد و نیابد ما را»

(خیام، ۱۳۷۸: ۹۸).

بی‌خود نیست که مضمون غالب رباعیات او را اندیشهٔ اغتنام فرصت تشکیل داده که غالباً نیز با درد و اندوهی ویژه درآمیخته‌است. بی‌تردید از دلایل این امر، انباشته شدن فضای ذهن شاعر با سنگینی درد مرگ است؛ پدیده‌ای که در جهان‌بینی رسمی، واسطهٔ وصول به جهان دیگر و زندگی جاوید است و به زعم خیام، فنای مطلق آدمی را در عرصهٔ آفرینش رقم می‌زند:

«ای کاش که جای آرمیدن بودی — یا این ره دور را رسیدن بودی
کاش از پی صد هزار سال از دل خاک — چون سبزه امید بردمیدن بودی»
(همان: ۱۶۳).

در واقع، تردید خیام دربارهٔ مسئلهٔ معاد هیچ گاه از بین نمی‌رود. همین است که با اصرار فلسفهٔ بهشت و دوزخ را در همین دنیای مادّی تفسیر می‌کند:

«ای دل تو به اسرار معما نرسی — در نکتهٔ زیرکان دانا نرسی
اینجا به می لعل بهشتی می‌ساز — کانجا که بهشت است، رسی یا نرسی!»
(همان: ۱۶۲).

ب. دگراندیشی

در دوران خیام، به دلیل وجود استبداد شدید دینی، روح تک‌صدایی فضای جامعه را فراگرفت. خیام در رباعیات با طرح تشکیک‌های بنیادین دربارهٔ قطعیات دینی، پاسخی هنجارشکنانه به این ساختار سِفت و سخت داده‌است و اصولاً در برابر هر امر یقینی، طرحی نو و دیگرگونه افکنده‌است؛ تفسیر متفاوت وی از مسئلهٔ مرگ و معاد، موضع‌گیری او در برابر حکیمانه بودن خلقت انسان[۴]، نفی نظام احسن که مضمون زیر نمونه‌ای از آن است:

«گر بر فلکم دست بُدی چون یزدان — برداشتمی من این فلک را زِ میان
از نو فلکی دگر چنان ساختمی — کازاده به کام دل رسیدی آسان»
(همان: ۱۵۵).

آزادی اندیشهٔ او را از حصار باورهای زمانه نشان می‌دهد. اصولاً از چالش‌های ذهنی خیام که بی‌گمان پیامد آشوب زمانه از نظر شدت جدال‌های دینی و تعصبات عقیدتی است، بُهت و تردید وی دربارهٔ چیستی حقیقت است. ذهن پرسشگر و ناآرام خیام، قواعد ازپیش‌ساختهٔ نظام سلطه را برنمی‌تابد؛ قواعدی که نظام سلطه با معرفی آن‌ها به عنوان تنها حقیقت موجود، در تثبیت و بازتولید قدرت خود می‌کوشید. ناچار با هر پاره از رباعیات

خود بر آنان می‌شورد. شاید فشردهٔ این عصیان روحی خیام را از نگاهی گذرا، بتوان در چهارگانی زیر مشاهده کرد. آنجا که وی با پوزخندی رندانه، پردهٔ نازک یقینِ اصحاب دین و خبر روزگار را از هم می‌درد:

«قومی متفکرند اندر ره دین — قومی به گمان فتاده در راه یقین
می‌ترسم از آنکه بانگ آید روزی — کای بی‌خبران، راه نه آن است و نه این!»
(همان: ۱۵۴).

می‌توان گفت طنزی که جانمایهٔ این رباعیات را می‌سازد و به‌ظاهر از نوعی بی‌قیدی دینی حکایت می‌کند، تا حدودی واکنش معکوس شاعر نسبت به خشمی است که در زیر فشار سرکوب و سانسور جامعه توان طغیان خود را از دست داده‌است و به شکل این ترانه‌های زیرزمینی از زبان او برآمده‌است؛ چه زمان خیام، اوج فشار و اِعمال محدودیت علیه اندیشه‌های رقیب است؛ روزگاری است که با وجود متعصبان صاحب‌نفوذی چون نظام‌الملک و امام محمد غزالی، اقتدار و سیطرهٔ نیروهای کنترل‌گر همه جا حس می‌شود. این خفقان به‌ناگزیر مُهر خاموشی بر لبان خِرَدورزانی چون خیام نشانده‌است و ممنوعیت دسترسی به بیان آن‌ها را شدت داده‌است. درک این اوضاع به‌خوبی از بیان و قالب شعری این فیلسوف شاعر ممکن است:

«خورشید به گِل نهفت می‌نتوانم — وَاسرارِ زمانه گفت می‌نتوانم
از بحرِ تفکرم برآورد خِرَد — درّی که زِ بیمْ سُفت می‌نتوانم»
(همان: ۱۴۹).

فرکلاف (ر.ک؛ فرکلاف، ۱۹۹۵م.: ۷۰ـ۷۵) دربارهٔ تأثیر رخدادهای ایدئولوژیک زمان، بر جنبه‌هایی از سبک و صورت متن اشاره‌هایی دارد. اینکه خیام عصارهٔ چالش‌های درونی خود را در قالب موجز معدودی رباعی بازتابانده‌است و آن‌ها را جز بر تنی چند از دوستان نزدیک خود آشکار نساخته، بی‌ارتباط با اوضاع رُعب‌آور زمان او نیست. همچنین، آن حکایت مشهورِ دیدار غزالی (به عنوان نمایندهٔ فشار دینی در آن روزگار)، با خیام و نیمه‌تمام ماندن بحث آن‌ها ـ راست یا مجعول ـ ضمناً این پیام را می‌رساند که حربهٔ سرکوب و سانسور برای خاموش کردن صدای دیگری‌های رقیب، حال دیگر اخلاق مسلط جامعه شده‌است. این مدعا مبنای علمی دارد؛ چنان‌که بر اساس روش تحلیل متن فرکلاف (ر.ک؛ همان، ۱۹۸۹م.: ۱۱۲ـ۱۱۳)، از مجاری ظهور روابط نابرابر قدرت، نظام نوبت‌گیری در

مکالمات است که به وسیلهٔ مشارک صاحب‌اقتدار با شگردهایی چون قطع صحبت دیگران و کنترل موضوع بحث اِعمال می‌شود. این روش در متن مورد اشاره در میانهٔ بحث علمی- فلسفی خیام با نوعی خشونت گفتار و رفتار از جانب غزالی ــ اطلاق عنوان باطل بر اظهارات خیام (جاء الحق و زهق الباطل) و ترک صحنه- بر وی تحمیل شده‌است، بیراه نیست اگر این روایت نمادی از برخورد تند گفتمان غالب زمان با گروه‌های رقیب تلقی گردد.

۶. نتیجه

این پژوهش به تثبیت گفتمان اشعری در برابر گفتمان‌های خِرَدگرا، از رهگذر فرایند برجسته‌سازی- حاشیه‌رانی و با تأکید بر برداشتی تازه از عامل بررسی پرداخته‌است. از اوایل قرن چهارم با شکل‌گیری حاکمیت دومحوری عرب- ترک در عرصهٔ سیاست ایران، گفتمان سنّت‌گرای اشعری رسماً به عنوان مشی عقیدتی مقبول جامعه جایگزین گفتمان خردمحور معتزلی شد و جایگاه اقتدار دینی را نصیب خود کرد. از آن پس، جامعهٔ ایران تا دیرزمانی عرصهٔ رقابت این دو قلمرو گفتمانی گردید. به دلیل مناسبات نابرابر قدرت در سطح حکومت و نقش مداخله‌جویانهٔ آن در این نبرد ایدئولوژیکی، فرایند برجسته‌سازی- حاشیه‌رانی بین این گفتمان‌ها نیز حالتی نامتقارن یافت و متعاقباً مرتبه‌ای از روابط نابرابر قدرت بین آن‌ها شکل گرفت. از این رو، نابرابری قدرت، نقطهٔ عطفی در پیشبرد مباحث این جستار بوده‌است. دستاورد مهم پژوهش در وهلهٔ نخست، طرح مفهومی تازه از عامل دسترسی- توزیع نابرابر تولیدات زبانی گفتمان‌های جامعه ــ و آنگاه بررسی تأثیر آن در تثبیت یا تضعیف گفتمان‌ها (در اینجا گفتمان‌های اشعری و خردگرا) بوده‌است. با این حال، تعریف متعارف عامل دسترسی نیز در جریان این روند نمودار شده‌است. یافته‌ها نشان می‌دهد که عوامل قدرت در سطح کلان و با طراحی چند راهبرد بنیادین به توزیع نابرابر تولیدات زبانی گفتمان‌های نامبرده- به نفع گفتمان خودی (اشعری) و علیه گفتمان‌های غیر (خردگرا)- پرداخته‌اند. این اقدام با روش‌های تحمیل و محدودیت گفتمانی انجام گرفته‌است و به‌ترتیب با سازماندهی کنش‌های نرم، مثل گروه‌بندی و تأسیس مدارس نظامیه که در نتیجهٔ آن‌ها، زمینهٔ تولید و انتشار گستردهٔ متون زبانی و نیز پرورش کنشگران علمی- سیاسی گفتمان اشعری فراهم شد و کاربرد ابزارهای سخت، همچون ایجاد فضای حذف و سرکوب که تولید و گردش متون خردمحوری، چون اشعار

ناصرخسرو و رباعیات خیام را در جامعه با ممنوعیت و پیگرد جدّی مواجه می‌ساخت. جلوگیری از نشر این متون، افزون بر خِرَدمحور بودن، به‌ویژه به دلیل ستیز آن‌ها با ایدئولوژی غالب بود که با در بر داشتن عقاید ممنوع و ترویج روحیهٔ عصیان علیه عقل سلیم جامعه، نظم رایج حکومت و جامعه را به طور جدی می‌آشفتند. دیوان ناصرخسرو مشحون از تبلیغ آموزه‌های اسماعیلی، نفی و انکار مذهب رسمی و دشنام‌های عریان علیه گروه‌های رقیب، و رباعیات خیام نیز سراسر تشکیک و تعریض نسبت به معتقدات رایج و مقبول آن‌ها بود.

سازوکار مذکور با تأثیری که بر نحوهٔ تشکیل شناخت ذهنی افراد داشت، به برجسته شدن گفتمان اشعری و به حاشیه رانده شدن گفتمان‌های خردگرا انجامید. این شیوهٔ برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی با ایجاد بُعدی دیگر از روابط نابرابر قدرت بین کنشگران گفتمان‌های خودی و غیر که به شکل بارز در فضای ضابطه‌مند مدارس نظامیه جاری بود، به این شیوه تکمیل شد، افزون بر آنکه عوامل قدرت، امکان دسترسی به متون گفتمان اشعری را برای عموم فراهم بود. در این نهادهای آموزشی، فقط آن دسته از کنشگران جامعه دسترسی به امتیازهای ویژه‌ای (کسب القاب و جایگاه‌های اجتماعی عالی و...) را می‌داد که کردار، گفتار و اعتقاد آن‌ها به‌تمامی با این گفتمان سازگار بود. از این رهگذر، کنش‌های زبانی این گروه، به سبب برخورداری از اقتدار و اعتبار اجتماعی آن‌ها، به‌سادگی حکم ادعای صدق را می‌یافت و از آنِ فعالان گفتمان‌های رقیب که طبق بازنمایی عوامل گفتمان غالب، مصداق اهل کفر بودند، به عنوان اظهارنظرهای باطل شناسانده می‌شد. مجموع این عوامل در پایان، به تثبیت نظام معنایی گفتمان اشعری و به تبع آن، حفظ و مشروعیت نظام سیاسی وقت انجامید.

پی‌نوشت

۱. برای نمونه، عنصری، ملک‌الشعرای دربار محمود، چنین می‌سراید:

«بخواست ایزد کو خسرو جهان باشد — از آنچه ایزد خواهد، گریختن نتوان
قضای حتم است این ملک و پادشاهی او — روا نباشد کاندر قضا بُوَد نقصان...
بدان‌که هرچه خدای جهان پسندیده‌است — اگر کسی نپسندد ازو، بُوَد کفران»

(عنصری، ۱۳۶۳: ۲۱۱).

۲. اشاره‌ای است به این بیت:

«چـون بـه بغـداد فروآیـی پـیش آرد دیـو عباسـی فرزنـد بـه قربـانی»
(ناصرخسرو، ۱۳۶۷: ۴۳۱).

۳. برای اطلاع از این حکایت، ر.ک؛ براون، ادوارد (۱۳۶۱)، *تاریخ ادبیات ایران؛ از فردوسی تا سعدی*، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، تهران، مروارید، ص ۳۲۷.

۴.

«هرچند که رنـگ و بـوی زیباسـت مـرا چون لاله رخ و چـو سـرو بالاسـت مـرا
معلـوم نشـد کـه در طربخانـهٔ خـاک نقـاش ازل بهـر چـه آراسـت مـرا»
(خیام، ۱۳۷۸: ۹۹).

منابع

Aghagolzadeh, F. (2012), "Discription and Explanation of Ideological Linguistic Structures", *Languge Related Research*, Pp. 1-19. [In Persian].

Aalipour, K. & M. Kazzazi (2017), "The Explanation of Foregrounding, Backgrounding & Antagonism Causes in Khayyam's Rubaiyat based on Critical Discourse Analysis", *Half-Yearly Persian Language and Literature*, Pp. 171-185. [In Persian].

Bosworth, C. (1999), *The Ghaznavides*, Translated by Hasan Anousheh. Tehran, Amirkabir. [In Persian].

Browne, E. (1982), *A Literary History of Persia*. Translated by Fathollah Mojtabaei, Tehran, Morvarid. [In Persian].

Craig, E. (2006), *A Reviw on History of Islamic Philosophy: Concept of Philosophy in Islam*, Translated by Mammoud Zarei Baleshti, Tehran, Amirkabir. [In Persian].

Dargahi, M. (2004), "Nasir Khosrow, the Father of Religious Intellectualism", *Nameh-e Parsi*, Pp. 115-128. [In Persian].

Dehghani, M. (2018), *Nasir Khosrow*. Tehran, Nashr-e Ney. [In Persian].

Durant, W. (1994), *The Story of Civilization*, Translated by Aboutaleb Saremi & et al., Tehran, Elmi & Farhangi Publishing. [In Persian].

Fairclough, N. (1989), *Language and Power*, London, Longman.

_____ (1993), *Discourse and Social Changes*, London, Polity.

_____ (1995), *Critical Dircourse Analysis*, London, Longman.

_____ (2003), *Analyzing Discourse*; *Textual Analysis for Social Research*, Routlege, Talor Francis Group.

Hoseini, A. (2003), *Zobdat al-Tawarik: The Story of Rulers and Sultans of Seljuk*. Translated by RamezanAli Rouhollahi, Tehran, Eil Shahsavan Baghdadi. [In Persian].

Jorgenson, M & Philips, L. (2010), *Discourse Analysis as Theory and Method*, Translated by Hadi Galili, Tehran, Nashr-e Ney. [In Persian].

Kasaee, N. (1995), *Nizamiyyah Institutes and Its Scientific and Social Effects*, Tehran, Tehran University. [In Persian].

Khayyam Neishabouri, O. (1999), *Rubaiyat of Omar Khayyam*, Revised by Mohammad Ali Foroughi & Ghasem Ghani, Tehran, Nahid. [In Persian].

Kraemer, J. (1996), *Humanism in Renaissance of Islam: The Cultural Revival During the Buyid Age*, Translsted by Mohammad Saeed Hanaee Kashani, Tehran, Academic Publishing Center. [In Persian].

Nafisi, S. (1934), "Nizamiyyah School of Baghdad", *Mehr*. Pp.117-127. [In Persian].

Nasir Khosrow, Abu Moein (1988). *Diwan*, Revised by Mojtaba Minavi, Tehran, The World of Book. [In Persian].

Onsori Balkhi, Abolghasem Hasan (1984), *Onsori Balkhi's Diwan*, Revised by Seyyed Mohamad Dabirsiaghi, Tehran, Sanaee's Library. [In Persian].

Safa, Z. (1984), *The History of Litreture in Iran*, Tehran, Amir kabir. [In Persian].

Shafiei Kadkani, M. (2010), *The Poor Salesman of Elixir*, Tehran, Sokhan. [In Persian].

Soltani, A. (2005), *Power, Discourse & Language (The Mechanism of Exercise of Power in Republic Islamic of Iran)*. Tehran, Nashr-e Ney [In Persian].

Tabari, E. (2016), *The Social Movements in Iran*, Revised by Azizollah Alizadeh, Tehran, Ferdows. [In Persian].

Zarinkoub, A. (1964). *With Caravan of Silk*, Tehran, Ariya. [In Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 2, Vol. 10, Summer 2021

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

Narrative Construction of Tärikh-e Bayhaqi and its Encounter with Iranian Thought

Fardin Hosseinpanahi[1]

(27-54)

Abstract

Narrativity is an essential feature of 'history.' Narrative, with such features as being systematic and structured, has a cohesive and regulatory function. It brings together selected facts from specific innumerable historical facts under specific structures and plots. The structure and cohesion of the narrative provide the ground for semantic and even structural signification and for finding ideological contexts and the predominance of particular discourse systems (and consequently the emergence of selections, omissions, and rejections). The sum of these issues, in addition to relying on sequence, causal relations, change of status, and having an ultimate goal, are all narrative and consequently non-historical components involved in reporting historical events and could ultimately construct a 'story' or forms of a story. On the other hand, discourses, ideologies, and power structures play an important role in constructing the historian's historical understanding and, subsequently, in his historical narration, just as "historical narrative" is constructed in the epistemological system and the dominant valuations of the historian's life span. Tarikh-e Bayhaqi, like other historical texts, is a selected narrative from countless historical events of a particular era, and Bayhaqi as a subject in his era had been influenced by discourses, ideologies, and special identity origins in his historical narrative, more particularly when we see special encounters in discourse and identity in Bayhaqi's era. Accordingly, in this study, based on New Historicism, we investigate the narrative construction in Tärikh-e Bayhaqi and Bayhaqi's encounter with influential discourses in his time; moreover, we examine its impact on the formation of Bayhaqi's "historical narrative" in order to further scrutinize the subjectivity of Bayhaqi in his era. The findings of this study show the inter-constructional encounter between historical and metahistorical aspects in Bayhaqi's historical narrative, which signals a significant relationship with the discursive encounters prevailing in his time. Among such encounters is the Iranian-oriented-identity-seeking current against the court-supported-identity-seeking currents that play a pivotal role in forming these inter-constructional encounters.

Keywords: Tärikh-e Bayhaqi, Historical Narrative, New Historicism, Iranian Thought.

1. Email of the corresponding author: fardin.hp@uok.ac.ir
Assistant Professor of Persian Language and Literature University of Kurdistan, Kurdistan, Iran,

Received: 18, September, 2020 & Accepted: 20, June, 2021

10.22059/jlcr.2021.310254.1545
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1-Introduction

Historical narratives are an amalgamation of narrations, observations, experiences, rewritings, interpretations, and articulations. Thus, although certain historical events (or so-called historical facts) are of considerable importance, linking them together, formulating or articulating, describing, interpreting, and even rewriting them are narrative and even non-historical processes. They usually follow structures and patterns derived from discourses, power structures, ideologies, origins of collective identity, and even mythological archetypes. On the other hand, the narration of history in its grand form is based on plotting or narrating a selected set of historical events, as there is a simultaneous encounter between history and story; history uses story to re-depict the historical time, and the story uses historical elements or events to achieve the same goal. This simultaneous encounter causes history and literature both to be situated and act in terms of the same discourse, as history and literature overlap.

The narrative nature and, consequently, the historical narrative structure are platforms for the exertion of ideologies and discourses. Therefore, new historicism seeks to reveal the role of ideologies, discourses, and power structures in the development of historical narratives, especially to explain the encounter of discourses and ideologies in the text, and the role of these encounters in the development of narrative, so that behind the apparent cohesion of historical narrative the latent inter-constructional encounters can be explored. One of the important results of this approach is to reveal the latent and unexpressed aspects of history, the voices of the oppressed, outcasts, and minorities. With the revelation of these latent layers, the conflicting aspects or the same inter-constructional encounters of the historical narrative and how the power and hegemony of the dominant discourses are exercised in the development of the historical narrative are revealed.

Tarikh-e Bayhaqi, like other historical texts, is a selected narrative from countless historical events of Massoud Ghaznavi's era. Bayhaqi, as a subject in his time, had been directly or indirectly influenced by certain discourses, ideologies, and identity origins. As a historian, he was confronted on the one hand with the authoritarian discourse of the Ghaznavid court (that was in line with the policies of the Abbasid caliphate) and on the other hand with an Iranian identity-seeking movement (albeit as a sub-discourse). This encounter of identity and discourse was also tied to issues such as the confrontation between the king of the time and the ideal king and consequently forming Bayhaqi's historical narrative in the light of these discourse and identity influences.

Structural and narrative significations in Tärikh-e Bayhaqi have remarkably overshadowed the content of the historical events of this work, and this is a reliable basis for studying the underlying encounter between the narrative aspect and the set of historical events (Fabula in narratology) in history and through these encounters one can discover other latent significations. On the one hand, these encounters are due to the historical elements and events in the text and, on the other hand, to the 'narrative' of the work itself. As the study of the linear sequence of the minimum constituents of the grand plot of this work shows, the element of 'hero' in the grand plot of Tärikh-e Bayhaqi is not Massoud Ghaznavi. On the contrary, Massoud is the 'anti-hero' whose presence disrupts the initial order in the plot. In addition, the multiple tensions and crises reported

in Tärikh-e Bayhaqi, in the grand plot of the work, all refer directly or indirectly to the actions of this anti-hero. In the end, the denouement (= the final resolution of the intricacies of a plot) depicts his defeat and demolition. This is while in the text and superstructure of Tärikh-e Bayhaqi, Massoud Ghaznavi has been praised numerous times.

These encounters are the consequence of discourse encounters and relate to the particular subjectivity of Bayhaqi in his day. On the one hand, Bayhaqi was confronted with the political discourse of the Ghaznavid court (that was in line with the policies of the Abbasid caliphate). On the other hand, he was confronted with an Iranian-oriented-identity-seeking movement opposed to the court policies, which, although compared to the authoritarian court discourse, was a sub-discourse, due to its ancient roots and its connection with the foundations of identity and lineage, it had its own effects. In Bayhaqi's approach, there is a multifaceted movement in facing Iranian identity, which on the one hand (influenced by the political discourse of the Ghaznavid court) in the superstructure of its historical narrative is more inclined to local and regional aspirations (with emphasis on Greater Khorasan). On the other hand, it has also been influenced in some way by an Iranian-oriented-identity-seeking movement. Bayhaqi has often cited the signs of the Iranian-oriented-identity-seeking movement implicitly and with various justifications so as not to be accused of being a component of the Iranian-oriented (and Ancient-Iran) identity-seeking movement. The denial of concealment and self-censorship can be clearly noticed in these sections. These discursive encounters and conflicts are in fact a picture of the transition period of Iranian society in the Ghaznavid era and a picture of the subjectivity of Bayhaqi and, on a larger scale, the subjectivity of "Iranian Adam" in the face of conflicting identity-seeking currents of that time.

Some features and techniques in Tärikh-e Bayhaqi such as the type of selections and arrangements, narrative structure, plotting and formulating, special placement of sermons, interpretations, and conclusions, as well as other features like similes, parenthetical remarks, or introducing embedded narratives (= historical events from other eras with allegorical function along with the events of Ghaznavid era) all have a 'narrative' nature, which apart from the content of historical events in this work, the context and structure of the narrative also carry other latent significations. In other words, there are inter-constructional encounters in Tärikh-e Bayhaqi rooted in the encounter of two historical and non-historical forces in the text, one of which arises from the mentioned (=selected) historical events, and the other arises from the narrative aspect. Accordingly, it is from the amalgamation of such multiple dimensions and approaches that a multiple and multidimensional world with different meanings has been formed behind the seemingly coherent narrative of Tärikh-e Bayhaqi. In fact, the "historical truth" in Tärikh-e Bayhaqi is not merely limited to the presence and absence of "alleged fact" in the mentioned events, but the techniques and narrative structure of the work have their own historical significance, and thus this indicates the existence of a hypothetical narrative scheme and a particular worldview towards history and historiography in Bayhaqi's mind. Furthermore, this points to the involvement of "metahistorical" paradigms and arrangements in the reporting of history, which ultimately led to inter-constructional encounters in the levels of text and narrative in Tärikh-e

Bayhaqi; encounters that represent the latent censored, and repressed layers and motives of the era, and Bayhaqi, as a historian, had been the subject of multiple and conflicting discourses of the time.

برساخت روایی *تاریخ بیهقی* و تلاقی آن با اندیشهٔ ایرانی

فردین حسین‌پناهی[۱]
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، کردستان، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۲۸؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۳۰
علمی- پژوهشی

چکیده

روایتمندی، ویژگی اجتناب‌ناپذیر «تاریخ» است. روایت با کارکردهایی چون نظام‌مند و ساختارمند بودن، کارکردی انسجام‌بخش و نظم‌دهنده دارد؛ چنان‌که از میان واقعیت‌های بی‌شمار تاریخی، واقعیت‌های گزینش‌شده‌ای را زیرِ ساختارها و پیرنگ‌هایی مشخص گرد هم می‌آورد. ساختمندی و انسجام روایت، زمینه را برای دلالت معنایی و حتی دلالت ساختاری، و یافتن بسترهای ایدئولوژیک و غلبهٔ نظم‌های گفتمانی خاص (و در نتیجه، بروز گزینش‌ها و حذف و طردها) فراهم می‌آورد. مجموع این مسائل، به‌علاوهٔ تکیه بر توالی، نسبت‌های علّی و معلولی، تغییر وضعیت و داشتن هدف غایی، همگی مؤلفه‌هایی روایی و در نتیجه، غیرتاریخی هستند که در گزارش رخدادهای تاریخی دخیل هستند و سرانجام، می‌توانند به ساخت و تکوین «داستان» یا شکل‌هایی از داستان منتهی شوند. از سوی دیگر، گفتمان‌ها، ایدئولوژی‌ها و ساختارهای قدرت در برساخته شدن فهم تاریخی مورخ و در نتیجه، در روایت‌پردازی تاریخی او نقش مؤثری دارند؛ چنان‌که «روایت تاریخی» برساخته‌ای در نظام معرفت‌شناختی و ارزش‌گذاری‌های غالب بر دورهٔ زندگی مورخ (Episteme) است. *تاریخ بیهقی* همچون دیگر متون تاریخی، روایتی گزینش‌شده از میان رویدادهای تاریخی بی‌شمار از یک دورهٔ خاص است و بیهقی به‌عنوان سوژه‌ای در زمانهٔ خود، روایت‌پردازی تاریخی‌اش تحت‌تأثیر گفتمان‌ها، ایدئولوژی‌ها و خاستگاه‌های هویتی خاصی شکل گرفته‌است، به‌ویژه آنکه تقابل‌های گفتمانی و هویتی خاصی در روزگار بیهقی دیده می‌شود. بر این اساس، در این مقاله بر مبنای رویکرد تاریخ‌گرایی نوین، به بررسی برساخت روایی *تاریخ بیهقی* و نوع مواجههٔ بیهقی با گفتمان‌های اثرگذار در روزگار او می‌پردازیم و تأثیر آن بر شکل‌گیری «روایت تاریخی» بیهقی بررسی و تحلیل می‌شود؛ چنان‌که سوژگی این مورخ در روزگارش به طرز دقیق‌تری واکاوی شود. نتایج تحقیق بیانگر وجود تقابل‌های درون‌ساختی میان سویه‌های تاریخی و فراتاریخی (Metahistorical) در روایت‌پردازی تاریخی بیهقی است که ارتباط معناداری با تقابل‌های گفتمانی حاکم بر روزگار او دارد و از این میان، تقابل جریان هویت‌خواهی ایران‌گرا با جریان‌های هویت‌خواهی مورد حمایت دربار، نقش مهمی در شکل‌گیری این تقابل‌های درون‌ساختی دارد.

واژه‌های کلیدی: *تاریخ بیهقی*، روایت تاریخی، تاریخ‌گرایی نوین، اندیشهٔ ایرانی.

۱. مقدمه

تاریخ‌گرایی نوین (New Historicism) با تأکید بر متنیت و روایتمندی تاریخ، از رویکردهای مطرح در مطالعهٔ متون تاریخی است. روایت‌های تاریخی از درهم‌آمیزی نقل‌ها، مشاهده‌ها، تجربه‌ها، بازنویسی‌ها، تفسیرها و پیکربندی‌ها شکل گرفته‌اند. بنابراین، هرچند رویدادهای مسلّم تاریخی (یا به‌اصطلاح: فَکت‌های تاریخی) اهمیت درخوری دارند، اما پیوند آن‌ها به هم، صورتبندی یا پیکربندی آن‌ها، شرح، تفسیر و حتی بازنویسی، فرایندهایی روایی و یا غیرتاریخی‌اَند و این‌ها معمولاً از ساختارها و الگوهایی منبعث از گفتمان‌ها و ساختارهای قدرت، ایدئولوژی‌ها، خاستگاه‌های هویتی جمعی و نیز کهن‌الگوهای اساطیری پیروی می‌کنند. هایدن وایت (Hayden White) که پیش‌تر با طرح فراتاریخ (Metahistory)، بعدها تأثیر درخور توجهی در شکل‌گیری

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: fardin.hp@uok.ac.ir

تاریخ‌گرایی نوین داشته‌است، در مطالعهٔ جریان تاریخ‌نگاری و فلسفهٔ تاریخ اروپای قرن نوزدهم، اثر تاریخی را به عنوان «یک ساختار کلامی در قالب یک گفتمان نثر روایی» در نظر می‌گیرد (White, 1973: ix). به نظر او، شاکله‌های کلان‌روایت‌های تاریخی شامل مقدار معینی از داده‌های تاریخی، مفاهیم (و ادراکاتی) تئوریک برای تفسیر این داده‌ها، و ساختاری روایی برای «بازنمایی» آن‌هاست (Ibid). بر این اساس، طرح‌بندی روایی تاریخ‌نگاری اروپای قرن نوزدهم را مبتنی بر ابزارها و تمهیداتی شامل استعاره، مجاز، مجاز به علاقهٔ جزء از کُل (Synecdoche) و آیرونی می‌داند (Ibid)؛ یعنی ابزارهای ادبی نقش مهمی در تفسیرها، توصیف‌ها و تصویرپردازی‌های موجود در روایت تاریخی دارند و پیش از آنکه عناصری تاریخی باشند، عناصری روایی و ادبی هستند.

یکی دیگر از رهیافت‌های مهم تاریخ‌گرایی نوین، تبیین نقش ساختارهای داستانی در شکل‌گیری روایت‌های تاریخی است. روایتگری تاریخ در شکل کلان خود، مبتنی بر پیرنگ‌سازی یا همان داستانی کردن مجموعه‌ای گزینش‌شده از رخدادهای تاریخی است. پیرنگ، وحدت خاصی است که عناصر روایت را به شکل منسجم از آغاز تا پایان به‌کار می‌گیرد. در این نظام ساختمند که مبتنی بر انتقال از وضعیتی به وضعیت دیگر است، طرحی کلی در قالب سه وضعیت آغاز، میانه و پایان (= وضعیت بسامان← وضعیت نابسامان← وضعیت سامان‌یافته) ترسیم می‌شود. به نظر وایت، رویدادهای تاریخی فی‌نفسه چیزی به نام آغاز، اوج یا پایان‌بندی ندارند و می‌توانند به صورت نامحدود ادامه یابند، اما این پیرنگ‌سازی و داستانی کردن آن‌ها در روایت تاریخی است که آن‌ها را در چارچوب طرحی خاص در موقعیت‌هایی چون آغاز، میانه یا پایان قرار می‌دهد (Ibid, 1985: 6). او معتقد است روایت‌های تاریخی بخشی از تأثیر تفسیری خود را در موفقیت در ساختن «داستانی» متشکل از رویدادهای تاریخی به‌دست می‌آوردند (Ibid: 83).

ریکور نیز معتقد است یک تلاقی همزمان میان تاریخ و داستان تخیلی وجود دارد؛ چنان‌که تاریخ از داستان برای بازتصویرسازی زمان تاریخی استفاده می‌کند و از سوی دیگر، داستان با همان هدف، از عناصر یا رویدادهای تاریخی استفاده می‌کند (ر.ک؛ ریکور، ۱۳۹۷: ۳/ ۳۶۲ـ۳۶۳). این تلاقی همزمان باعث می‌شود تاریخ و ادبیات از نظر گفتمانی، هر دو در بسترهایی همسان قرار گیرند و عمل کنند؛ چنان‌که به قول گرینبلت (Stephen Greenblatt)، تاریخ و ادبیات به شکل متقابلی همدیگر را پوشانده‌اند (Payne, 2005: 3).

داستانی بودن و در نتیجه، ساختارمندی روایت تاریخی، بستری برای اِعمال ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌هاست. لذا تاریخ‌گرایی نوین به دنبال آشکار کردن نقش ایدئولوژی‌ها، گفتمان‌ها و ساختارهای قدرت در تکوین روایت‌های تاریخی است، به‌ویژه در پی تبیین تقابل گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها در متن و نقش این تقابل‌ها در تکوین روایت است. به نظر گرینبلت، تاریخ‌گرایی نوین نسبت به بازنمایی یکپارچهٔ فرهنگ‌ها یا دوره‌های تاریخی در متون تاریخی، بدبین است و

معمولاً این یکپارچه‌سازی‌ها را مرتبط با تمایلات ویژه در زمان حال مورخ می‌داند و در عوض، بر وجود بینش‌های متکثر و متقابل در هر دورهٔ تاریخی تأکید دارد (Ibid)؛ چنان‌که روایت تاریخی ممکن است عرصهٔ تقابل‌های گفتمانی و هویتی باشد و در پس انسجام ظاهری روایت تاریخی بتوان تقابل‌های درون‌ساختی نهفته‌ای را واکاوی کرد. این تقابل‌های درون‌ساختی را از راه‌هایی چون آشکار کردن ابزارها و شگردهای روایی، واسازی تقابل‌های ظاهری و برجسته کردن سویه‌های مطرود و به‌حاشیه‌رانده، و بررسی ساختار ارائه‌شده در روایت تاریخی می‌توان واکاوی کرد. یکی از نتایج مهم این رویکرد، آشکار کردن جنبه‌های پنهان و بیان‌نشدهٔ تاریخ، صدای سرکوب‌شدگان، مطرودان و اقلیت‌هاست و با فاش شدن این لایه‌های پنهان، جنبه‌های متناقض یا همان تقابل‌های درون‌ساختی روایت تاریخی و چگونگی اِعمال قدرت و هژمونی گفتمان‌های مسلط در تکوین روایت تاریخی آشکار می‌شود.

تاریخ بیهقی همچون دیگر متون تاریخی، متشکل از عناصر و رخدادهای تاریخی است و در نقل این رویدادها نیز بیهقی وسواس خاصی دارد که گاه از آن سخن می‌گوید و هر بار خود را ملزم به پایبندی بدان می‌داند (ر.ک؛ بیهقی، ۱۳۸۴: ۱۱، ۵۸۹ و ۹۰۵ـ۹۰۶). با وجود این، *تاریخ بیهقی* همچون دیگر متون تاریخی، روایتی گزینش‌شده از میان رویدادهای تاریخی بی‌شمار از دورهٔ مسعود غزنوی است. بیهقی به‌عنوان سوژه‌ای در زمانهٔ خود، مستقیم یا غیرمستقیم تحت‌تأثیر گفتمان‌ها، ایدئولوژی‌ها و خاستگاه‌های هویتی خاصی بوده‌است؛ چنان‌که جدا از محتوای تاریخی رویدادهای مذکور در کتاب، سبک روایتگری *تاریخ بیهقی* و در سطحی عمیق‌تر، ساختار روایی این اثر دلالت‌های تاریخی خاصی دارد که به تقابل‌های هویتی و گفتمانی روزگار بیهقی مربوط می‌شود و تأثیر آن را با درجات مختلف در متن تاریخی اثر، بافت روایی و حتی ساختار روایی اثر می‌توان بازیابی کرد. بیهقی در روزگار خود به عنوان یک مورخ، از یک سو، با گفتمان اقتدارگرای دربار غزنوی (همسو با سیاست‌های دستگاه خلافت عباسی) مواجه بود و از سوی دیگر، با یک جریان هویت‌خواهی ایرانی (هرچند به عنوان یک خرده‌گفتمان) نیز مواجه بود. این تلاقی هویتی و گفتمانی با مسائلی چون تقابل شاه زمانه و شاه آرمانی نیز گره خورده بود و روایت تاریخی بیهقی در پرتو این تأثیرات گفتمانی و هویتی شکل گرفته‌است. بر این اساس، در مقالهٔ حاضر، برای شناخت برساخت روایی *تاریخ بیهقی* و نیز نقش گفتمان‌ها و خاستگاه‌های هویتی در شکل‌گیری روایت تاریخی بیهقی بر مبنای رویکرد تاریخ‌گرایی نوین، به بررسی برساخت روایی *تاریخ بیهقی* می‌پردازیم و با توجه به وجود گفتمان‌ها و خاستگاه‌های هویتی متعارض در روزگار بیهقی، نوع مواجههٔ بیهقی را با این گفتمان‌ها و تأثیر آن بر شکل‌گیری روایت تاریخی بیهقی بررسی و تحلیل می‌کنیم؛ چنان‌که سوژگی این مورخ در روزگارش به گونهٔ دقیق‌تری واکاوی شود.

فرضیه‌های پژوهش به قرار زیر است:

۱ـ در پس متن تاریخی ظاهراً منسجم *تاریخ بیهقی*، تقابل‌هایی گفتمانی وجود دارد که منجر به تقابل‌های درون‌ساختی در ساختار روایی *تاریخ بیهقی* شده‌است.
۲ـ هویت‌خواهی ایرانی از گفتمان‌های متعارض در *تاریخ بیهقی* است که در تقابل با گفتمان سیاسی دربار غزنوی، نقش درخوری در تکوین ساختار روایی این اثر دارد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

ویژگی‌های روایی *تاریخ بیهقی* و نقش آن در دلالت‌های تاریخی این اثر، موضوعی است که مورد توجه برخی محققان بوده‌است؛ از جمله:
ـ یاوری، نقش رویدادهای افزوده در کنار رخدادهای عصر غزنوی را در روایتگری بیهقی (به‌ویژه در ماجرای حسنک وزیر) بررسی کرده‌است. به نظر یاوری، روایت بیهقی حالتی تصویری و چندبُعدی یافته‌است و یک متن کنشگرـ نمایشگر است که در آن، تنها «تاریخ» روایت نمی‌شود، بلکه به نمایش نیز درمی‌آید و «بازی» هم می‌شود و رویدادها نه لزوماً همخوان با «واقعهٔ تاریخی» و نه حتی به پیروی از یک نظم زمانی، بلکه بیشتر برای نشان دادن فاصلهٔ میان آنچه هست، با آنچه می‌تواند باشد و برای فروخواندن پند روزگاران دور به گوش فرمانروایان زمانه به هم پیوند خورده‌اند (ر.ک؛ یاوری، ۱۳۸۰: ۱۳۲).
ـ رستمی نیز با توجه به ماجراهای افزوده و تمثیلی در کنار رخدادهای عصر غزنوی در *تاریخ بیهقی*، معتقد است در پشت ماجراهای افزوده، «صدا»ی نویسنده شنیده می‌شود و ناخودآگاه بخشی از داستان‌ها را برجسته می‌سازد که توجیه‌گر رخداد کنونی باشد. بدین شیوه، ناآگاهانه بیان می‌کند که چون این رخداد در گذشته همانندهایی داشته، پس اکنون نیز این شیوه درست است. رستمی معتقد است که این یکسان‌سازی‌ها زمینهٔ برانگیختن خواننده در هم‌آوایی با نویسنده و سرانجام، زمینهٔ قبول چندی و چیستی وضعیت موجود را فراهم می‌آورد (ر.ک؛ رستمی، ۱۳۸۶: ۱۴۰ و ۱۴۳).

در این پژوهش‌ها، ویژگی‌های چندبُعدی روایتگری بیهقی و دلالت‌های روایی مبتنی بر روساخت مورد توجه بوده‌است و مسئلهٔ تقابل‌های درون‌ساختی و گفتمانی در *تاریخ بیهقی* که از موضوعات مورد بررسی ماست، همچنان مغفول مانده‌است.
ـ فروغ صهبا نیز با تمرکز بر فراتاریخ در آرای هایدن وایت و با در نظر داشتن نقش سه عنصر مورخ، خواننده و متن در تفسیر یک رویداد تاریخی، به بررسی نوع رویکردهای بیهقی در نگارش تاریخ پرداخته‌است و مؤلفه‌هایی چون «آوردن روایت‌های تاریخی در دل روایت‌های دیگر»، «وجوه ادبی کلام بیهقی»، «نوع شخصیت‌پردازی‌ها» و «نتیجه‌گیری‌های اخلاقی و حکمی» را به‌عنوان مؤلفه‌هایی مؤثر در روایت *تاریخ بیهقی* بررسی کرده‌است (ر.ک؛ صهبا، ۱۳۹۰). کار صهبا محدود به عناصر روساختی و مطالعهٔ صورت‌بندی‌ها در بافت روایی است و از مسائل اساسی تاریخ‌گرایی نوین، همچون تبیین تعارض گفتمان‌ها در متن تاریخی و نقش آن‌ها در تکوین روایت تاریخی، و

نقش سوژهٔ مورخ در مواجهه با گفتمان‌های اثرگذار غفلت کرده‌است. رضوانیان در نقد این کتاب می‌نویسد: «ضعف پیوند برخی مباحث مطرح در نقد عملی با رویکرد نظری، غفلت از نقش زبان در این نگرش، ارتباط ناروشن نظریهٔ فراتاریخ با این رویکرد، سُست‌پیوندی گزاره‌های علمی نوشتار و برخی نکته‌های ویراستاری قابل بازنگری است» (رضوانیان، ۱۳۹۳: ۲۲۸).

چیستی هویت ایرانی در روایت تاریخی بیهقی و نوع مواجههٔ بیهقی با این مسئله، موضوع دیگر این مقاله است. در این زمینه، بیات و یوسفی معتقدند به‌رغم وجود برخی مطالب ایران‌ستیزانه در *تاریخ بیهقی*، خودِ این اثر به عنوان یک شاهکار زبان فارسی، تأثیر شگرفی در تقویت هویت ایرانی داشته است و «دفاع او از اندیشهٔ "اصالت نژادی پادشاه" و تبیین و ترفیع نهادِ وزارت و دفاع از آن در برابر استبداد سلطان» (بیات و یوسفی، ۱۳۹۴: ۵۹)، به طرزی پنهان و هدفمند به جریان احیای اندیشهٔ سیاسی ایران باستان مدد می رساند. در مقابل، حسن‌زاده معتقد است فارسی نویسی بیهقی ناشی از خودآگاه قومی ایرانی نیست و صرفاً ابزاری برای نوشتن تاریخی برای خوانندگان ایرانی بوده‌است (ر.ک؛ حسن‌زاده، ۱۳۸۲: ۸۰).

ـ گیلانی و خزاعی معتقدند در موضوعاتی چون نگاه الهی به مقام سلطنت، آیین‌های شاهانه، شاد زیستن، موسیقی و جشن‌ها که در *تاریخ بیهقی* آمده، مؤلفه‌هایی فرهنگی از ایران باستان و اندیشهٔ ایرانشهری در آن‌ها دیده می‌شود (ر.ک؛ گیلانی و خزاعی، ۱۳۹۶: ۱۰۱ـ۱۱۹) و بیهقی را «یکی از... نخبگان کوشا در حفظ و انتقال فرهنگ ایرانی به دوره‌های پس از خود» دانسته‌اند (ر.ک؛ همان: ۱۱۹). در مقابل، حسن‌زاده معتقد است که نوعی بی‌تفاوتی در نگرش بیهقی به ایران باستان دیده می‌شود (ر.ک؛ حسن‌زاده، ۱۳۸۲: ۸۵). میثمی نیز معتقد است بیهقی به روایت‌های باستانی از تاریخ، نظر خوشی ندارد. اشاره‌ها و گریز زدن‌های تاریخی او تقریباً همگی برگرفته از تاریخ دورهٔ اسلامی است و اگر گاه از تشبیه شاهان غزنوی به شاهان ایران باستان بهره جسته، این ها تنها محدود به موارد ستایش‌آمیز است (ر.ک؛ میثمی، ۱۳۹۷: ۱۴۴).

این خوانش‌ها که مبتنی بر «تاریخ‌گرایی سنتی» است، محدود به همان برساختی است که در متن تاریخی با عنوان «حقیقت تاریخی» بازنمایی می‌شود؛ چنان‌که هریک تفسیر خاصی از آن ارائه داده‌اند و به دنبال یافتن وحدتی در متن روایی *تاریخ بیهقی* هستند، در حالی که متن روایی، نظامی از تقابل‌های درون‌ساختی است و بیش از آنکه حاصل وحدت و انسجام باشد، نتیجهٔ تقابل‌ها و تعارض‌هاست. این ویژگی را به‌گونهٔ چشمگیری در *تاریخ بیهقی* می‌توان ردیابی کرد.

۳. هویت ایرانی در روزگار بیهقی

سابقهٔ کاربرد مفهوم «ایران» به‌عنوان یک نظام هویتی کلان به دورهٔ باستان بازمی‌گردد. واژهٔ «ایران» برگرفته از ریشهٔ اوستایی «اَئیرِیَنه»، یعنی «منسوب به آریا» است (ر.ک؛ اوشیدری، ۱۳۸۹: ۴۶) و با مشتق‌ها و ترکیب‌های متعددی چون «اَیریانم وَئجو» (airyanəm vaējō || ایران‌ویج: سرزمین تخمه و نژاد آریایی)، «اَئیریا دینگهو» (airyå daiŋhāvō || سرزمین‌ها و مردم ایرانی)، «اَیریانم خوورَنه» (airyanaəm xwarənō || فرّ ایرانی) و «اَیریوشَیَنم» (airyō šayanm || خان و مان ایرانیان) ریشه‌های

عمیقی در هویت قومی (و بعدها میهنی) ایرانیان داشته‌است، تا آنجا کـه در *دینکـرد*، بـا نگرشـی ایدئولوژیک آمیخته به قوم‌گرایی (و البته افراطی)، تبار ایرانی را برتـرین نـژاد دانسـته‌اسـت (ر.ک؛ دینکرد، ۱۳۸۸: ۳۸). جراردو نولی، ایران‌شناس ایتالیایی (۱۹۸۹م.)، معتقد است ایدهٔ «ایران» به‌عنوان یک واقعیت قومی، فرهنگی و مذهبی، به پایان قرن ششم پیش از میلاد بازمی‌گردد، اما به‌عنوان یک اندیشه و هویت سیاسی (به‌منزلهٔ ویژگی اساسی تبلیغات ساسانیان) برای نخستین بار در دههٔ دوم قرن سوم پیش از میلاد در دورهٔ ساسانیان مطرح شد (ر.ک؛ نـولی، ۱۳۹۷: ۴۷). بـه نظـر او، کاربردها و تعابیر مختلف مفهوم «ariya» (ایرانی) در آثار و متون باستانی، نشان می‌دهد این یـک تعریف جمعی بوده‌است و به مردمی اشاره داشته که از تعلق به یک دودمان قومی آگاهی داشـتند و به یک زبان مشترک سخن می‌گفتند و نیز سنتی دینی داشتند که بر محور آیین زرتشتی استوار بود (ر.ک؛ همان: ۴۹ـ۵۰). این میراث ساسانی که بعدها با خدای‌نامه‌ها و تاریخ‌نگاری‌های مبتنی بـر اندیشهٔ ایرانشهری در نیمهٔ دوم دورهٔ ساسانی، هرچه بیشتر تثبیت شد، با وجود انقراض این سلسله ۴۲۷ ساله، همچنان به‌عنوان یک اندیشـهٔ هـویتی و فرهنگـی، و ایـن بـار غیرزرتشـتی، در دورهٔ اسلامی نیز مطرح بود. اصولاً شاهنامه‌سرایی در دورهٔ اسلامی (تحت‌تأثیر خـدای‌نامـه‌هـا در دورهٔ ساسانی)، مبتنی بر ثبت یک تاریخ ملی (خواه اساطیری، خواه تاریخی) بود، تا آنجا کـه *شـاهنامهٔ فردوسی* ساختاری خطی و تاریخ‌وار دارد و از نخستین شاه (کیومرث) تا آخـرین شـاه ساسـانی را شامل می‌شود و سراسر این اثر نیز بر هویت ملی ایرانی تأکید دارد.

در تاریخ‌نگاری‌های دورهٔ اسلامی نیز عناصر مهمی از شاکله‌های یک هویت کـلان جمعـی و ملی در تبیین مسائل و موضـوعات مختلـف حـول مفهـوم «ایـران» آمـده‌اسـت؛ همچـون ذکـر سلسله‌های شاهان ایران باسـتان و تشـریح رویـدادهای مختلـف ایـن دوره‌هـا، آداب و رسـوم و آیین‌های ایرانیان، و ارتباطات یا تقابل‌های ایرانیان (به‌عنـوان یـک نظـام فرهنگـی‌ـ اجتمـاعی‌ـ سیاسی واحد)، با دیگر سرزمین‌ها و فرهنگ‌ها (برای‌نمونه، ر.ک؛ دینوری، ۱۳۴۶؛ ابن‌اثیر، ۱۳۸۳: ج ۱ و ۲؛ بلعمی، ۱۳۵۳؛ ابن‌بلخی، ۱۳۸۵: ۹ـ۱۱۳ و *مجمل التواریخ والقصص*، ۱۳۱۸: ۱۳ـ۱۴ و ۲۱ـ۹۷)، در آثاری چـون *نامهٔ تنسر به گشنسپ* (ترجمه از متن پهلوی مربوط به دورهٔ خسرو انوشیروان) (ر.ک؛ *نامهٔ تنسـر بـه گشنسب*، ۱۳۵۴: ۸۹) و *فارسنامه* (ر.ک؛ ابن‌بلخی، ۱۳۸۵: ۹۸) حدود قلمرو ایران از رود جیحـون تـا رود فرات مشخص شده‌است. در *مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری* که تحت‌تأثیر خدای‌نامه‌های اواخـر دورهٔ ساسانی است، پس از بیان اقلیم‌های هفتگانهٔ جهان، اقلیم هفتم را که «خنیرس» نام دارد، چنـین توصیف می‌کند: «هفتم را که میان جهان است، خنرس بامی خواندند و خنرس بامی این است که ما بذو انـدریم و شـاهان او را ایرانشـهر خواندنـدی» (*شـاهنامهٔ ابومنصـوری*، ۱۳۷۱: ۴۶). «ایرانشـهر» اصطلاحی بوده در دورهٔ ساسانیان برای نامیدن مملکت ایران و معادل عبـارت «قلمـرو پادشـاهی ایران» است. در رسالهٔ *شهرستان‌های ایرانشهر*، از پیغام و هشدار اسـفندیار بـه شـاهان ترکسـتان

چنین آمده‌است: «هرکه به بیختن این نیزه نگرد، چونان است (که) به ایرانشهر بتازد» (هرکه به پیچش این نیزه بنگرد، همانند آن است که به ایرانشهر تازیده باشد) (*متن‌های پهلوی*، ۱۳۹۱: ۵۰).

این شواهد نشان می‌دهد که مفهوم ایران به‌عنوان یک اندیشهٔ منسجم با خاستگاه هویتی سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و سرزمینی، قدمتی باستانی و پیشامدرن دارد و در دورهٔ اسلامی نیز همچنان (اما نه به پررنگی دورهٔ باستان) به حیات خود ادامه داد؛ چنان‌که علاوه بر متون تاریخی سده‌های چهارم و پنجم و نیز آثار حماسی تا قرن ششم و هشتم، در آثاری تاریخی از دورهٔ صفویه، افشاریه و زندیه نیز کاربرد مفهوم «ایران» به‌عنوان یک کلیت منسجم و فرهنگی را می‌توان مشاهده کرد (ر.ک؛ توکلی طرقی، ۱۳۷۳: ۵۸۸) و بعدها در عصر مشروطه نیز اگر شکل‌های مدرن‌تر هویت ملی و میهنی مطرح شد، این نه یک بنیان فکری تازه، بلکه یک چارچوب‌بندی مدرن بر پایهٔ همان باورهای ملی و هویتی کهن بود.

با وجود استمرار نسبی و توأم با نوسان ایدهٔ ایران در دورهٔ اسلامی، روی کار آمدن غزنویان که خاستگاهی غیرایرانی داشتند، دورهٔ گذار به دورانی متفاوت با دوره‌های قبل بود و آغاز افول هویت‌گرایی قومی و ملّی ایرانی در سطح رسمی جامعه بود؛ چنان‌که این جریان به‌عنوان سیاستی هدفمند از سوی دستگاه خلافت بغداد و غزنویان پی گرفته شد و کاربرد واژهٔ «ایران» در آثار تاریخی و ادبی این دوره (به‌جز اوایل عهد غزنوی) کاهش یافت (ر.ک؛ اشرف، ۱۳۹۷: ۱۰۸) و بعدها با روی کار آمدن سلجوقیان، هویت‌خواهی قومی و ایرانی به حاشیه رانده شد (ر.ک؛ همان: ۱۱۴). در *تاریخ بیهقی*، با وجود تشریح رویدادهای مختلف، از آسیای مرکزی گرفته، تا هندوستان، ری، اصفهان و بغداد، جز دو بار در اشعار ابوحنیفه اسکافی (ر.ک؛ بیهقی، ۱۳۸۴: ۴۹۱ و ۸۶۰)، از سوی خود بیهقی، حتی یک بار واژهٔ «ایران» ذکر نشده‌است و در عوض، در روساخت متن بیشتر هویت‌خواهی‌های محلی و منطقه‌ای را آشکارا بیان کرده‌است. این امر که نتیجهٔ سیاست‌های هدفمند غزنویان در زدودن ایران‌گرایی از جریان‌های هویت‌خواهی جمعی بود، این جریان‌ها را به طرف هواخواهی‌های محلی، منطقه‌ای و گاه فرقه‌ای پیش می‌بُرد. نتیجهٔ چنین سیاست‌هایی، بروز تعصب‌ها و گاه تنش‌های ناشی از هویت‌خواهی‌های محلی و فرقه‌ای میان مردم بود. مقدسی (۳۳۶ـ۳۸۰ ق.) نویسندهٔ معاصر بیهقی، در *احسن التقاسیم فی معرفة الأقالیم*، به تنوع مذاهب فقهی و مکاتب کلامی در شرق ایران آن روزگار اشاره کرده‌است (ر.ک؛ مقدسی، ۲۰۰۳م.: ۲۷۷) و مواردی از «عصبیّات» (تعصبات و اختلافات فرقه‌ای) در برخی مناطق شرق ایران را آورده‌است (ر.ک؛ همان: ۲۹۱). کلود کاهن در تحلیل بخش «عصبیّاتِ» ایران مقدسی، معتقد است انگیزهٔ این گونه ستیزه‌های فرقه‌ای، تنها موضوعات مذهبی نبوده، حتماً پای عوامل سیاسی و حتی عوامل غیرعقلانی نظیر اتحاد غیرارادی یک گروه یا علاقهٔ شدید به دسته‌بندی و هواخواهی نیز در میان بوده‌است (به‌نقل از: باسورث، ۱۳۶۲: ۱۶۸ـ۱۶۹). به گفتهٔ باسورث، در این دوره، بیشتر «احساس و علاقهٔ مشترک منطقه‌ای، محلی و عصبیت یا دسته‌بندی‌های فرقه‌ای یک شهر یا ولایت علیه شهر یا ولایت دیگر» برقرار بود (ر.ک؛ همان: ۴۹). از سوی دیگر، تقابل قرائت‌های حاکمیتی از دین

و مذهب با هویت‌خواهی‌های ایران‌گرا، گاه به گرایش برخی افراد به مذاهب و فرقه‌های مخالف با مذاهب رسمی آن روزگار منجر می‌شد، به‌ویژه آنکه تقابل با عباسیان و سلجوقیان، وجه مشترک آن‌ها بود؛ فرقه‌هایی چون اسماعیلیان، شعوبیان، خرم‌دینان و زندیقان (ر.ک؛ چلونگر و حسن‌نژاد، ۱۳۹۴).

با وجود این، ایدهٔ کهن «ایران» امری غریب و ناآشنا برای بیهقی نبوده‌است. او معاصر کسی چون فردوسی بود و حتی ترجمهٔ ابن‌مقفع از *خدای‌نامه* را نیز خوانده بود (ر.ک؛ بیهقی، ۱۳۸۴: ۱۲۵). در آثار ادبی هم‌عصر با بیهقی نیز بارها نام «ایران» برای نامیدن مملکت غزنوی ذکر شده‌است و بارها از شاه غزنوی (هرچند برای مشروعیت‌سازی ایرانی)، با عنوان‌هایی چون «شاه ایران» و «خسرو ایران» نام برده‌اند (برای‌مثال، ر.ک؛ عنصری، ۱۳۶۳: ۱۳۱، ۲۸۷، ۲۲۱ و ۲۴۹؛ فرخی سیستانی، ۱۳۸۰: ۱۱۶، ۱۳۸، ۱۴۲، ۲۳۵ و ۲۴۸ و منوچهری، ۱۳۴۷: ۸۱ و ۱۶۸) که خود برایند تأثیر گفتمان‌های هویت‌خواه ایران‌گرا در دورهٔ غزنوی است. از سوی دیگر، تلاش نافرجام غزنویان در ابتدا، برای ساختن تبارنامه‌ای که نسب آنان را به یزدگرد سوم، آخرین پادشاه ساسانی برساند (ر.ک؛ اشرف، ۱۳۹۷: ۱۰۹)، بیانگر اهمیت تبار و اندیشهٔ قومیتی ایرانی تا پایان دورهٔ سامانی و تلاش غزنویان برای کسب یک مشروعیت ایرانی بود و موفق نبودن آن‌ها در کسب چنین مشروعیتی، آنان را به همسویی بیشتر با سیاست‌های دستگاه عباسی در زدودن هویت‌خواهی ایرانی پیش برد و اصولاً یکی از دلایل مهمی که محمود غزنوی روی خوشی به *شاهنامهٔ* فردوسی نشان نداد، تلاش آشکار و جدی *شاهنامه* برای احیای هویت ملی ایرانی بود. با این وصف، ایدهٔ ایران، امری ناآشنا برای بیهقی نبوده‌است و غیبت این مفهوم در متن *تاریخ بیهقی*، پرسشی است که ما را به کندوکاو در این موضوع وارد می‌کند.

۴. ساختار روایی *تاریخ بیهقی*

روایت با کارکردهایی چون نظام‌مند و ساختارمند بودن، کارکردی انسجام‌بخش و نظم‌دهنده دارد؛ چنان‌که واقعیت‌های گزینش‌شده از میان واقعیت‌های تاریخی بی‌شمار را در ساختارها و پیرنگ‌هایی منسجم گرد هم می‌آورد. ساختمندی و انسجام روایت، زمینه را برای دلالت معنایی و حتی دلالت ساختاری، و یافتن بسترهای ایدئولوژیک و غلبهٔ نظم‌های گفتمانی خاص فراهم می‌کند. مجموع این مسائل، به‌علاوهٔ تکیه بر توالی، نسبت‌های علّی و معلولی، تغییر وضعیت و داشتن هدف غایی، همگی مؤلفه‌هایی روایی و در نتیجه، غیرتاریخی هستند که در گزارش رخدادهای تاریخی دخیل‌اَند و سرانجام، به ساخت و تکوین «داستان» یا شکل‌هایی از داستان منتهی می‌شوند. روایت تاریخی بیهقی از رخدادهای عصر غزنوی، در اصل بر مبنای چنین سازوکارهایی شکل گرفته‌است که البته این‌ها جنبه‌های اجتناب‌ناپذیر روایت تاریخی هستند، اما آنچه در *تاریخ بیهقی* جالب توجه است، دلالت‌های ساختاری و روایی مشخصی است که به گونهٔ چشمگیری محتوای رخدادهای تاریخی این اثر را نیز تحت شعاع قرار داده‌است و این مبنای

شایستهٔ اتکایی برای مطالعهٔ تقابل نهفته میان وجه روایی و مجموعه‌رویدادهای تاریخی (= وجه داستانی/ Fabula در روایت‌شناسی) در *تاریخ بیهقی* است و از خلال این تقابل‌ها می‌توان به دلالت‌های پنهان دیگری پی برد. این تقابل‌ها از یک سو، ناشی از عناصر و رویدادهای تاریخی موجود در متن است و از سوی دیگر، منبعث از خود «روایت» اثر است؛ یعنی نوع گزینش‌ها و چینش‌ها و نیز نوع پیرنگ‌سازی‌ها و صورت‌بندی‌ها (و ویژگی‌هایی دیگری چون آوردن روایت‌های درونه‌ای [= ماجراهای تاریخی از دوره‌های دیگر] با کارکرد تمثیلی در کنار رخدادهای عصر غزنوی) که ماهیتی روایی دارند؛ به عبارت دیگر، تقابل‌هایی درون‌ساختی در *تاریخ بیهقی* وجود دارد که ناشی از تلاقی دو نیروی تاریخی و غیرتاریخی در متن است که یکی منبعث از رخدادهای تاریخی ذکرشده (= گزینش‌شده) و دیگری منبعث از وجه روایی است و از درهم‌آمیزی این ابعاد و رویکردهای چندگانه است که دنیایی چندبُعدی با دلالت‌های مختلف در پسِ روایت *تاریخ بیهقی* شکل گرفته‌است. با بررسی توالی خطی «رخدادهای ذکرشده» در *تاریخ بیهقی* (= رخدادهای گزینش‌شده از سوی بیهقی)، کمینه‌های تشکیل‌دهندهٔ پیرنگ کلان این اثر را به قرار زیر می‌توان نشان داد:

الف. آغازی توأم با آرامش (حاکمیت محمّد غزنوی)؛

ب. به‌وجود آمدن تنش و بحران (مخالفت مسعود با محمد، تحرّکات و تحریکات مسعود و به اسارت درآمدن محمد، و قتل چهره‌هایی چون علی قریب و حسنک وزیر)؛

ج. گسترش بحران (دسته‌بندی سیاسی پدریان و پسریان، ادامهٔ تنش‌ها در دربار و حذف چهره‌های دیگر، به‌ویژه برخی فرماندهان نظامی، ستم کارگزاران غزنوی به مردم، آغاز تنش‌های نظامی با سلجوقیان)؛

د. تعلیق (به اوج رسیدن تنش‌ها و بحران‌ها، شکست‌های لشکر غزنوی در برخی مناطق و کارزار نَفَس‌گیر میان ارتش مسعود و لشکر سلجوقیان)؛

هـ گره‌گشایی و پایان‌بندی (شکست مسعود، فرار او و به قدرت رسیدن سلجوقیان).

نکتهٔ درخور تأمل، نوع نگاه بیهقی به شخصیت محوری این ساختار داستان‌وار است. در *تاریخ بیهقی*، نگاه نویسنده- راوی به مسعود غالباً برنگرانه است و معمولاً سعی در ستایش و توجیه کارهای او دارد (ر.ک؛ بیهقی، ۱۳۸۴: ۲۱، ۱۸۱، ۲۰۴ و ۹۰۲) و در گزارش ماجرای برخی توطئه‌ها، سعی می‌کند او را مبرّا جلوه دهد (مثل مبرّا نشان دادن مسعود در ماجرای بردار کردن حسنک وزیر و یا در ماجرای قتل آسیغتکین غازی) و حتی خطاهای فاحش او را به قضا و قدر نسبت داده‌است (ر.ک؛ همان: ۶۳۶)، حتی گاه با نگاهی اساطیری به او نگریسته‌است و روایتش از زندگی و احوال مسعود، ساختاری اسطوره‌ای به خود گرفته‌است. البته این، برایند ناخودآگاه اساطیری بیهقی در نگرش به «منصب شاهنشاهی» است (ر.ک؛ حسین‌پناهی، ۱۳۹۰: ۱۱۸ــ۱۱۹). در مقابل، با دقت در پیرنگ کلان *تاریخ بیهقی* و کارکردهای اصلی آن (= Functions)، می‌بینیم که قهرمان اثر، مسعود غزنوی نیست و برخلاف تمام آن ستایش‌ها از مسعود در روساخت *تاریخ بیهقی*، در ساختار

روایی آن، مسعود غزنوی نقش «ضدّقهرمان» را دارد که حضورش نظم و سامان اولیه در پیرنگ را به‌هم‌ریخته‌است و تنش‌ها و بحران‌های مختلفی که در *تاریخ بیهقی* گزارش شده، در پیرنگ کلان اثر، همگی مستقیم یا غیرمستقیم به کنش‌های این ضدّقهرمان بازمی‌گردد و در پایان، گره‌گشایی (= سامان یافتن وضعیت در پیرنگ) نیز با شکست و اضمحلال او صورت می‌گیرد. این مسئله که در تقابل با آن ستایش‌ها از مسعود غزنوی است، به‌وضوح وجود یک خودسانسوری در *تاریخ بیهقی* را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد توجیهات بیهقی از کارها و اشتباهات مسعود، بیشتر ناشی از ترس زیاد (و شاید مُهلک) او از خشم شاهان غزنوی در روزگار تألیف اثرش بوده‌است؛ چنان‌که از بدبینی و تفتیش‌های جانشینان مسعود نیز در امان نبوده‌است (ر.ک؛ بیهقی، ۱۳۸۴: ۳۸۱ و ۳۸۹). در عوض، در پیرنگ کلان اثر که برایند خودآگاه تاریخی اوست، نقش مسعود را به‌عنوان شخصیتی مخرب و اخلال‌گر نشان داده‌است.

حال نکته اینجاست که اگر مسعود غزنوی ضدّقهرمان این ساختار روایی است، پس قهرمان کیست؟! در بخش باقی‌مانده از *تاریخ بیهقی*، نشان دقیقی از این قهرمان مفروض دیده نمی‌شود و پادشاهی محمد نیز چنان مدت‌دار نبوده‌است (و گزارشی از آن نیز در *تاریخ بیهقی* موجود برجای نمانده) که بتوان او را قهرمان روایت بیهقی دانست. عدم بازنمایی «دیگری» (The Other) در مقابل مسعود، از یک سو، برایند همان ترس و سانسور نهفته در *تاریخ بیهقی* است (که بیشتر شاهان پس از مسعود، از نوادگان او بودند)؛ چنان‌که بیهقی نتوانسته تقابل‌های منبعث از گفتمان اقتدارگرای دربار را حتی در ساختار روایی اثر واسازی کند و از سوی دیگر، می‌تواند بیانگر این نکته باشد که بیهقی شاخص و عملکرد ویژه‌ای از هیچ یک از افراد دربار غزنوی ندیده‌است که بتواند قهرمان روایت تاریخی او باشد. کاربرد عباراتی چون «مرا با آن کاری نیست و سخن راندن، کار من است» (همان: ۶۸)، یا «از هر گونه روایت‌ها کردند مرگ او را، و مرا با آن کار نیست» (همان: ۷۹۴) (به‌ترتیب دربارهٔ واقعهٔ مرگ علی قریب و مرگ بونصر مشکان)، ناشی از همان ترس و سانسور نهفته و نیز نگاه ناامیدانه به دربار است. این مسائل و مواضع حتی در سبک روایتگری بیهقی نیز تأثیر گذاشته‌است. بسامد درخور توجه شگردهایی روایی همچون نقل‌قول از دیگران به‌جای اظهارنظر مستقیم از سوی خود، آوردن رخدادهایی از دوره‌های دیگر به‌طریق تمثیل برای بیان و انتقال غیرمستقیم یک موضوع، و آوردن اشعار و امثال به مناسبت یک موضوع، همگی ناشی از تأثیر همین مسائل و مواضع در سبک روایتگری بیهقی است که منجر به نوعی محافظه‌کاری در روایتگری او شده‌است. گرایش به ایجاد ساختاری روایی با دلالت‌هایی متفاوت با روساخت متن نیز از تبعات این سبک روایتگری است که فضای حاکم بر دربار نیز چنین گرایش‌هایی را تشدید می‌کرد، همچنان‌که بیهقی خود می‌گوید: «ملوک هرچه خواهند، گویند و با ایشان حجّت گفتن، روی ندارد به هیچ حال» (همان: ۳۵۰)، «پادشاهان بزرگ آن فرمایند که ایشان

را خوش‌تر آید و نرسد خدمتکاران ایشان را که اعتراض کنند و خاموشی بهتر با ایشان هر کسی را که قضا به‌کار باشد» (همان: ۳۵۶).

۵. ساختار روایی *تاریخ بیهقی* و اندیشهٔ ایرانی

تقابل درون‌ساختی در *تاریخ بیهقی* نشان می‌دهد که برخلاف روساخت ظاهراً منسجم آن، تقابل‌های درخور توجهی میان سطح داستانی (Fabula) و روایی (Syuzhet) اثر وجود دارد. این تقابل‌ها برایند تقابل‌هایی گفتمانی است که در این اثر دیده می‌شود. اصولاً روایت‌ها بیش از آنکه برایند یک گفتمان واحد باشند، بیشتر حاصل تقابل‌های گفتمانی هستند. این مسئله احتمالاً یکی از دلایل عمدهٔ وجود تقابل «داستان/ گفتمان» به‌عنوان یک ویژگی طبیعی در روایت‌هاست. کالر معتقد است داستان و گفتمان به‌مثابهٔ دو منطق متقابل در جریان تکوین معنا عمل می‌کنند؛ چنان‌که تکوین معنا در متن روایی می‌تواند حاصل رویدادها و کنش‌های موجود در داستان (Fabula) باشد، یا اینکه تحت‌تأثیر نظام دلالتی و متوالی موجود در گفتمان روایی، شکل خاصی برخلاف سیر واقعی رویدادها در داستان به خود بگیرد (ر.ک؛ کالر، ۱۳۸۸: ۱۶۳ـ۱۶۴). این ویژگی در روایت‌های تاریخی، با توجه به روند معمول تأثیر گفتمان‌های چندگانه در آن‌ها، به‌مراتب بیشتر خواهد بود؛ چنان‌که سطح «داستانی» *تاریخ بیهقی* (= شرح برنگرانهٔ اعمال و کردار مسعود و ستایش‌ها از او)، در تقابل با پیرنگ یا همان ساختار روایی حاکم بر اثر است. این ویژگی به سوژگی خاصّ بیهقی در روزگارش مربوط می‌شود. بیهقی از یک سو، با گفتمان سیاسی دربار غزنوی (همسو با سیاست‌های دستگاه خلافت عباسی) مواجه بود و از سوی دیگر، با یک جریان هویت‌خواهی ایران‌گرا نیز روبه رو بود که هرچند در قیاس با گفتمان اقتدارگرای دربار، یک خرده‌گفتمان محسوب می‌شد، اما با توجه به ریشه‌های کهن آن و ارتباط با بنیان‌های هویتی و تباری، تأثیرات خاصّ خود را داشت. در اینجا تفاوت‌های آشکاری میان نوع هویت‌گرایی ایرانی در *تاریخ بیهقی* و *شاهنامهٔ* فردوسی قابل تبیین است، به‌ویژه آنکه نگارش *تاریخ بیهقی* (۴۳۷ ق.) با فاصلهٔ نسبتاً کمی (حدود ۲۱ سال) بعد از وفات فردوسی (شاعر ملی و حماسه‌سرای ایرانی) آغاز شده‌است.

هرچند بنا به گفتهٔ اسلامی ندوشن، شباهت‌هایی در جهان‌بینی و نوع نگرش اخلاقی به جهان و حوادث آن در *تاریخ بیهقی* و *شاهنامه* وجود دارد (ر.ک؛ اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ۱۰ـ۱۹) و همان طور که ایشان تأکید کرده‌اند، این شباهت ناشی از شیوهٔ تفکر آن دوره و نیز احتمال تأثیرپذیری بیهقی (همچون فردوسی) از مضامین و اندرزهای حکمی در *خدای‌نامه‌ها* بوده (ر.ک؛ همان: ۲۰)، اما در مقیاس کلان‌تر، باید گفت که بیهقی از دو جنبه در گفتمانی متفاوت با فردوسی سیر می‌کرد: اول اینکه بیهقی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین دبیران دیوان رسائل حکومت غزنوی، ارتباط تنگاتنگی با دربار داشت و خواسته یا ناخواسته با توجه به تربیت شغلی و دیوانی خود، در طول سالیان طولانی در دربار، در مواجهه با مقولهٔ «هویت ایرانی»، در سایهٔ گفتمان رسمی و حکومتی آن دوره بود. دوم اینکه نگاه بیهقی به مقولهٔ هویت ایرانی، بیشتر خصلتی منطقه‌ای (با تمرکز بر خراسان بزرگ)

داشت و با رویکرد ملی، باستان‌گرا و ایرانشهری فردوسی متفاوت است. البته ذکر این نکته لازم است که ظرف روایی *شاهنامه* و *تاریخ بیهقی* نیز تفاوت‌های درخور توجهی با یکدیگر دارند. *تاریخ بیهقی* یک اثر تاریخی است که تعمّداً به ثبت واقعیت‌های موجود نظر دارد. ازاین‌رو، مفاهیم و اصطلاحات نزد بیهقی، غالباً کارکرد زنده و عرفی (و بیشتر طبق خوانش سیاست رسمی آن دوره) را دارند؛ به عبارت دیگر، در مواجهه با مقولهٔ هویت ملی (و ایرانی)، *تاریخ بیهقی* نه یک اثر آرمان‌خواه، بلکه یک اثر واقع‌گرای سیاسی است و جهان آن روز را آن گونه که رایج و رسمی بود (یا آن‌گونه که می‌خواست «بازنمایی» کند،) گزارش می‌دهد، اما *شاهنامه*، اثری ادبی در ژانری با ماهیت، موضوع و رویکرد خاصّ خود است و در مقایسه با واقع‌گرایی سیاسی *تاریخ بیهقی*، یک اثر آرمان‌گرا حول ایده و مفهوم «ایران» است. در اینجا تفاوت درخور تأملی میان روایت تاریخی و حماسی قابل تبیین است. به قول باختین، روایت حماسی متعلق به گذشته‌ای مطلق است؛ گذشتهٔ مطلقی که به سبب جدایی از همهٔ دوره‌های زمانی بعد از خود، مطلق و کامل است؛ مانند دایرهٔ بسته‌ای است که هر آنچه درون آن جای دارد، به انجام رسیده‌است و پایان‌یافته محسوب می‌شود (ر.ک؛ باختین، ۱۳۸۷: ۴۹). این ویژگی‌ها در تضاد با رویکرد تاریخی است. رویکرد تاریخی، جریانی خطی و زمانمند است و در تعارض با حرکت زمان دایره‌ای و اسطوره‌ای در دنیای حماسه است. این تمایز روایت تاریخی را نسبت به دیگر گونه‌های ادبی نیز می‌توان دید و یکی از دلایل بسامد مفهوم «ایران» در اشعار شاعران دربار غزنوی و هم‌عصر بیهقی ـ که البته غالباً برای «مشروعیت‌سازی ایرانی» برای غزنویان و تمجید از آنان به‌کار رفته ـ در همین تفاوت‌های روایت تاریخی با روایت ادبی است که روساخت روایت تاریخی بیهقی (همسو با گفتمان حاکم بر دربار غزنوی)، مبتنی بر واقع‌گرایی سیاسی بوده، اما روایت‌های منظوم ادبی آن دوره در سنت‌های فکری، زبانی و روایی (تحت‌تأثیر فضا و لحن حماسی و هویت‌خواهی ایرانی در شعر سبک خراسانی)، عناصر و نمادهایی سمبلیک از ایران باستان را با خود دارند (برای مثال، ر.ک؛ عنصری، ۱۳۶۳: ۳۲۴ و ۳۴۳؛ فرخی سیستانی، ۱۳۸۰: ۵، ۷۱، ۲۵۶ و ۱۱۸) که البته در بیشتر موارد، برای مشروعیت‌سازی ایرانی برای غزنویان بوده‌است (برای نمونه، ر.ک؛ عنصری، ۱۳۶۳: ۱۹۴ و ۱۳۲ـ۱۳۳ و فرخی سیستانی، ۱۳۸۰: ۵۳، ۶۱ و ۳۰۱ـ۳۰۲). اما با ادامهٔ سیاست‌های غزنویان (و بعدها سلجوقیان) در زدودن هویت‌خواهی تباری و ایرانی، این جریان‌ها در سطح رسمی جامعه با افول بیشتری همراه شدند که حاصل آن را در شعر کسانی چون امیر معزی (شاعر دربار سلجوقیان) می‌توان دید (برای نمونه، ر.ک؛ معزی، ۱۳۶۲: ۲۶، ۸۵ و ۹۰). با وجود این تلوّن‌ها و محافظه‌کاری‌ها در شعر درباری، جریان‌های هویت‌خواهی در شعر مردمی، در قرن پنجم به اثری چون *شاهنامهٔ* فردوسی ختم شد، همچنان‌که پیش از *شاهنامهٔ* فردوسی نیز *شاهنامهٔ ابومنصوری* (با وجود منثور بودن) شهرت زیادی در میان مردم داشت (ر.ک؛ فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۱۲ـ۱۳). در مجموع، استفادهٔ سیاسی دربار از گفتمان هویتی ایران‌گرا (ر.ک؛ اشرف، ۱۳۹۷: ۱۰۹) و نیز رواج این گفتمان به‌عنوان یک جریان

هویت‌خواه کلان در میان لایه‌هایی از جامعه، بیانگر وجود ریشه‌های مستحکم و مردمی هویت‌خواهی ایرانی در آن روزگار بود، همچنان‌که فردوسی با اشاره به اقبال عمومی به اثرش و یادداشت‌برداری‌های شاهنامه‌دوستان از اثرش در آن روزگار (و البته با طنزی تلخ به‌سبب رنج و تنگدستی‌اش و نبودِ حمایت مالی از او) می‌گوید:

«بزرگان و بادانش آزادگان — نبشتند یکسر همه رایگان!
نشسته نظاره من از دورشان — تو گفتی بُدَم پیش، مزدورشان!
جز احسنت ازیشان نبُد بهره‌ام — بکَفت اندر احسنت‌شان زَهره‌ام!»
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴/ ۴۸۶).

درخواست محمدبن اسماعیل، وزیر ابودلف، حاکم نخجوان، از اسدی طوسی (شاعر هم‌عصر بیهقی) برای به نظم درآوردن داستان‌های گرشاسب (ر.ک؛ اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۱۴) و علاقهٔ این وزیر (و برادرش) به حماسه‌های باستان (ر.ک؛ همان: ۱۳ــ۱۴) و نیز اشاره به شهرت *شاهنامهٔ* فردوسی در آن روزگار، حتی در خطهٔ اران (ر.ک؛ همان: ۱۴)، بیانگر جایگاه هویت‌گرایی ایرانی در آن دوره بوده‌است. به نظر می‌رسد هویت‌خواهی ایران‌گرا تا قرن ششم نیز در میان مردم پایگاه درخور توجهی داشته‌است، همچنان‌که امیر معزی (= بخوانیم: دستگاه سلجوقی) به شهرت *شاهنامه* در میان مردم اعتراض داشت و خواستار این بود که مردم به‌جای توجه به *شاهنامه* و روایت‌های باستان، دل به جهان‌گشایی‌های پادشاه سلجوقی بسپارند (ر.ک؛ معزی، ۱۳۶۲: ۴۱۱؛ دربارهٔ دیگر شاهنامه‌ستیزی‌های معزی، ر.ک؛ همان: ۲۰۴، ۲۲۶، ۲۶۱، ۴۹۸ و ۶۲۸).

تعریف مشخص هویت ملی و ایرانی در *شاهنامهٔ* فردوسی، و انسجام خاصی که در بیان جوانب مختلف آن (یعنی تبار، فرهنگ و سرزمین ایرانی) وجود دارد، ناشی از رویکرد مشخص فردوسی به یک خاستگاه مشخص و فراگیر هویتی است، اما در رویکرد بیهقی، یک حرکت چندسویه در مواجهه با هویت ایرانی دیده می‌شود که از یک سو، (تحت‌تأثیر گفتمان سیاسی دربار غزنوی) در روساخت روایت تاریخی‌اش، بیشتر متمایل به هواخواهی‌های محلی و منطقه‌ای است و از سوی دیگر، به‌نوعی تحت‌تأثیر یک جریان هویت‌خواهی ایران‌گرا نیز بوده‌است. مثال بارز هویت‌گرایی‌های محلی و منطقه‌ای در *تاریخ بیهقی*، شرح جنگ میان طوسیان و نیشابوریان است. بیهقی که خود دلبستهٔ نیشابور بود، در گزارش از طوسیان (که به نیشابور هجوم برده بودند)، از آنان با عباراتی چون «مخاذیل»، «مردم مُفسد»، «گاوان طوس» و «مُدبران» نام می‌برد (ر.ک؛ بیهقی، ۱۳۸۴: ۵۵۰ـ۵۵۲) و در پایان، نیشابوریان به کمک لشکریان غزنوی، از طوسیان:

> «چندان بکشتند که آن را حدّ و اندازه نبود... [طوسیان] در آن رَزان و باغ‌ها افگندند خویشتن را... و نشابوریان به رَز و باغ می‌شدند و مردان را ریش می‌گرفتند و بیرون می‌کشیدند و سرشان می‌بریدند... و احمد علی نوشتگین با سواران خیاره‌تر... بسیار از ایشان بکشتند و بسیار بگرفتند... و دیگرروز فرمود تا دارها بزدند و بسیار از طوسیان را آنجا کشیدند و سرهای دیگر کشتگان گرد کردند و به پایان دارها بنهادند و گروهی را که مستضعف بودند، رها کردند» (همان: ۵۵۳ـ۵۵۴).

این زدوخورد که بیشتر شبیه جنگ میان دو کشور است، چیزی جز جنگ میان دو شهر قدیمی نبود و اگر طوسیان نیز اجازهٔ دست‌اندازی می‌یافتند، شاید آن‌ها نیز با نیشابوریان چنین می‌کردند! این ماجرا که نتیجهٔ سیاست‌های غزنویان در جایگزینی هویت‌گرایی‌های محلی به جای هویت‌خواهی‌های ملی و ایران‌گرا بود، طبیعتاً به تشتت بیشتر و بروز ستیزه‌های فرقه‌ای و محلی منجر می‌شد، اما در مقابل، آنجا که بیهقی نشانه‌هایی از هویت‌خواهی ایران‌گرا را نشان داده، آن‌ها را در لفافه و همراه با توجیهات مختلف بیان کرده‌است، تا مبادا در معرض اتهام هویت‌خواهی باستان‌گرا قرار گیرد. در این بخش‌ها، به‌وضوح ردّ کتمان و خودسانسوری را می‌توان مشاهده کرد. بیهقی در آغاز مجلد ششم، در اشاره به اَعمال شاهان باستان، پس از نکوهش اسکندر (= مقایسه شود با نکوهش «اسکندر گجستک» در متون باستان)، از اردشیر بابکان که «دولتِ شدهٔ عجم را بازآورد» (همان: ۱۱۴)، به نیکی یاد می‌کند (ر.ک؛ همان) و اردشیر را بنیانگذار سنتی از عدل میان شاهان معرفی می‌کند (ر.ک؛ همان). او در جای دیگری نیز در توصیف اعمال شاهان ایران باستان می‌نویسد: «بزرگ‌تر و فاضل‌تر پادشاهانِ ایشان عادت داشتند که پیوسته به روز و شب، تا آنکه بخفتندی، با ایشان خردمندان بودندی نشسته، از خردمندترانِ روزگار» (همان: ۱۲۵). همچنین، بیهقی در ستایش سلطان ابراهیم غزنوی می‌نویسد: «چشم بد دور! که نوشیروانی دیگر است»[۱] (همان: ۴۸۴). در جایی دیگر، سخنی منسوب به انوشیروان ساسانی در اهمیت وجود حکومت مقتدر را به‌عنوان سخنی حکیمانه نقل می‌کند (ر.ک؛ همان: ۴۸۵) و در موضع دیگری، وقتی از نبرد سلطان مسعود با شیر و از پای درآوردن آن سخن می‌گوید، بلافاصله تصویر بهرام گور و داستان نبرد او با شیرها به ذهنش خطور می‌کند و می‌نویسد: «مقرر شد که آنچه در کتاب نوشته‌اند از حدیث بهرام گور، راست بود» (همان: ۱۵۱). این اشارات و سخنان، انگاره‌هایی هویتی و برایند همان جریان‌های هویت‌خواهی آن روزگار است که به طریق تمثیل، تشبیه، یا بیان مستقیم به ذهن نویسندهٔ *تاریخ بیهقی* خطور می‌کرد و همچنان به‌عنوان میراثی باشکوه در ناخودآگاهش باقی مانده بود؛ چنان‌که با قرار دادن شاه زمانه (= سلطان مسعود و دیگر شاهان غزنوی)، در قیاس با شاه آرمانی (اردشیر، انوشیروان و بهرام گور)، نسبتی مبتنی بر «تشبیه یک امر حاضر (= سلطان غزنوی) به یک امر یا مشبهٌ‌به بالاتر ایجاد کرده‌است و در بُعد شناختی (Cognitive)، مشبهٌ‌به در جایگاه اجلّی از مشبه قرار دارد؛ یعنی در ژرف‌ساخت استعاری این گزاره‌های روایی، جایگاه شاه ایران باستان در جایگاهی فراتر از شاه غزنوی قرار گرفته‌است، همچنان‌که شاهان غزنوی نیز مستقیم یا غیرمستقیم، خود تلاش می‌کردند تشبّه به شاهان باستانی ایران کنند؛ چنان‌که محمود غزنوی گورخری را که غلامانش اسیر کرده بودند، دستور می‌دهد داغی به نام محمود بر آن بگذارند و رهایش کنند؛ زیرا قبلاً راویان پیش او خوانده بودند که بهرام گور چنین می‌کرد (ر.ک؛ همان: ۶۶۰). همچنین، می‌توان به برگزاری جشن‌های باستانی نوروز، مهرگان و سده

اشاره کرد که شاهان غزنوی در این جشن‌ها سعی می‌کردند آداب مخصوص شاهان ایران باستان را به‌جای آورند (ر.ک؛ گیلانی و خزاعی، ۱۳۹۶: ۱۱۱ـ۱۱۲).

با وجود این اشارات بیهقی که در آن‌ها انگاره‌های هویتی ایران‌گرا و حتی باستان‌گرا نمودِ درخورِ تأملی دارند، همچنان ترس از سیاست‌های غزنویان، در روایتگری بیهقی دیده می‌شود؛ چنان‌که بیهقی در چند مورد پس از ذکر نام شاهان باستان (یا مربوط به باستان) و بیان کارهای آنان، بلافاصله به‌صورتِ «عبارت معترضه» تأکید می‌کند که البته شاهان غزنوی و کارهای آنان بسی فراتر از شاهان باستان است! بیهقی پس از ذکر نام اردشیر و اسکندر، بلافاصله می‌گوید: «خداوندان و پادشاهان ما از این دو بگذشته‌اند به همه چیزها. باید دانست که به‌ضرورت، که ملوک ما بزرگتر روی زمین بوده‌اند» (ر.ک؛ بیهقی، ۱۳۸۴: ۱۱۲). یا اگر از اردشیر بابکان و اقدامات او در احیای دولت مقتدر ایرانی (به قول بیهقی: بازگرداندن «دولتِ شدهٔ عجم» (همان: ۱۱۴)) و ایجاد عدالت، به بزرگی یاد می‌کند، بلافاصله اضافه می‌کند که البته خاندان غزنوی چنان کارها و خدمات بزرگی کرده‌اند که کسی تا به‌حال چنین نکرده‌است (ر.ک؛ همان). سپس به‌عنوان پاسخ به سؤال مقدر دربارهٔ اصلِ «خامل‌ذکرِ» (همان) خاندان غزنوی که در اصل از غلامی زرخرید به نام سبکتگین بوده‌اند، چنین توجیه می‌کند که به قدرت رسیدن غزنویان، حاصل تقدیر و ارادهٔ خداوند است. پس، «کس را نرسد که اندیشه کند که این چراست، تا به گفتار [چه] رسد!» (همان: ۱۱۴ـ۱۱۵). این موارد از مصادیق ترس از ورود به حوزه‌ای است که ممکن بود آن را مستمسکی کنند برای باستان‌گرا شمردن بیهقی و متهم کردن او؛ چنان‌که تا حدی مربوط به همین موارد مذکور، پس از ذکر ماجرای انوشیروان و بزرگمهر می‌گوید: «هرکه بخواند، دانم که عیب نکند به آوردن این حکایت، که بی‌فایده نیست» (همان: ۴۲۸).

علاوه بر بیهقی، ثعالبی (نویسندهٔ همعصر بیهقی) نیز که در تاریخش بخش مهمی از روایت‌های حماسی ایرانی را گرد آورده، چنین توجیهاتی آورده‌است. او پس از ذکر داستان زال و سیمرغ می‌نویسد:

> «من درستی این داستان را بر گردن نمی‌گیرم، هرچند زبانزد همگان باشد در هر جا و هر زمان و بر زبان هر کس درآید که با آن شاهان را سرگرم کنند، یا آنان که هنگام بی‌خوابی‌ها به قصه‌پردازان گوش فرامی‌دهند، از آن لذت برند... . برای ما، این گونه سخنان ـ به‌جز معجزات پیامبران که سلام بر آنان باد ـ سخنانی شیرین و سرگرم‌کننده است» (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۵۱ـ۵۲).

این مطلب ثعالبی در واقع، پاسخ مقدّر به دستگاه سیاسی ـ ایدئولوژیک حاکم بوده‌است و خواسته چنین توجیه کند که علاقه‌اش به داستان‌های حماسی و ملی، صرفاً به‌سبب سرگرم‌کنندگی آن‌هاست و از سَرِ هویت‌خواهی ملی و ایرانی نیست. مشابه این نوع بیان را در شعر نظامی گنجوی نیز می‌توان دید:

«همه عالم تن است و ایران دل — نیست گوینده زین قیاس خجل
چون‌که ایران دل زمین باشد — دل زِ تن بِه بُوَد، یقین باشد»

(نظامی، ۱۳۸۲: ۶۳۳).

مصراع دوم بیت اول، در واقع، پاسخ مقدر به عیب‌جویی مخالفانی بوده که ممکن بود نظامی را به باستان‌گرایی و هویت‌خواهی ایران‌گرا متهم کنند.

با وجود نمودِ نسبی هویت‌خواهی ایرانی در روساخت *تاریخ بیهقی*، ژرف‌ساخت روایی این اثر عرصهٔ نمودِ بارز این گرایش‌های هویتی است و نگاه اعتراضی مورخ به دستگاه غزنوی را به‌شکل بارزی نشان می‌دهد، به‌ویژه آنکه ژرف‌ساخت روایی عرصهٔ بروز اندیشه‌ها، نیت‌ها و انگیزش‌های پنهان و سرکوب‌شده‌است؛ چنان‌که سلطان غزنوی را در جایگاه ضدّقهرمان در ساختار داستان‌وار *تاریخ بیهقی* روایت کرده‌است. در روساخت اثر نیز مواردی چون انتقادهای ضمنی و غیرمستقیم از استبداد و بی‌تدبیری‌های مسعود (ر.ک؛ بیهقی، ۱۳۸۴: ۵۱۴، ۶۰۰ـ۶۰۱، ۶۳۶، ۷۰۱ و ۷۴۶ــ۷۴۷)، روایت توأم با شفقت دربارهٔ مردم آسیب‌دیده از سرکشی‌ها و تاخت‌وتازهای غزنویان و سلجوقیان (ر.ک؛ همان: ۵۳۱، ۵۵۶ و ۵۹۷ـ۶۰۰)، نگاه غیریت‌ساز و فرونگرانهٔ بیهقی به افرادی در دستگاه سیاسی و نظامی غزنوی که اصالتاً از آسیای مرکزی آمده بودند، سلجوقیان تازه‌وارد (ر.ک؛ بیات و یوسفی، ۱۳۹۴: ۴۲ــ۴۴)، مسائل و انگیزش‌های دیگری برای توجه بیهقی به هویت‌خواهی ایرانی بوده‌است، به‌ویژه برای مورخی ایرانی که شاهد سرکشی، کشتار و ویرانگری جنگ‌سالارانی از آسیای مرکزی در سرزمین‌های ایرانی بود، همچنان‌که در آثار بزرگانی از دوره‌های بعد نیز اعتراض به این سرکشی‌ها و بی‌رسمی‌ها بسامد چشمگیری داشته‌است (ر.ک؛ صفا، ۱۳۶۹: ۲/ ۱۲۴ــ۱۳۳). در مجموع، آنچه در برساخت متنی و روایی *تاریخ بیهقی* دیده می‌شود، آمیزه‌ای از خاستگاه‌های گفتمانی متضاد است که از یک سو، منبعث از گفتمان سیاسی دربار غزنوی است و از سوی دیگر، منبعث از خاستگاه‌های هویتی ایرانی بوده‌است و در واقع، تصویری از دوران گذار جامعهٔ ایران در دورهٔ غزنوی است. نمودِ این تعارض‌های گفتمانی در *تاریخ بیهقی* (و در نتیجه، بروز تقابل درون‌ساختی)، باعث شده که بیهقی از یک پارادایم مشخص و آشکار به مقولهٔ هویت ایرانی ننگرد و در عوض، به نوعی کتمان و محافظه‌کاری روی آورد. ازاین‌رو، هویت‌خواهی جمعی و کلان بیهقی در دو مسیر متفاوت جریان دارد: یکی رویکرد محلی و منطقه‌گرایانه، و دیگری رویکرد ایران‌گرا. رویکرد محلی و منطقه‌گرا در واقع، شکلی ضعیف‌شده و گسیخته از همان جریان هویت‌خواهی کلان ایرانی بوده‌است که در جامعهٔ ایران آن روزگار، تحت‌تأثیر سیاست‌های هدفمند غزنویان و عباسیان، رواج بیشتری نسبت به جریان ایرانی و باستان‌گرا داشته‌است. غزنویان به دنبال فروکاستن هویت‌خواهی ایرانی به دلبستگی‌های محلی و منطقه‌ای بودند و بیهقی نیز تحت‌تأثیر این سیاست‌ها، جنبهٔ هویت‌خواهی منطقه‌ای (با تمرکز بر خراسان بزرگ) را به‌وضوح نشان داده، اما هویت‌خواهی‌های ایران‌گرا را معمولاً به‌ندرت و در لفافه نشان داده‌است و در عوض، این احساس را بیشتر به ژرف‌ساخت روایی متن منتقل کرده‌است.

موارد مذکور در *تاریخ بیهقی* که در قالب خطبه‌ها، مقدمه‌ها، تمثیل‌ها، تشبیه‌ها، تفسیرها و عبارات معترضه در روساخت اثر، و یا در قالب «ساختار روایی» در ژرف‌ساخت اثر نمود یافته‌اند، بیانگر دلالت‌هایی روایی است که جدا از محتوای رویدادهای تاریخی در این اثر، بافت و ساختار روایی نیز دلالت‌های پنهان دیگری با خود دارند، همچنان‌که ساختار روایی کلان اثر دلالت‌های متضادی با روساخت متن دارد؛ دلالت‌هایی که نمایانگر لایه‌ها و انگیزه‌های پنهان، سانسورشده و سرکوب‌شده در تاریخ آن روزگار است که در این مقاله، با واسازی تقابل‌های موجود در ساختار متن روایی *تاریخ بیهقی*، و مراجعه به سویه‌های مطرود و پنهان‌شده، سعی کردیم این دلالت‌های پنهان و طردشده را به‌طور واضح‌تری به نمایش بگذاریم؛ چنان‌که سوژگی نویسندهٔ *تاریخ بیهقی* در گفتمان‌های چندگانه و متضاد آن دوره را به‌طرز واضح‌تری بتوان مشاهده کرد؛ برهه‌ای تاریخی که دوران گذار به دوره‌ای دیگر بود و جریان‌های هویت‌خواهی ایران‌گرا تحت‌تأثیر سیاست‌های حاکم، به‌تدریج با افول بیشتری روبه‌رو می‌شدند. بر این اساس، روایت تاریخی بیهقی، تصویری از انسان ایرانی آن روزگار را به نمایش می‌گذارد؛ همان هدف نهایی علم تاریخ از نظر کالینگوود که «تعریف انسان» را هدف و سرانجامِ علم تاریخ دانسته‌است (ر.ک؛ کالینگوود، ۱۳۹۶: ۱۸). این مسئله ما را به درک نوینی از «حقیقت تاریخی» در *تاریخ بیهقی* سوق می‌دهد. مفهوم «حقیقت» در *تاریخ بیهقی* تعریف منحصربه‌فردی دارد. «حقیقت تاریخی» در تاریخ‌گرایی سنتی، بیشتر نگاهی مبتنی بر بازگشت به واقعیت‌مداری است که مثلاً بالاخره احمد زید را زده‌است، یا زید احمد را؟ به‌ویژه که باید در نظر داشته باشیم که واقعیت تاریخی با توجه به وجه ضرورتاً روایی‌اَش، در نوع خود متکثّر است. حقیقت تاریخی مفروض در *تاریخ بیهقی*، تنها محدود به بود و نبودِ «واقعیت ادعایی» در رخدادهای ذکرشده نیست، بلکه شگردها و ساختار روایی *تاریخ بیهقی* نیز بخشی از همین حقیقت تاریخی است و دلالت‌های برآمده از این ساختار روایی، به اندازهٔ خودِ رویدادهای ذکرشده، ارزش تاریخی دارند؛ برای مثال، از طریق شگردها و ساختار روایی این اثر، ردّ سانسورها و فشارهای مهلک سیاسی و گفتمان‌های مطرود و به‌حاشیه‌رانده را می‌توان بازشناخت. همچنین، نقش تقابل‌های گفتمانی در شکل دادن به سوژهٔ ایرانی آن روزگار (یا «سوژهٔ مورخ»)، نکتهٔ مهمی است که ما از طریق دقت در بافت و ساختار روایی *تاریخ بیهقی* بدان می‌رسیم. این‌ها حقایقی است که بر مبنای آن‌ها به تعریفی (هرچند ناتمام) از «انسان تاریخی ایرانی» می‌توان رسید. هرچند نمی‌توان مدعی شد که بیهقی خود به این سوژگی‌اش در مواجهه با گفتمان‌های متضاد (و بروز ژرف‌ساخت‌های پنهان و تقابل‌های درون‌ساختی در اثرش) آگاه بوده، اما شکی نیست که ادراکات عمیق و ناگفته‌ای از تاریخ و کاروبار انسان‌ها داشته‌است و علت تمایزهای درخورِ تأمل روایت‌پردازی تاریخی او در مقایسه با جریان تاریخ‌نگاری قدیم، در نوع جهان‌بینی تاریخی اوست؛ تمایزهایی چون: ویژگی‌های خاصّ «زمان روایت» در اثر او و توجه به جزئیات رخدادها و درنگ بر آن‌ها در روایتگری (برخلاف روایت کلّی و خطی رخدادها در تاریخ‌نگاری قدیم) که بیهقی خود بر لزوم وجود این تمایز در کارش تأکید دارد (ر.ک؛ بیهقی، ۱۳۸۴:

۱۱) و یا آوردن روایت‌های درونه‌ای با کارکرد تمثیلی در کنار رخدادهای اصلی کتاب (به منظور القای پیامی خاص) که به‌قول بیهقی: «تاریخ به چنین حکایت‌ها آراسته گردد» (همان: ۱۶۹ و ۴۲۸)؛ به عبارت دیگر، بیهقی طرح یا جهان‌بینی متمایزی برای روایتگری تاریخ در نظر داشته‌است، همچنان‌که در معرفی کارش می‌نویسد: «در دیگر تواریخ، چنین طول و عرض نیست... اما من چون این کار پیش گرفتم، می‌خواهم که دادِ این تاریخ به‌تمامی بدهم» (همان: ۱۱) و در جای دیگری می‌گوید: «غرض من آن است که تاریخ‌پایه‌ای بنویسم و بنایی بزرگ افراشته گردانم؛ چنان‌که ذکر آن تا آخر روزگار باقی ماند» (همان: ۱۱۲). این‌ها نشان‌دهندهٔ وجود یک طرح روایی مفروض در ذهن بیهقی و نیز یک جهان‌بینی خاص نسبت به تاریخ و تاریخ‌نگاری است. داشتن طرح و شیوه‌ای خاص برای روایتگری، یعنی تبلور یک گفتمان روایی خاص در گزارش تاریخ که طبیعتاً منجر به بروز ویژگی‌ها و دلالت‌هایی خاص در سطوح مختلف متن و روایت می‌شود، همچنان‌که وایت معتقد است یک محتوای ساختاری عمیق به‌عنوان یک پارادایم ازقبل‌پذیرفته‌شده به‌عنوان آنچه باید یک تفسیر تاریخی متمایز باشد، در روایت‌های تاریخی ارائه می‌شود (White, 1973: ix). به نظر وایت، این پارادایم‌ها و تمهیدات روایی در تمام آثار تاریخی به‌عنوان یک مؤلفهٔ «فراتاریخی» عمل می‌کنند (همان). بر این اساس، مفهوم «تاریخ» نزد بیهقی در مقایسه با دیگر مورخان قدیم، معنایی متفاوت‌تر، ظریف‌تر و عمیق‌تر داشته‌است و برای درک بهتر این سبک تاریخ‌نگاری، باید برساخت روایی *تاریخ بیهقی* را شناخت، وگرنه ممکن است به استنباط‌های نادرستی چون دیدگاه والدمن دچار شویم که در توصیف روش کار بیهقی، او را نویسنده‌ای پرحرف و پیرمردی بیکار با فرصتی تمام‌نشدنی برای نوشتن دانسته‌است (ر.ک؛ والدمن، ۱۳۷۵: ۱۰۱). بیهقی خود به این تمایزهای اثرش نسبت به جریان تاریخ‌نویسی آن روزگار آگاه بود و راز آن پوزش‌های بیهقی از خوانندگان و دعوت آن‌ها به صبر به‌سبب پرداختن به برخی جزئیات و طولانی شدن شرح رخدادها (برای نمونه، ر.ک؛ بیهقی، ۱۳۸۴: ۱۱، ۲۴۱، ۲۵۰ و ۳۰۷) و عذرخواهی برای آوردن روایت‌های درونه‌ای در کنار رخدادهای اصلی (ر.ک؛ همان: ۲۴۶، ۲۴۸ و ۳۱۰)، همگی دعوت به درک معرفتی عمیق و نهفته در اثرش است که حول نگاه به انسان، آن هم انسان تاریخی با تمام فراز و فرودهایش است. مجموع این مسائل است که جایگاه متمایزی به *تاریخ بیهقی* داده‌است، به‌ویژه در دویست سال اخیر که با تبلور فردیت و خودآگاهی تاریخی ایرانیان نیز همراه بوده‌است.

۶. نتیجه

تاریخ، روایتمند است و روایتگری تاریخ نیز تحت شعاع گفتمان‌ها، ایدئولوژی‌ها و ساختارهای قدرت است؛ چنان‌که روایت‌های تاریخی بیش از آنکه برایند یک گفتمان واحد باشند، بیشتر حاصل تقابل‌های گفتمانی هستند. بررسی برساخت روایی *تاریخ بیهقی*، تقابل دو نیروی تاریخی و

غیرتاریخی در تکوین ساختار روایی این اثر را نشان می‌دهد که یکی، منبعث از رخدادهای تاریخی ذکرشده و گزینش‌شدهٔ بیهقی است و دیگری، برخاسته از «بافت روایی» این رخدادهاست که مقوله‌ای غیرتاریخی و به‌اصطلاح «فراتاریخی» است. وجود این تقابل، منجر به ایجاد تقابل‌های درون‌ساختی در متن روایی *تاریخ بیهقی* شده‌است؛ چنان‌که نقش و کنش‌های مسعود غزنوی در ژرف‌ساخت روایی و پیرنگ کلانی که زندگی و اعمال او بر مبنای آن روایت شده، در تضاد با ستایش‌ها و تمجیدها از مسعود در روساخت متن است؛ به عبارت دیگر، بیهقی ستایش‌ها و تمجیدها از مسعود و دیگر شاهان غزنوی را به وجه تفسیری متن برده‌است، اما در توالی خطی «کمینه‌های روایی» که اجزای اصلی پیرنگ کلان متن را تشکیل می‌دهند، عناصر تاریخی را طوری چیده که نقش مسعود در قالب یک ضدّقهرمان روایت شده‌است و طرح‌ریزی گفتمان روایی حاکم بر متن، طوری است که روایت در پایان باید با نابودی و اضمحلال ضدّقهرمان به پایان برسد. این تقابل درون‌ساختی با سوژگی بیهقی در گفتمان‌های متعارض روزگارش ارتباط معناداری دارد. بیهقی از یک سو، با گفتمان سیاسی دربار غزنوی (همسو با سیاست‌های عباسیان) در زدودن هویت‌خواهی ایران‌گرا مواجه بود و از سوی دیگر، با تأثیرات یک گفتمان مبتنی بر هویت‌خواهی ایرانی مواجه بود که به‌رغم مقابلهٔ هدفمند غزنویان با این جریان، سابقهٔ بسیار کهن و ریشه‌دار آن و نمودش در جریان‌های مردمی، همچنان نقش آن را به‌عنوان یک گفتمان اثرگذار در روزگار بیهقی حفظ کرده بود. لذا روساخت متن *تاریخ بیهقی* تحت شعاع گفتمان سیاسی و اقتدارگرای دربار غزنوی است، اما در ژرف‌ساخت روایی که عرصهٔ بروز انگیزش‌های پنهان و سرکوب‌شده است، غلبه با گفتمان مبتنی بر هویت‌خواهی ایرانی است. علاوه بر این، بیهقی در روساخت متن نیز در قالب‌هایی چون تشبیه، تمثیل و مقدمه (یا خطبه)، با ایجاد نسبت‌ها و قیاس‌هایی خاص میان «گزارش اعمال یا ویژگی‌های شاه غزنوی» با «اعمال یا ویژگی‌های شاهی از ایران باستان»، در بُعد شناختی (Cognitive)، شاه ایران باستان را به‌مثابهٔ یک شاه آرمانی یا یک الگوی برتر، در مرتبه‌ای بالاتر از شاه زمانه (= شاه غزنوی) قرار داده‌است. بر این اساس، ساختار و بافت روایی *تاریخ بیهقی* به‌شکل درخورِ توجهی از «دلالت‌های گفتمانی و تاریخی» خاصّ خود برخوردار است که در روساخت اثر آشکارا بیان نشده‌است. شناخت این دلالت‌های پنهان در تقابل با دلالت‌های موجود در روساخت متن، تصویر دقیق‌تری از سوژگی بیهقی در روزگارش در مواجهه با گفتمان‌های متعارض آن روزگار را به نمایش می‌گذارد. همچنین، تصویر روشن‌تری از جریان‌های هویت‌خواهی ایران‌گرا در روزگار بیهقی را نشان می‌دهد که در اثر سیاست‌های غزنویان مبنی بر ایران‌زدایی از جریان‌های هویت‌خواهی، غالباً به‌صورت جریانی سانسورشده و به‌حاشیه‌رانده درآمده بود؛ چنان‌که در روساخت متن، بیهقی از یک پارادایم مشخص و آشکار به مقولهٔ هویت ایرانی ننگریسته‌است، و در عوض، به نوعی کتمان و محافظه‌کاری روی آورده‌است و نیت‌ها و انگیزش‌ها را غالباً به ژرف‌ساخت روایی متن منتقل کرده‌است.

پی‌نوشت‌ها

۱. این عبارت بیهقی یادآور بیت شاعر معروف دربار غزنوی، فرخی سیستانی است که در مدح امیرمحمّد گفته‌است:

«ای عدل و رادمردی را در جهان نوشیروان دیگر و اسفندیار»
(فرخی سیستانی، ۱۳۸۰: ۹۷).

منابع

ابن‌اثیر، عزّالدین علی (۱۳۸۳)، *تاریخ کامل*، ترجمهٔ سیدحسین روحانی، تهران، اساطیر.

ابن‌بلخی، احمدبن سهل (۱۳۸۵)، *فارسنامه*، تصحیح گای لیسترانج و رینولد آلن نیکلسون، تهران، اساطیر.

اسدی طوسی، ابونصر علی‌بن‌احمد (۱۳۵۴)، *گرشاسب‌نامه*، تصحیح حبیب یغمایی، تهران، طهوری.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۴)، «جهان‌بینی ابوالفضل بیهقی»، *یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی، مجموعه‌سخنرانی‌های مجلس بزرگداشت ابوالفضل بیهقی*، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد، صص ۱ـ۳۸.

اشرف، احمد (۱۳۹۷)، *هویت ایرانی: از دوران باستان تا پایان پهلوی*، ترجمه و تدوین حمید احمدی، تهران، نشر نی.

اوشیدری، جهانگیر (۱۳۸۹)، *دانشنامهٔ مزدیسنا: واژه‌نامهٔ توضیحی آیین زرتشت*، تهران، مرکز.

باختین، میخائیل میخائیلوویچ (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران، نشر نی.

باسورث، کلیفورد ادموند (۱۳۶۲)، *تاریخ غزنویان*، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، امیرکبیر.

بلعمی، ابوعلی محمد (۱۳۵۳)، *تاریخ بلعمی (تکمله و ترجمهٔ تاریخ طبری)*، تصحیح محمدتقی بهار، به‌کوشش محمد پروین گنابادی، تهران، زوّار.

بیات، حسینعلی و جمیله یوسفی (۱۳۹۴)، «روند بازنمایی هویت خودی و دیگری در تاریخ بیهقی»، *مجلهٔ مطالعات تاریخ فرهنگی ـ انجمن ایرانی تاریخ*، ش ۲۶، صص ۲۹ـ۵۹.

بیهقی، ابوالفضل محمدبن حسین (۱۳۸۴)، *تاریخ بیهقی*، تصحیح علی‌اکبر فیّاض، تهران، علم.

توکلی طرقی، محمّد (۱۳۷۳)، «تاریخ‌پردازی و ایران‌آرایی: بازسازی هویت ایرانی در گزارش تاریخ»، *ایران‌نامه*، ش ۴۸، صص ۵۸۳ـ۶۲۸.

ثعالبی، عبدالملک‌بن محمد (۱۳۶۸)، *تاریخ ثعالبی (غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم/ پارهٔ نخست: ایران باستان)*، ترجمهٔ محمد فاضلی، تهران، نقره.

چلونگر، محمدعلی و زمانه حسن‌نژاد (۱۳۹۴)، «نقش شعوبی‌گری در انتقال میراث زندیقی به اسماعیلیه»، *پژوهشنامهٔ تاریخ اسلام*، ش ۱۹، صص ۵ـ۲۴.

حسن‌زاده، اسماعیل (۱۳۸۲)، «هویت ایرانی در تاریخ‌نگاری بیهقی و جوینی»، *فصلنامهٔ مطالعات ملی*، ش ۱۵، صص ۶۹ـ۱۰۰.

حسین‌پناهی، فردین (۱۳۹۰)، «بررسی تقابل حقیقت و واقعیت در *تاریخ بیهقی* بر مبنای تحلیل گفتمان»، *جستارهای ادبی*، ش ۱۷۳، صص ۹۹ـ۱۲۲.

دینکرد: کتاب پنجم (۱۳۸۸)، ترجمه و تعلیقات: ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، معین.

دینوری، ابوحنیفه احمد (۱۳۴۶)، *اخبار الطوال*، ترجمهٔ صادق نشات، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

رستمی، فرشته (۱۳۸۶)، «بازخوانی *تاریخ‌بیهقی* در تاریخ‌گرایی‌نوین»، *فصلنامهٔ علوم ادبی*، ش ۴، صص ۱۲۹ـ۱۵۰.

رضوانیان، قدسیه (۱۳۹۳)، «تاریخ‌گرایی نو: بررسی کتاب *تاریخ بیهقی* در بوتهٔ نقد جدید»، *نقد ادبی*، ش ۲۵، صص ۲۱۱ـ۲۳۰.

ریکور، پُل (۱۳۹۷)، *زمان و حکایت، ج ۳ (زمان نقل‌شده)*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران، نشر نی.
شهرستان‌های ایران (۱۳۹۱)، *متن‌های پهلوی*، گردآوری جاماسب جی‌دستور منوچهر جی‌جاماسب آسانا، پـژوهش سعید عریان، تهران، نشر علمی، صص ۴۹ـ۵۲.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، *تاریخ ادبیات در ایران*، تهران، فردوس.
صهبا، فروغ (۱۳۹۰)، *تاریخ بیهقی در بوتهٔ نقد جدید (نگاهی به تاریخ بیهقی بر مبنای نظریهٔ تاریخ‌گرایـی نـوین)*، قم، فارس الحجاز.
عنصری، ابوالقاسم حسن (۱۳۶۳)، *دیوان*، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران، کتابخانهٔ سنایی.
فرخی سیستانی، علی‌بن جولوغ (۱۳۸۰)، *دیوان*، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران، زوّار.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
کالر، جاناتان (۱۳۸۸)، «داستان و گفتمان در تحلیل روایت»، *گزیدهٔ مقالات روایت*، مارتین مکوئیلان، ترجمهٔ فتـاح محمّدی، تهران، مینوی خرد، صص ۱۶۱ـ۱۶۹.
کالینگوود، رابین جورج (۱۳۹۶)، *مفهوم کلی تاریخ*، ترجمهٔ علی‌اکبر مهدیان، تهران، اختران.
گیلانی، نجم‌الدّین و نرگس خزاعی (۱۳۹۶)، «بازتاب فرهنگ ایران باستان در کتاب *تـاریخ بیهقـی*»، *جسـتارهای نوین ادبی*، ش ۱۹۷، صص ۹۹ـ۱۲۳.
مجمل التواریخ والقصص (۱۳۱۸)، تصحیح محمدتقی بهار، تهران، چاپخانهٔ خاور.
معزّی، محمدبن عبدالملک (۱۳۶۲)، *کلیات دیوان معزی*، به‌کوشش ناصر هیری، تهران، مرزبان.
مقدسی، محمدبن‌احمد (۲۰۰۳م.)، *رحلة المقدسی ـ احسن التّقاسیم فی معرفة الأقالیم*، حرّرها: شاکر لعیبی، ابوظبی، دارالسویدی.
مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری (۱۳۷۱)، هزارسال نثر پارسی، کریم کشاورز، ج ۱، تهران، علمـی و فرهنگـی، صـص ۴۳ـ۵۱.
منوچهری، ابوالنّجم احمدبن قوص (۱۳۴۷)، *دیوان*، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران، زوّار.
میثمی، جولی اسکات (۱۳۹۷)، *تاریخ‌نگاری فارسی (سامانیان، غزنویان، سلجوقیان)*، ترجمهٔ محمد دهقان، تهـران، نشر ماهی.
نامهٔ تنسر به گشنسپ (۱۳۵۴)، تصحیح مجتبی مینوی، تعلیقاتِ مجتبی‌مینوی و محمّداسماعیل رضـوانی، تهـران، خوارزمی.
نظامی، الیاس‌بن یوسف (۱۳۸۲)، *کلیات خمسهٔ نظامی: هفت پیکر*، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهـران، نشـر علم.
نولی، جراردو (۱۳۹۷)، «شکل‌گیری ایدهٔ ایران و هویت ایرانی در ایران باستان»، *هویت ایرانی از دوران باسـتان تـا پایان پهلوی*، احمد اشرف، ترجمه و تدوین حمید احمدی، تهران، نشر نی، صص ۴۷ـ۵۶.
والدمن، مریلین رابینسون (۱۳۷۵)، *زمانه، زندگی و کارنامهٔ بیهقی*، ترجمهٔ منصوره اتحادیه (نظـام مـافی)، تهـران، نشر تاریخ ایران.
یاوری، حورا (۱۳۸۰)، «تأملی در ساختار روایی و نقش روایت‌های افزوده در *تاریخ بیهقی*»، *مجلهٔ ایران‌شناسی*، س ۱۳، ش ۱، صص ۱۱۷ـ۱۳۸.
Payne, Michael (2005), *The Greenblatt Reader*, Malden & Oxford, Blackwell.
White, Hayden (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteen-Century Europe*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
---------- (1985), *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Maryland, John Hopkins University Press.
Asadi Tusi, Abu Nasr Ali ibn Ahmad (1975), *Garshäsbnämeh*, critiqued by Habib Yaghmäei, Tehran, Tahoori. [In Persian].

Ashraf, Ahmad (2015), *Iranian Identity: From Ancient to the End of Pahlavi*, Translated and Edited by Hamid Ahmadi, Tehran, Ney. [In Persian].

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (2008), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Translated by Roya Pour Azar, Tehran, Ney. [In Persian].

Bal'ami, Abu Ali Mohammad (1974), *History of Bal'ami (Completion and Translation of the History of Tabari)*, Critiqued by Mohammad Taghi Bahär, Tehran: Zavvär. [In Persian].

Bayät, Hossein Ali and Jamileh Yusufi (2015), "The Process of Representing the Identity of Self and Other in the History of Bayhaqi", *Cultural History Studies Iranian History Association*, No. 26, Pp. 29-59. [In Persian].

Bayhaqi, Abolfazl Mohammad ibn Hussein (2005), *History of Bayhaqi*, Critiqued by Ali Akbar Fayyäz, Tehran, Elm. [In Persian].

Bosworth, Clifford Edmund (1983), *The Ghaznavids: Their Empire in Afghanistan and Eastern Iran 994-1040*, Translated by Hassan Anousheh, Tehran, Amirkabir. [In Persian].

Chelonegar, Mohammad Ali and Zamäneh Hassannejad (2015), "The Role of Shu'ubiyya in Transferring Zandaqa's Heritage to the Isma'ilism", *History of Islam*, No. 19, Pp. 5-24. [In Persian].

Collingwood, R.G. (2017), *The Idea of History*, Translated by Ali Akbar Mehdiän, Tehran, Akhtarän. [In Persian].

Culler, Jonathan (2009), "Story and Discourse in Narrative Analysis", *Selected Narrative Essays*, Martin McQuillan, Translated by Fattäh Mohammadi, Tehran, Minavi Kherad, Pp. 161-169. [In Persian].

Dinawari, Abu Hanifa Ahmad (1967), *Al-Akhbār al-Tiwāl*, Translated by Sädegh Neshät, Tehran, Iranian Culture Foundation. [In Persian].

Dinkard: Book 5 (2009), Translation and Commentary: Jäleh Amoozgär and Ahmad Tafazoli, Tehran, Moein. [In Persian].

Farrokhi Sistäni, Ali ibn Julough (2001), *Divän*, Critiqued by Mohammad Dabirsiyäghi, Tehran, Zavvär. [In Persian].

Ferdowsi, Abolqäsem (2007), *Shähnämeh*, Critiqued by Jaläl Khäleghi Motlagh, Tehran, Center of the Great Islamic Encyclopedia. [In Persian].

Giläni, Najmuddin and Narges Khazäei (2017), "The Reflection of Ancient Iranian Culture in the History of Bayhaqi", *New Literary Studies*, No. 197, Pp. 123-99. [In Persian].

Gnoli, Gherardo (2018), "The Formation of the Idea of Iran and Iranian Identity in Ancient Iran", *Iranian Identity from Ancient to the End of Pahlavi*, Ahmad Ashraf, Translated and Edited by: Hamid Ahmadi, Tehran, Ney, Pp. 47-56. [In Persian].

Hassanzadeh, Ismä'il (2003), "Iranian Identity in the Historiography of Bayhaqi and Jovaini", *National Studies*, No. 15, Pp. 69-100. [In Persian].

Hosseinpanähi, Fardin (2011), "Study of the Confrontation between Truth and Reality in the History of Bayhaqi based on Discourse Analysis", *Literary Studies*, No. 173, Pp. 122-99. [In Persian].

Ibn al-Athir, Izz al-Din Ali (2004), *Al-Kāmil Fi al-Tārīkh*, Translated by Seyyed Hossein Rouhani, Tehran, Asatir. [In Persian].

Ibn al-Balkhi (2006), *Färsnämeh*, Critiqued by Guy Listrange and Reynold Allen Nicholson, Tehran, Asatir. [In Persian].

Introduction to Abu Mansouri Shähnämeh (1992), A Thousand Years of Persian Prose, Karim Keshävarz, Vol. 1, Tehran, Scientific and Cultural, Pp. 43-51. [In Persian].
Islami Nodooshan, Mohammad Ali (1995), "Abolfazl Bayhaqi's Worldview", *Abolfazl Bayhaqi Memoirs: Collection of Speeches of the Abolfazl Bayhaqi Commemoration Conference*, Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad, Pp. 1-38. [In Persian].
Manūchihrī, Abu al-Najm Aḥmad ibn Qawṣ (1968), *Divän*, Critiqued by Mohammad Dabirsiyäghi, Tehran, Zavvär. [In Persian].
Meisami, Julie Scott (2018), *Persian Historiography to The End of the Twelfth Century*, Translated by Mohammad Dehqän, Tehran: Nashr-e Mähi. [In Persian].
Moezzi, Mohammad ibn Abdolmalek (1983), *Divän*, Critiqued by Nässer Hiri, Tehran: Marzbän. [In Persian].
Mojmal al-Tawärikh va al-Qasas (1939), Critiqued by Mohammad Taqhi Bahär, Tehran: Khävar Printing House. [In Persian].
Moqaddasi, Mohammad ibn Ahmad (2003), *Rahlat al-Moqaddasi; Ahsan al-Taqäsim fi Ma'rifat al-Aqälim*, Critiqued by Shakir La'ibi, Abu Dhabi, där al-Suwaydi. [In Persian].
Nizämi, Eliäs ibn Yusuf (2003), *Khamseh Nizämi: Haft Paykar*, Critiqued by Vahid Dastgerdi, Tehran, Nashr-e 'elm. [In Persian].
Oshidari, Jahängir (2010), *Mazdisna Encyclopedia: Explanatory Dictionary of Zoroastrianism*, Tehran, Markaz. [In Persian].
Payne, Michael (2005), *The Greenblatt Reader*, Malden & Oxford, Blackwell.
Rezväniän, Ghodsieh (2014), "New Historicism: A Study of the History of Bayhaqi based on New Critique", *Literary Criticism*, No. 25, Pp. 211-230. [In Persian].
Ricœur, Paul (2018), *Temps et Récit. Le Temps Raconté (3)*, Translated by Mahshid Nownahäli, Tehran, Ney. [In Persian].
Rostami, Fereshteh (2007), "Rereading History of Bayhaqi in New Historicism", *Literary Science*, No. 4, Pp. 129-150. [In Persian].
Safä, Zabiholläh (1990), *History of Literature in Iran*, Tehran: Ferdows. [In Persian].
Sahbä, Forough (2011), *History of Bayhaqi in the New Critique (A Look at the History of Bayhaqi Based on the Theory of New Historicism)*, Qom: Färes Al-Hijäz. [In Persian].
Shahrestānīhā-e Ērānshahr (2012), Pahlavi Texts, Compiled by Jämäsb Ji Dastour Manouchehr Ji Jämäsb 'äsänä, Researched by Sa'id Oriän, Tehran, Elmi, Pp. 49-52. [In Persian].
Tansar's Letter to Goshnasp (1975), Critiqued by Mojtabä Minavi, Comments: Mojtabä Minavi and Mohammad Ismä'il Rezväni, Tehran, Khärazmi. [In Persian].
Tavakoli Taraghi, Mohammad (1994), "Historiography and Iran-decoration: Reconstruction of Iranian Identity in the History Report", *Iran Nämeh*, No. 48, Pp. 583-628. [In Persian].
Tha'alibi, Abdolmalek bin Mohammad (1989), *History of Tha'alibi (Ghorar Akhbär Moluk Al-Fors va Siyarohom, Vol. 1: Ancient Iran)*, Translated by Mohammad Fäzeli, Tehran, Noghreh. [In Persian].
Unsuri, Abolghäsem Hassan (1984), *Divän*, Critiqued by Mohammad Dabirsiyäghi, Tehran, Sanäyi Library. [In Persian].

Waldman, Marilyn Robinson (1996), *Toward a Theory of Historical Narrative: A Case Study in Perso-Islamicate Historiography*, Translated by Mansoureh Ettehädiyeh (Nizäm Mäfi), Tehran, Iran History Publishing. [In Persian].

White, Hayden (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteen-Century Europe*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

White, Hayden (1985), *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Maryland, John Hopkins University Press.

Yävari, Hurä (2001), "A Study on the Narrative Structure and the Role of Added Narratives in The History of Bayhaqi", *Iranology*, Vol. 13, No. 1, Pp. 117-138. [In Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 2, Vol. 10, Summer 2021

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

Morphology of the Mostly Used Worked up of Persian Compound Verbs in Khaghanies Balladries

Manocher Tashkori[1] & Manocher Jokar[2] & Ali Naderifard[3]
(55-74)

Abstract

Among Persian verbs, compound verbs are of particular importance. To construct a compound verb, a noun / attribute / bin / constraint (verb) is combined with a simple verb. Recipients have called this simple verb or the fractional part of the compound verb as "light verb." According to them, the verb "to" is the most commonly used Persian compound compound verb. The valuable position of this word led the writer to the morphology of the most used "co-operation" of the Persian compound verb in Khagani's dormitories. This article seeks to know: How many percent of the verbs that Khaghani used in his own words have been made with this co-author? What are the structures and components of these verbs, and which "current" has had the most engagement with this co-operative? Is the verb "to" also used to construct a simple verb? Which of the three main occurrences of the verb is the share of the application, and why? Flexibility of the Persian language against the displacement of its structures, in particular the components of the compound verb, to what extent and in what quality? To achieve a clear answer, thirty-three verses with 2169 bits and 4584 verbs (25% of Khaqani's dashes) have been carefully considered.

Keywords: worked up, compound verb, adverb, balladry, literary, frequency

Received: 25, May, 2020 & Accepted: 20, June, 2021

10.22059/jlcr.2020.303397.1479
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1. Email of the author: Tashakori_m@yahoo.com.
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahwaz, Ahwaz, Iran.
2. Associate Professor of Persian Language and Literature Shahid Chamran University of Ahwaz, Ahwaz, Iran.
3. Ph.D Candidate of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahwaz, Ahwaz, Iran.

1. Introduction

Each part of speech, from phoneme to sentence, has a special role in conveying the message among which the role of verb, as the most important part of the sentence, is the most prominent and considered as the heart in the human body. Among the verbs, compound verbs are also of special importance. The construction and use of the compound verbs are of the capabilities of Persian language and its history dates back to the Pahlavi Persian era.

To make a compound verb, a noun/ an adjective/ a base/ an adverb (literally translated into verb-aid) is combined with a simple verb)which is not conjugated(and a simple verb)which is conjugated(and makes a new meaning. This simple verb, which is the conjugateable part of the compound verb, is called "light verb": Amadan. Bordan, Khastan, Raftan, Farmoodan, “Kardan” etc. are among the most widely used light verbs. The grammarians have said that the verb "Kardan" is the most important and widely used light verb of the compound verb in Persian language. This article aimed to find out to what extent and how Khaghani has used the capacity of compound verb and the light verb of "Kardan" to highlight and mark his speech?

Khanlari believed that from the seventh century, although this article by researching Khaghani's odes has shown that from the sixth century, Persian linguists, instead of making the verb from the “root" of noun: boos + idan = boosidan, charkhidan, tarsidan and so on, have used the capacity of light verbs and created many verbs: talkh kardan, bim dadan... .

Based on the sample size of this research (33 odes), a table has been compiled and the grammatical structure and frequency of the verbs in which "kardan" is used in their construction are carefully shown. Examination of the data in this table showed that: In these 33 odes, except for deleted verbs and clauses, there are 4584 verbs. This light verb is used in the construction of 416 verbs from this collection. By measuring this ratio, it becomes clear that more than 9% of the verbs of these 33 odes is constructed by “kardan”.

Almost all of the 416 verbs that Khaghani used in these odes with “kardan” are alive and widely used verbs that are still used in Persian language today. With a little leniency, it can be concluded that more than 9% of the total number of Persian language verbs is constructed based on this light verb. Another important point is that, in the procedure of increasing the use of Persian compound verbs and especially the process of converting simple verbs to compound verbs, this light verb is in the first rank compared to other light verbs. For instance, among the 31 verbs that Khanlari cites as an example for replacing compound verbs with simple and prepositional verbs, 22 are constructed with this light verb; including: agandan (simple) = por kardan (compound), asoodan = esterahat kardan, afrookhtan = roushan kardan, gosastan = pareh kardan, setordan = pak kardan ... .

Accordingly, it can be concluded that the existence of light verbs, especially "kardan", in addition to increasing the combination ability of the Persian language, especially in verb part, is one of the great capacities of this language,

which, by appropriate identifying and using, the needs of the Persian language can be met and it can be updated.

The verb "kardan" is the most widely used light verb of compound verbs not only in Persian language but also in Khaghani's odes. The frequency of these 416 verbs in terms of structure are: compound verbs: 67.5%, simple verbs: 28.5%, verbal phrases: 3.5% and, prepositional verbs and prepositional compound verbs: 0.04%, but in terms of components of the compound verbs structure, the frequency of the noun + light verb combination with 65.5% is in the first rank, the adjective + light verb combination with about 30% is in the second rank and the combination of the infinitive, base, adverb, etc. + light verb with 5% is in the third rank.

Khaghani used the verb "kardan" both as a light verb of compound verb and as a simple verb, meaning "sakhtan, anjam dadan, tabdil kardan" in 28.5% of the total verbs in these 33 odes, which apart from grammatical construction, it can also be considered as a stylistic feature. In these compound verbs, the imperative mood and the persuasive role of language are prominent. The letter "be" (ب), a sign of the imperative mood, is used in only one verb; therefore, the use of the imperative verb without “be” (ب) is itself one of the grammatical features and linguistic style of Khaghani. Using the capacity of the simple present and future tense (Mozare in Persian), Khaghani devoted the highest frequency to this tense, which brings about the prominence of "modality" in the verb and tenses, and in addition to decisiveness and realism, it puts the listener in the heart of events and has a tremendous impact on its audiences.

Khaghani, with his creativity in word combination, created a chain of compound verbs with this light verb. Also, by displacing the sentence constructions, especially compound verbs and their components, and changing the basic syntax and natural arrangement of the sentence components and marking this arrangement, he has been very successful in the process of creating the "Literariness" of the work, and by using the ability of "syntactic substitution" of the Persian language, has greatly increased the natural semantic capacity of words.

The ability of Persian language, especially in the field of compound verbs, is a unique feature that provides a wide opportunity to express new meanings, imagery, imagination and objectification to the most complex mental concepts and inner thoughts. By using this capacity, it is possible to achieve the up-to-dateness, richness, and optimization of Persian language and meet its requirements.

Examining the structure and frequency of compound verbs in Khaghani's odes revealed other salient points. First, the severe reduction of prefixes in the construction of compound verbs and the loss of their meanings so that among the 416 compound verbs in the sample size of the study, only one prepositional verb is used (sar bar kard). Secondly, contrary to the viewpoint of some researchers who consider the verb "kardan" is an active light verb, which in the

seventh century was combined with prefixes to form many verbs, such a viewpoint about this "light verb" is not true in Khaghani's odes.

سبک‌شناسی و تحلیل ساخت دستوری مهم‌ترین «همکردِ» زبان فارسی در قصاید خاقانی

منوچهر تشکّری[۱]
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
منوچهر جوکار
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
علی نادری فرد
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۰۵؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۳۰
علمی- پژوهشی

چکیده

در میان فعل‌های فارسی، افعال مرکّب اهمیت ویژه‌ای دارند. برای ساخت فعل مرکّب، یک اسم/ صفت/ بُن/ قید (فعلیار) با یک فعل ساده ترکیب می‌شود. دستورنویسان این فعل ساده یا بخش صرف‌شوندهٔ فعل مرکّب را «همکرد» نامیده‌اند. به گفتهٔ آنان، فعلِ «کردن» مهم‌ترین و پرکاربردترین همکرد فعل مرکّب در زبان فارسی است. کارکرد و جایگاه مهم این کلمه، نگارندگان را بر آن داشت تا به بررسی و تحلیل ساخت دستوری مهم‌ترین «همکردِ» فعل مرکّب در قصاید خاقانی بپردازد. این مقاله بر آن است تا بداند: دلیل بسامد فراوان این کلمه در افعال مرکّب اشعار خاقانی چیست؟ چند درصد از افعالی که خاقانی در قصاید خود به‌کار برده، با این همکرد ساخته شده‌اند؟ ساختمان و اجزای این افعال چگونه است و کدام «فعلیار» بیشترین مشارکت را با این همکرد داشته‌است؟ آیا فعل «کردن» برای ساخت فعل ساده نیز به‌کار می‌رود؟ سهم کدام یک از سه زمان اصلی فعل، در به‌کارگیری این همکرد بیشتر است و چرا؟ انعطاف زبان فارسی در برابر جابه‌جایی سازه‌های خود با اجزای فعل مرکّب، تا چه میزان و به چه کیفیتی است؟ در حجم نمونهٔ این تحقیق، یک‌چهارم قصاید خاقانی، یعنی سی‌وسه قصیده با ۲۱۶۹ بیت و ۴۵۸۴ فعل (۲۵٪ قصاید خاقانی) بررسی شد.

واژه‌های کلیدی: همکرد، فعل مرکّب، فعلیار، قصاید خاقانی، ادبیّت.

۱. مقدمه

یکی از مهم‌ترین کارکردهای شعر و ادبیات، «آشنایی‌زدایی» از کلیشه‌ها و عادت‌هاست؛ همان شگردی که با بهره‌گیری از آن، واژه‌های زبان از حالت عادی، مکانیکی و روزمرّه فارغ می‌شوند و روح و جانی تازه می‌یابند. نقش شاعران، از جمله نقش برجستهٔ خاقانی در پرداختن به معانی گوناگون واژه‌ها، گسترش توانمندی و کرانه‌های زبان، به‌ویژه در حوزهٔ فعل مرکّب و دستیابی زبان فارسی به بالاترین توانمندی‌های معنایی آن، مقوله‌ای است

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: Tashakori_m@yahoo.com

که نیازمند بررسی و تحلیل است. شناخت شیوهٔ شاعر در کاربرد فعل مرکّب می‌تواند علاوه بر تبیین ظرفیت‌های زبان فارسی، به تبیین توانایی شاعر در استفاده از ظرفیت‌های زبان برای ایجاد ارزش‌های زیبایی‌شناسانه کمک کند.

۲. پرسش پژوهش

در این مقاله، به بررسی و تحلیل ساختار، نوع کاربرد و برجستگی یکی از مهم‌ترین کلمات زبان، یعنی «فعل مرکّب» در قصاید خاقانی پرداخته‌ایم. پرسش اصلی پژوهش حاضر، آن است که خاقانی برای برجسته‌سازی و نشانداری سخن خویش، چگونه از ظرفیت و توانمندی فعل مرکّب و همکرد «کردن» بهره برده‌است؟

۳. مبانی نظری پژوهش

همهٔ اجزای سخن از واج تا جمله، نقش خاصید ر رساندن پیام بر عهده دارند و هیچ یک از اجزای سخن نمی‌تواند نقش دیگری را ایفا کند. فعل، مهم‌ترین عضو جمله و یکی از مهم‌ترین اعضای گزاره است (ر.ک؛ وحیدیان‌کامیار و عمرانی، ۱۳۸۵: ۳۳). اهمیت فعل در جمله، در حکم قلب در بدن انسان است که تمام اعضای بدن انسان بر پایهٔ ضربان قلب بنا شده‌است و تمام اجزای جمله نیز بر پایهٔ انتخاب فعل بنا می‌شود. محققان دستوری، به ویژگی‌ها و جنبه‌های متعدد فعل توجه کرده‌اند؛ مسائلی چون شخص، زمان، گذرا و ناگذر بودن، معلوم و مجهول بودن، وجه، نمود و ساختمان فعل مورد توجه دستورنویسان قرار گرفته‌است. آنچه در این پژوهش مورد نظر ماست، ساختمان یکی از انواع فعل، یعنی «فعل مرکّب» است.

خانلری افعال فارسی را به پنج دسته تقسیم می‌کند: ساده، پیشوندی، مرکّب، عبارت فعلی، فعل‌های ناگذر (ر.ک؛ خانلری، ۱۳۶۶: ۱۱۵). فعل مرکّب، فعلی است که از دو کلمهٔ مستقل تشکیل شده‌است. از این میان، کلمهٔ اول، اسم یا صفت است و صرف نمی‌شود، و کلمهٔ دوم نیز فعلی است که صرف می‌شود و «همکرد» نام دارد. واژهٔ «همکرد» را نخستین بار، خانلری به‌کار برده‌است. وی در توضیح و توجیه ساخت و کاربرد این واژه می‌گوید: «اصطلاح همکرد را برای آن قسمت از فعل مرکّب که صرف می‌شود، قرار داده‌ایم. در فارسی، بیشتر فعل‌ها به صورت ترکیبی (اسم یا صفت + فعل) به‌کار می‌رود. فعل مرکّب، عبارت از مجموع دو کلمه یا بیشتر است که از آن‌ها معنی واحدی اراده می‌شود؛ مانند:

اجرا کردن، اندازه گرفتن و مانند آن‌ها» (همان: ۱۲۷). خانلری بـرای جلـوگیری از آمیخـتن «همکرد» و «فعل معین» می‌نویسد:

«در این ترکیبات (فعل مرکّب) یک جزء، همیشه اسم یا صفت است که تغییر نمی‌کند و صرف نمی‌شود و جزء دیگر، فعلی است که در صرف به‌کار می‌آید. این جزء اخیرِ فعل مرکّب را "بخش صرفی"، گاهی "فعل معـین" یـا "معـین فعـل" خوانده‌اند. اما باید در نظر داشت که اصطلاح فعل معین برای مورد دیگـری نیـز به‌کار می‌رود و آن صیغه‌هایی از فعل "بودن" است که در صرف همـهٔ فعـل‌هـا، اعمّ از ساده و مرکّب، برای زمان ماضی نقلی و ماضی پیشـین (بعیـد) اسـتعمال می‌شود؛ یعنی از فعل "رفتن": رفته‌ام ـ رفته بودم. اما مراد ما در اینجا فعل‌هـایی است که با اسم یا صفت ترکیـب مـی‌شـوند و معنـی مسـتقلّ واحـدی را ایجـاد می‌کنند و در زمان‌های ماضی نقلی و ماضی دور (بعید)، متضمّن آن جزء صـرفی که "فعل معین" خوانده می‌شود نیز هستند؛ یعنی فعل مرکّـب "اجـرا کـردن" در زمان‌های مزبور (ماضی نقلی و ماضی بعید)، شامل سه جزء می‌شود کـه یکـی از آن‌ها اسم (اجرا)، دومی جزء فعلی (کرده) و سومی "معین فعل" است:

اجرا کرده ام / اجرا کرده بودم

اسم همکرد فعل معین / اسم همکرد فعل معین

بنابراین، نام و عنوان واحدی به دو جزء متفاوت نمی‌توان داد. به ایـن سـبب، ما در اینجا، ناچار کلمهٔ "همکرد" را برای جـزء فعلـی [صـرف‌شـونده] در افعـال مرکّب به‌کار برده‌ایم» (همان: ۱۲۷).

البته دستورنویسان دیگر، فعل‌های کمکی را منحصـر بـه دو سـاخت ماضـی نقلـی و ماضی بعید نمی‌دانند، بلکه فراگیرتر از مواردی اسـت کـه خـانلری گفتـه‌اسـت. انـوری و احمدی گیوی فعل‌های «بودن در سـاخت ماضـی بعیـد»، «باشـیدن در ماضـی التزامـی»، «خواستن در مستقبل»، «استیدن در ماضی نقلی»، «شدن در فعل مجهـول» و «داشـتن در ماضی مستمر و مضارع مستمر» را که در صرف این افعال به‌کار مـی‌رونـد، فعـل کمکـی می‌دانند. همچنین، فعل‌های «گشتن و گردیدن» به شرطی که به جای «شدن» در سـاخت فعل مجهول به‌کار رفته باشند (ر.ک؛ انوری و احمدی گیوی، ۱۳۹۳: ۷۴). خانلری ویژگی اصلی «همکردها» را در این می‌داند که در ترکیب با اسم یا صفت، معنی اصلی خود را از دسـت می‌دهند، یا معنی ثانوی پیدا می‌کنند، یا تنها به عنوان جزء صرفی به‌کار می‌آیند. انوری و احمدی گیوی ۲۴ و خانلری ۲۵ فعل را به عنوان همکردهای پرکاربرد زبـان فارسـی نـام

برده‌اند، اما هر دو تأکید کرده‌اند که فعلِ «کردن»، رایج‌ترین همکرد زبان فارسی است: «هم فعل ناگذر می‌سازد و هم فعل گذرا. ناگذر؛ مانند: زاری کردن، شتاب کردن... . گذرا؛ مانند: آزمایش کردن، تسلیم کردن» (همان: ۲۸ـ۲۹).

خانلری در چگونگی ساخت فعل ساده و مرکّب در زبان فارسی می‌نویسد که در زبان پهلوی، ساختن فعل از مادهٔ اسم بسیار رایج بود و یکی از روش‌های اصلی برای این کار، آن است که جزءِ صرفی، بی‌واسطهٔ جزءِ دیگر به آخر اسم می‌پیوندد و فعل می‌سازد؛ مانند: «ایاس» که با اضافه شدن «یدن» به «ایاسیدن = به یادآوردن» تبدیل می‌شود. با همین روش، فعل‌های زیادی در زبان فارسی با ریشهٔ اسمی ساخته شده‌است؛ از جمله: آغازیدن، بوسیدن، چرخیدن، دزدیدن، رنجیدن و... که ریشهٔ آن‌ها اسم‌های «آغاز، بوس، چرخ، دزد و رنج» است. اما این روش در فارسی، رواج عام نیافته‌است و از قرن هفتم، نویسندگان، اهل زبان و... اگر به فعل تازه نیاز داشته‌اند، غالباً همکردها را به‌کار گرفته‌اند و به جای "تلخیدن یا بیمیدن"، صورت «تلخ کردن یا تلخ شدن و بیم داشتن یا بیم دادن» به‌کار برده‌اند. علاوه بر این، پیشوندهای فعل تا قرن هفتم هنوز زنده و فعال بوده‌اند و معانی مختلفی را با آن‌ها بیان می‌کرده‌اند، اما از این قرن به بعد، پیشوندهای فعل به‌تدریج از رواج افتاده‌است و فعل مرکّب جای آن را گرفته‌است (ر.ک؛ خانلری، ۱۳۶۶: ۱۸۲ـ۱۸۷).

فرشیدورد نیز با استناد و ارجاع موضوع به بخش ساختمان فعل از خانلری، در این زمینه می‌نویسد:

> «در قدیم، افعال بسیط بیش از امروز بوده‌اند، ولی بسیاری از این فعل‌ها به مرور زمان از میان رفته‌اند و جای خود را به افعال مرکّب یا به گروه‌های فعلی شبه‌مرکّب داده‌اند؛ از قبیل: گوالیدن، پریشیدن، پرهیزیدن، فرازیدن، زاریدن، ستردن» (فرشیدورد، ۱۳۹۳: ۱۴۵).

۴. بحث و بررسی

۴ـ۱. کاربرد و بسامد همکرد «کردن» افعال مرکّب در قصاید خاقانی

برخی از همکردهای پرکاربرد زبان فارسی عبارتند از: آمدن، بردن، پیوستن، خواستن، دادن، رفتن، زدن، ساختن، شدن، فرمودن، کردن، گردیدن و... . همکردِ «کردن» علاوه بر بسامد چشمگیری که در قصاید خاقانی دارد، در سه قصیدهٔ وی در جایگاه ردیف قرار گرفته‌است که مطلع این قصاید عبارتند از:

«بـانوی تاجـدار مـرا طـوق‌دار کـرد　　طوق مرا چو تاج فلک آشـکار کـرد»

«غصـه بـر هـر دلـی کـه کـار کنـد　　آب چشـــم آتشـــین نثـــار کنـــد»

«غصه بندد نَفَس، افغـان چـه کـنم؟　　لب بـه فریـاد نَفَـس‌ران چـه کـنم؟»

برایند بررسی و تحلیل داده‌های جدول شمارهٔ ۱، به شرح زیر است و برای نمودِ بهتـر یافته‌های این پژوهش، توجه به داده‌های جدول زیر می‌تواند راهگشا باشد: **جدول ۱:** سـاخت دستوری و بسامد فعل‌هایی که در ۳۳ قصیدهٔ خاقانی با همکرد «کردن» ساخته شده‌اند.

شماره‌ی قصیده		تعداد ابیات	ساده	پیشوندی	مرکب	پیشوندی	عبارت فعلی	جمع افعال از «کردن»	جمع کلّ افعال قصیده
در مقاله	در دیوان								
۱	۱	۳۳	–	–	۵	–	۲	۷	۹۱
۲	۲	۶۶	–	–	۹	–	۱	۱۰	۱۳۰
۳	۳	۷۱	–	–	۱۰	–	۱	۱۱	۱۴۵
۴	۵	۴۵	–	–	۷	–	–	۷	۹۶
۵	۷	۷۷	۵	–	۸	–	–	۱۳	۱۵۸
۶	۸	۹۱	–	–	۱۰	–	–	۱۰	۱۳۰
۷	۹	۴۵	–	–	۳	–	–	۳	۶۸
۸	۱۰	۷۹	۱	–	۴	–	–	۵	۱۰۱
۹	۱۳	۶۶	۴	۱	۱۲	–	–	۱۷	۱۳۵
۱۰	۱۴	۶۹	۴	–	۱۲	–	–	۱۶	۱۳۵
۱۱	۱۶	۴۵	۱	–	۳	–	۱	۵	۹۷
۱۲	۱۷	۳۱	۲	–	۴	–	–	۶	۴۳
۱۳	۱۸	۴۹	–	–	۱	–	–	۱	۹۹
۱۴	۱۹	۱۱۱	–	–	۱۳	–	–	۱۳	۲۳۶
۱۵	۲۲	۷۲	۱	–	۳	–	–	۴	۱۵۶
۱۶	۲۹	۱۲۰	۱	–	۶	–	۱	۸	۱۹۹
۱۷	۳۱	۷۳	۱	–	۵	–	–	۶	۱۷۵
۱۸	۳۳	۱۰۶	۹	–	۲	–	–	۱۱	۲۰۰
۱۹	۳۶	۳۳	۲	–	۴	–	–	۶	۹۸
۲۰	۴۳	۶۲	۲۶	–	۴۴	–	۱	۷۱	۱۳۲
۲۱	۴۴	۵۰	–	–	۳	–	–	۳	۱۲۷
۲۲	۴۵	۴۵	–	–	۵	–	–	۵	۱۰۰
۲۳	۴۶	۸۷	–	–	۸	–	–	۸	۲۰۳
۲۴	۵۳	۱۷	۳	–	۱۶	–	۱	۲۰	۳۲
۲۵	۶۲	۱۱۵	۳	–	۲۸	–	۲	۳۳	۳۲۷
۲۶	۶۸	۴۲	۴	–	۴	–	–	۸	۸۵
۲۷	۷۲	۷۳	۴۵	–	۳۱	–	۲	۷۸	۱۶۰
۲۸	۷۳	۸۸	۱	–	۴	–	–	۵	۲۱۶
۲۹	۹۵	۶۵	۲	–	۵	–	–	۷	۱۳۳
۳۰	۱۰۵	۴۴	۲	–	۶	–	–	۸	۱۰۲
۳۱	۱۱۳	۹۴	۲	–	۲	–	۱	۵	۲۱۰
۳۲	۱۲۲	۷۹	–	–	۳	–	–	۳	۱۹۵

داده‌های جدول به‌روشنی این دگرگونی را اثبات و این واقعیت را بیان می‌کند که با کاهش فعل‌های ساده، روند به‌کارگیری افعال مرکّب در زبان فارسی به‌شدت افزایش یافته‌است و بسیاری از پیشوندها، کارآیی خود را از دست داده‌اند؛ چنان‌که در ۲۸۱ فعل، یعنی نزدیک به ٪۶۷/۵ از مجموع ۴۱۶ فعلی که خاقانی در این قصیده‌ها با «کردن» ساخته، این فعل به عنوان «همکرد» در ساخت فعل مرکّب به‌کار رفته‌است و تنها در ٪۲۸/۶ در جایگاه فعل ساده قرار دارد. اما شتابِ متروک شدن یا از بین رفتن کارآیی پیشوندها، بسیار بیش از این اندازه است؛ تا آنجا که در میان این ۴۱۶ فعل، تنها ۱ فعل پیشوندی به‌کار رفته‌است. بسامد ساخت عبارت‌های فعلی با این همکرد نیز چندان درخور توجه نیست؛ زیرا در این ۳۳ قصیده، فقط در ساختمان ۱۵ عبارت فعلی، یعنی در ساخت ٪۳/۵ از مجموع ۴۱۶ فعل، از این همکرد استفاده شده‌است؛ نمونهٔ عبارت فعلی:

«پیش ما بینی کریمانی که گاه مائده ماکیان بر در کنند و گربه در زندان‌سرا»
(ق ۱ / ب ۳۱)[۱]

نکتهٔ مهم این است که فرایند افزایش ساخت و کاربرد افعال مرکّب و از بین رفتن کارآیی پیشوندها، نه از قرن هفتم، بلکه از صد سال پیش از آن آغاز گردیده‌است و قصاید خاقانی دست کم برای اثبات این موضوع، نمونهٔ بارزی به شمار می‌رود.

۴ـ۲. اجزای فعل‌های مرکّب

برای ساخت فعل مرکّب، یک «فعلیار» (اسم، صفت، بُنِ فعل، اسم مصدر و قید) با یک «همکرد» ترکیب می‌شود و بر روی هم، معنی واحدی را می‌رسانند. بسامد این اجزای غیر صرفی در ساخت ۲۸۱ فعل مرکّب پیشین، به ترتیب عبارت است از: اسم، صفت، اسم مصدر، بُنِ فعل و قید. البته بسامد «اسم یا صفت + همکرد»، نسبت به اجزای دیگر با فاصله‌ای زیاد در مراتب اول و دوم قرار دارند، اما ساخت فعل مرکّب با «اسم مصدر، بُنِ فعل و قید + همکرد»، انگشت‌شمار است. اینک چند نمونه:

۴ـ۲ـ۱. «اسم + همکرد»

«هرچه جز نورالسّموات از خدای آن عزل کن گر تو را مشکات دل روشن شد از مصباح لا»
(ق ۱ / ب ۱۴)

۴ـ۲ـ۲. «صفت + همکرد»

«درون کام رها کن زبان که تیغ خطیب برای نام بُوَد در بَرَش، نه بهرِ وغا»
(ق ۳ / ب ۲).

۴ـ۲ـ۳. «مصدر یا اسم مصدر + همکرد»

«هـم رد مکـنش کـه راد مـردان حرمـت دارنـد مـادران را»
(ق ۸ / ب ۴۳).

۴ـ۲ـ۴. «اسم مصدر + همکرد»

«کی فربهی عیش دهد آخور ایّام کی پرورش پیل کند جانب سقلاب؟»
(ق ۱۱/ ب ۲۴).

۴ـ۲ـ۵. «حاصل مصدر + همکرد»

«خیل ریاحین بسی است، ما به که شادی کنیم زین همه شاهی کراست، کیست برِ تو صواب؟»
(ق ۹ / ب ۴۴).

۴ـ۲ـ۶. «قید + همکرد»

«سوگند می‌دهم به خدایت که بس کنی گرچه عطا چو عمر مکرر نکوتر است»
(ق ۱۵/ ب ۵۳).

۴ـ۲ـ۷. «بُن + همکرد»

«سلیمانی مکن دعوی نخست آن دیو اِنسی را بکُش یا بند کن یا کارفرما یا برون رانش»
(ق ۶۲ / ب ۶۸).

بسامد ساخت فعل‌های مرکّبی که از ترکیب «اسم + همکرد» یا «صفت+ همکرد» ساخته شده‌اند، با فاصلهٔ زیادی نسبت به ساخت‌های دیگر در مراتب اول و دوم قرار دارند، اما در سنجش این دو نیز بسامد افعال مرکّبی که از ترکیب «اسم + همکرد» ساخته شده‌اند، از بسامد ساخت «صفت + همکرد» بیشتر است؛ برای نمونه، در قصیده‌های ۹ و ۲۵ از مجموع ۴۶ فعل مرکّبی که با این همکرد ساخته شده‌اند، ۳۱ فعل از ترکیب «اسم + همکرد» و ۱۵ فعل از ترکیب «صفت + همکرد» ساخته شده‌است؛ مثال:

الف) اسم + همکردِ «کردن»:

مآب کرد (ق ۹)، انقلاب کند (ق ۹)، سجود کرد (ق ۹)، شادی کنیم (ق ۹)، ندا کرد (ق ۹)، زگال کرد (ق ۹)، قبضه کنند (ق ۹)، کار کرد (ق ۹)، سراب کرد (ق ۹)، محیط کرد (ق ۹)، نظاره می‌کنم (ق ۲۵)، آرزو کردی (ق ۲۵)، اشارت کرد (ق ۲۵)، سفر کن (ق ۲۵) و... .

ب) صفت + همکرد «کردن»:

معنبر کرد (ق ۹)، شتاب کرد (ق ۹)، خراب کند (ق ۹)، خراب کرده (ق ۹)، کرد نادانش (ق ۲۵)، کرد ویرانش (ق ۲۵)، کرده سرنگون (ق ۲۵)، کرد آلوده (ق ۲۵) و... .

۴ـ۳. بسامد افعال مرکّب به لحاظ ساختمان

بسامد این ۴۱۶ فعل از نظر ساختمان به ترتیب عبارت است از: ۱ـ فعل مرکّب، ۲ـ فعل ساده، ۳ـ عبارت فعلی، ۴ـ افعال پیشوندی. اما از نظر زمان، افعال مضارع مرکّب با ۱۲۸ مورد، بیشترین بسامد را دارند. اگر ۴۱ فعل امر مرکّب و ۸ فعل نهی مرکّب (امر منفی/ سلبی) را هم که از نظر زمانی در گروه حال یا مضارع قرار می‌گیرند، به آن‌ها اضافه کنیم، این رقم به ۱۷۷ یا ٪۴۲/۵ مجموعِ این ۴۱۶ فعل می‌رسد. در توجیه بسامد فراوان افعال مضارع باید گفت:

> «در این دوره، "فعل مضارع" هنوز به التزامی و اخباری تقسیم نشده‌است و اگر احیاناً بر سرِ مضارع "می" یا "ب" دیده می‌شود، دلیل بر اخباری یا التزامی بودن آن نیست و باید با توجه به سیاق عبارت معنی شود» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۳۳۰).

نکتهٔ مهم دیگر، بررسی «وجهیّت» (مدالیته)، به‌ویژه در فعل و زمان افعال در قصاید خاقانی است. محمود فتوحی در این زمینه می‌نویسد:

> «وجهیّت، عبارت است از میزان قاطعیت گوینده در بیان یک گزاره که به طور ضمنی به وسیلهٔ عناصر دستوری نشان داده می‌شود... و مقوله‌ای است نحوی‌ـ معنایی که نظر و دیدگاه گوینده را در جمله نسبت به موضوع سخنی که بیان می‌کند، نشان می‌دهد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۸۵).

وی در ادامه با استناد به فرشیدورد می‌افزاید:

> «وجهیّت به طرز بارزی در فعل جمله نمودار می‌شود و بر اخبار، احتمال، امر، آرزو، تمنّا، تأکید، امید و برخی دیگر از امور دلالت می‌کند. این جنبه از فعل در واقع، تلقی گوینده از محتوای گزاره را بیان می‌کند و مثلاً نشان می‌دهد که: احتمال دارد، ضرورت دارد، ممکن است، بهتر است، اطمینان داریم، مایلیم، باید و نباید» (همان: ۲۸۶ـ۲۸۷).

اما در این میان، زمان افعال از مهم‌ترین عوامل در میزان واقع‌گرایی متن و شیوهٔ نگاه گوینده به امور گوناگون به شمار می‌رود. بنابراین، خاقانی با بهره‌گیری از ظرفیت افعال مضارع، مخاطب خود را در بطن حوادث و رخدادها قرار داده، با حذف فاصلهٔ میان رویداد، گوینده و شنونده، تأثیری شگرف بر مخاطبان خویش بر جای می‌گذارد.

۴ـ۴. اجزای فعل‌های مرکّب و جایگاه قرار گرفتن آن‌ها نسبت به «همکرد»

این فعل‌های مرکّب از نظر اجزای تشکیل‌دهنده و چگونگی قرار گرفتن این اجزاء نسبت به «همکرد» به چند شکل تقسیم می‌شوند:

۱ـ دو جزءِ فعل مرکّب بدون فاصله در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند:

«عروس عافیت آنگه قبول کرد مـرا که عمر بیش‌بها دادمش به شیربها»

(ق ۳ / ب ۱).

در این حالت، فعل مرکّب با یک فعل ساده برابر است: «قبول کرد= پذیرفت».

۲ـ میان اجزای فعل مرکّب فاصله افتاده‌است و یک یا چند کلمه، بـین دو جـزءِ فعـل مرکّب قرار گرفته‌است:

«این کعبه ناف عالم و از طیب ساحتش، آفـاق وصـفِ نافـهٔ مشـک تتـار کـرد»

(ق ۲۹ / ب ۵۶).

«وصف کرد» فعل مرکّب و «نافهٔ مشک تتار» یک گروه اسمی است که میـان دو جـزءِ فعل مرکّب فاصله انداخته‌است. خانلری در بیان کیفیت رابطهٔ نحوی این گونه کلمـات بـا فعل مرکّب می‌نویسد:

«هرگاه جزء اول فعل مرکّب، اسم باشد، رابطهٔ کلمهٔ واقـع میـان دو جـزء بـا فعـل مرکّب، از این انواع است:

الـف) کلمهٔ میانی، صفتِ جزء اول و در حکم قیدِ فعل است؛ شکر کردن: شکرِ بسیار کردن [بسیار شکر کرد ← «بسیار» قیـدِ فعـل اسـت]. بسـامد ایـن سـاخت دسـتوری، انگشت‌شمار و اندک است:

«چو درویشی به درویشان نظر بِه کن که قرص خور بـه عریانـان دهـد زربفـت چـون بیننـد عریـانش»

(ق ۲۵ / ب ۷۸).

"بِه = صفت تفضیلیِ بدون تر" بین دو جزء فعل مرکّب (نظر کن) قرار گرفته‌است و در نقش قیدِ فعل به‌کار رفته‌است.

ب) کلمهٔ میانی، اسم است و متمم (مضافٌ‌إلیه) جزء اوّل. در این حال، این کلمـه در حکم مفعولِ فعل مرکّب است: کشف اسرار کردن: (اسرار را) کشـف کـردن» (خـانلری، ۱۳۶۶: ۲/ ۱۶۸ـ۱۶۹).

این ساخت از فعل مرکّب، در قصاید خاقانی نمونه‌های فراوانی دارد:

«عاشقان اوّل طـوافِ کعبـهٔ جـانِ کـرده‌انـد پس طواف کعبهٔ تن فرضِ فرمان دیـده‌انـد»

(ق ۱۶ / ب ۲۰).

در این بیت، «طواف کرده‌اند» فعل مرکّب است و گروه اسمی «کعبهٔ جـان» کـه نقـش مفعول دارد، در میان دو جزء فعل مرکّب فاصله انداخته‌است. نمونه‌های دیگر:

«پرورش پیل کند» (ق ۱۱): پیل را پرورش کند؛

«رفع قصه مکن» (ق ۱۴): قصه را رفع مکن؛

«دریوزهٔ عبرت کن (ق ۳۰): عبرت را دریوزه کن؛

«افسون مار کرد» (ق ۲۰): مار را افسون کرد؛

«عیب شهری کنی» (ق ۱۴): شهری را عیب کنی؛

«دفعِ عین‌الکمال نکند» (ق ۱۴): عین‌الکمال را دفع نکند و... .

ج) گاهی بین دو جزءِ فعل مرکّب، چند کلمه فاصله می‌شود که در این حالت، این کلمات نقش متمّمِ فعل دارند:

«امسال عزمِ خدمتِ آن کعبه می‌کنم　　کاین آرزو دلم گرو انتظار کرد»

(ق ۱۶ / ب ۶۱).

«عزم خدمتِ آن کعبه می‌کنم»، یعنی «برای خدمت آن کعبه عزم می‌کنم». گروه اسمیِ «خدمتِ آن کعبه» که میان دو جزءِ فعل مرکّب (عزم می‌کنم) قرار گرفته‌است، نقش متمّم فعل را بر عهده دارد. واژهٔ «انتظار» در مصراع دوم نیز چنین نقشی را پذیرفته‌است.

د) گاهی متمّم فعل، میان دو جزءِ فعل مرکّب قرار می‌گیرد:

«یک ره زِ لب دجله، منزل به مداین کن　　وَز دیده دوم‌دجله، بر خاک مداین ران»

(ق ۳۰ / ب ۲).

«به مداین» متمّمی است که بین دو جزء فعل مرکّب (منزل کن) قرار گرفته‌است.

هـ) هرگاه جزء اول فعل مرکّب، صفت باشد و فعل مرکّب معنی متعدی داشته باشد، مفعول، و تنها در صورتی که ضمیر پیوسته باشد، میان دو جزء قرار می‌گیرد و فاصله می‌شود (ر.ک؛ همان؛ با تلخیص):

«هنوزم عقل چون طفلان سَرِ بازیچه می‌دارد　　که این نارنج‌گون حُقه به بازی کرد حیرانش»

(ق ۲۵ / ب ۲۱).

«کرد حیرانش»؛ یعنی «حیرانش کرد»، و «حیران کرد» فعل مرکّب از ترکیب «صفت + اسم» است که معنی متعدی دارد و «ش»، ضمیر پیوستهٔ مفعولی است که بین دو بخش فعل مرکّب قرار گرفته‌است.

و) در شماری از این فعل‌های مرکّب، حتی اگر فاصله‌ای بین اجزای آن‌ها نباشد، هم جای فعل و هم جای اجزای فعل مرکّب جابه‌جا شده‌است و به جای پایان جمله، در آغاز یا میان جمله قرار گرفته‌است و به جای ساختمان طبیعی فعل مرکّب که چیدمان اجزای آن «اسم یا صفت + همکرد» است، معمولاً «همکرد + اسم یا صفت» آمده‌است:

«کنم تفسیر سریانی زِ انجیل　　بخوانم از خط عبری معمّا»

(ق ۶ / ب ۳۹).

«کنم تفسیر» فعل مرکّبی است که به جای پایان جمله، در آغاز آن قرار گرفته‌است و از ترکیبِ همکرد (کنم) + اسم (تفسیر) ساخته شده‌است. چند نمونهٔ دیگر از این کاربرد عبارت است از: می‌کنم جهدی (ق ۱)، کند ادب (ق ۲)، کنی نثار (ق ۴)، کردی رها (ق ۵)، کنم زنده (ق ۶)، کنی رها (ق ۷)، کنم تضمین (ق ۸) و... . در بررسی ۳۰ قصیده، به جز سه قصیده‌ای که «کردن» در جایگاه ردیف قرار دارد، مشخص شد که از مجموع ۲۱۲ فعل مرکّب، ۱۴۰ یا ٪۶۶ از آن‌ها با چیدمان طبیعی و نحو پایه (اسم یا صفت + همکرد) به‌کار رفته‌است و در ۷۲ فعل یا ٪۳۴، جای اجزای اصلی فعل، پس و پیش گردیده‌است، به گونه‌ای که نخست، همکرد، سپس اسم یا صفت و گاه اجزای دیگری در میان آن‌ها به‌کار رفته‌است و این یکی از بنیادی‌ترین شگردهای «ادبیّت» و دستیابی به برجستگی و زبان هنری در قصاید خاقانی است که با گریز از نظم عادی زبان معیار، یا «هنجارگریزی نحوی» با جابه‌جایی ارکان جمله تحقق یافته‌است.

ز) بسامد ساخت وجه امری با این همکرد نیز شایستهٔ توجه است. در میان این ۴۱۶ فعل، سهم وجه امری ۴۹ فعل یا نزدیک به ٪۱۲ است. از این میزان، ۴۲ فعل، امر مثبت و ۷ فعل، امر منفی یا «نهی» است. از نظر مفرد و جمع بودن نیز تقریباً چنین نسبتی برقرار است؛ یعنی ۴۱ فعل به صیغهٔ امر مفرد و ۸ فعل به صیغهٔ امر جمع به‌کار رفته‌است. دستورنویسان نوشته‌اند: «نشانهٔ وجه امری، تکواژ وجهی "ب" پیش از فعل است» (وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۵: ۵۵). جالب است که تنها در یک مورد از این ۴۱ فعل امر مرکّب، جزء پیشین با تکواژ وجهی «ب» به‌کار رفته‌است:

«جهدی بکن که زلزلهٔ صور دررسد، شاه دل تو کرده بُوَد کاخ را رها»
(ق ۴/ ب ۲).

«رأی کن، عزل کن، رها کن، اندیشه کن، گوش کنید و...» نمونه‌هایی از فعل امر بدون «ب» هستند. این بسامد نه‌تنها در فعل‌هایی که با همکرد «کردن» ساخته شده، بلکه در همهٔ افعال قصاید خاقانی با نوسانی اندک می‌توان آن را مشاهده کرد، تا جایی که باید گفت «کاربرد فعل امرِ بدون "ب"» چه در افعال مرکّب و چه غیر آن، یکی از ویژگی‌های بارز سبک زبانی خاقانی است که از روزگار سبک خراسانی به یادگار مانده بود. البته خانلری به این موضوع اشاره کرده که در این دوره، «در فعل مرکّب (اسم یا صفت + همکرد)، صیغهٔ امر غالباً مجرّد از جزءِ «ب» است»، ولی در ادامه می‌افزاید: «... و آنجا که کلمه‌ای یا جزئی میان اسم یا صفت و همکرد فاصله باشد، غالباً فعل امر با جزءِ «ب»

می‌آید: تو باری جهد خویش بکن» (خانلری، ۱۳۶۶: ۲۹۹ـ۳۰۰). اما این دیدگاه خانلری نیز دربارهٔ خاقانی صدق نمی‌کند؛ چنان‌که در افعال مرکّبِ «سجود سهو کن، نمودار ساحری کن، دفع قضا کنید، دریوزهٔ عبرت کن و...» با وجودی که واژه‌های «سهو، ساحری، قضا، عبرت» بین فعلیار و همکرد این فعل‌های مرکّب فاصله انداخته‌اند، جزء «ب» در این فعل‌های امر، بر سَرِ همکرد نیامده‌است.

یاکوبسن دومین کارکرد زبان را «کارکرد کوششی یا ترغیبی» (Conative) زبان می‌داند:

> «در این نقش، جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب است. ساخت‌های ندایی و امری را می‌توان بارزترین نمونه‌های نقش ترغیبی زبان دانست. صدق یا کذب این‌گونه ساخت‌ها قابل سنجش نیست؛ مانند: "این کتاب را بخوان"، "ای خدا" و جز آن» (صفوی، ۱۳۹۴: ۳۵).

کاربرد گستردهٔ وجه امری نشان می‌دهد که خاقانی به اهمیت نقش ترغیبی زبان که بیش از همه با کاربرد افعال امری بروز می‌کند، آگاهی داشته‌است و به‌خوبی از آن بهره برده‌است:

«سلیمانی مکن دعوی، نخست آن دیو اِنسی را بکش یا بند کن یا کار فرما یا برون رانَش»
(ق ۲۵/ ب ۶۸).

ح) گاه در یک بیت، از ترکیب اسم یا صفت + همکرد، دو فعل مرکّب ساخته شده‌است که علاوه بر وجود فاصلهٔ میان اجزای سازندهٔ فعل‌ها، «همکرد» یکی از فعل‌ها به قرینهٔ لفظی حذف شده‌است:

«احمد مرسل که کرد، از تپش و زخم تیغ تخت سلاطین زگال، گُردهٔ شیران کباب»
(ق ۹/ ب ۲۰).

در این بیت، از ترکیب دو اسم «زگال و کباب» با همکرد، دو فعل مرکّبِ «زگال کرد» و «کباب کرد» ساخته شده‌است، در حالی که همکرد در مصراع نخست و دو اسم «زگال» و «کباب» در مصراع دوم قرار گرفته‌اند. علاوه بر این، همکرد در فعل «زگال کرد»، ذکر گردیده، اما در فعلِ «کباب کرد» به قرینهٔ لفظی حذف شده‌است. البته این همکرد، همواره جزء صرفی فعل مرکّب نیست؛ همان‌گونه که در این ۳۳ قصیده، ۱۱۹ بار در جایگاه فعل ساده قرار گرفته‌است و افعال ساده ۲۸/۶٪ از مجموع این ۴۱۶ فعل را به خود اختصاص داده‌اند. انوری و احمدی گیوی این نکته را در نظر داشته‌اند و گفته‌اند:

«اگر "کردن" به معنیِ "مبدّل کردن" یا "قرار دادن" و "انجام دادن" یا نظایر آن‌ها باشد، فعل مرکّب نمی‌سازد؛ مثلاً در این جمله: آهنگر، آهـن را داس کـرد؛ یعنی تبدیل به داس کرد. "داس کردن" فعـل مرکّـب نیسـت. "داس" در جملـهٔ مزبور، نقش "تمیزی" دارد» (انوری و احمدی گیوی، ۱۳۹۳: ۲۸).

هرگاه فعلِ «کردن» نه به عنوان یک همکرد فعل مرکّب، بلکه در جایگـاه یـک فعـل ساده قرار گرفته باشد، تشخیص این کارکرد، تنها در درون جمله و در محـور هـم‌نشـینی ممکن خواهد بود و برای تشخیص این جایگاه، شرایطی همانند افعال «ربطـی/ اسـنادی/ عام» حاکم است؛ چنان‌که افعال ربطی «است، شد و گشت» ممکن است در جایگـاه فعـل تام/ خاص و به معانی «وجود دارد، رفت و چرخید» به‌کار رفته باشند کـه تشـخیص آن‌هـا فقط در چهارچوب جمله امکان دارد. نمونه‌ای از کاربرد «کردن» در جایگاه فعل ساده و به معنای «ساختن و مبدّل کردن» بیت زیر است:

«کعبهٔ سـنگین مثـالِ کعبـهٔ جـان کـرده‌انـد خاصگان این را طفیـل دیـدن آن دیـده‌انـد»
(ق ۱۶/ ب ۱۸).

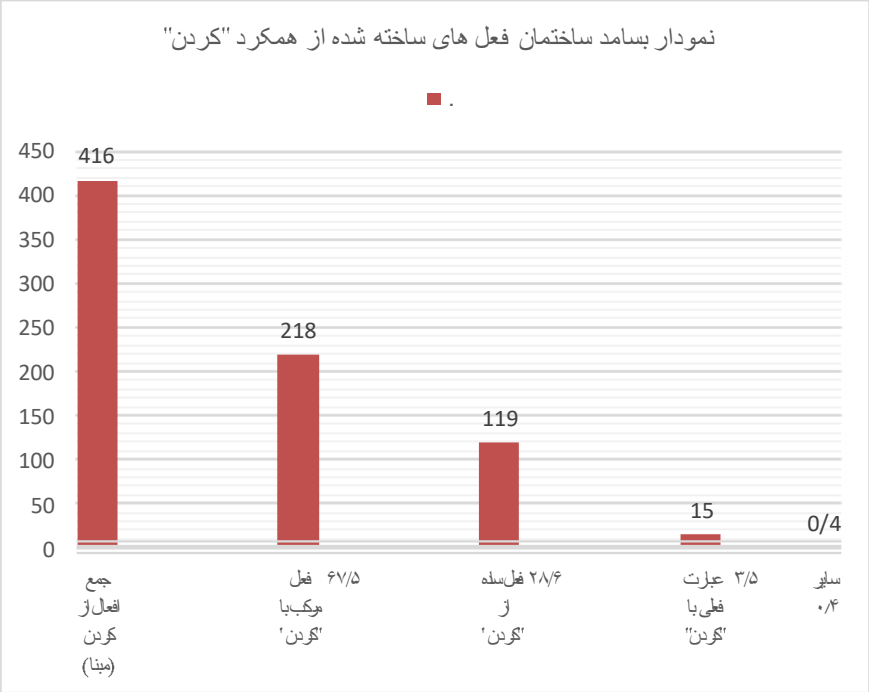
ط) در این ۳۳ قصیده، تنها یک فعل پیشوندی از ترکیـب «پیشـوند + کـردن» بـه‌کـار رفته‌است:

«عنقـا برکـرد سـر، گفـت: کـز ایـن طایفـه دستِ یکی پُرحناست، جعد یکـی پُرخضـاب»
(ق ۹/ ب ۴۵).

این در حالی است که از نظر خانلری، «کردن» در شمار همکردهای فعالی است کـه از ترکیب آن با پیشوندهای مختلف، فعل‌های پیشوندی فراوانی با معـانی گونـاگون سـاخته شده‌است. وی در این زمینه می‌گوید:

«در دورهٔ نخستین زبان فارسی دری که از آغاز تا نخستین سال‌های قـرن هفـتم را در بر می‌گیرد و مـا آن را دورهٔ "رشـد" یـا "تکـوین" خوانـده‌ایـم، شـمارهٔ بسـیاری از فعل‌های پیشوندی با معانی دقیق خاص به‌کار می‌رود؛ از آن جملـه، فعـل "کـردن" بـا پیشوندهای فعلی مختلف به معانی گوناگون می‌آیـد: فـراز کـردن = پـیش بـردن، دراز کردن، یازیدن/ اندر کردن = داخل کردن، در چیزی پیچیدن/ بر کـردن = بـالا بـردن، افروختن» (خانلری، ۱۳۶۶: ۱۲۴ـ۱۲۶؛ با تلخیص).

اما این پژوهش نشان می‌دهد که چنین حکمی دربارهٔ قصاید خاقانی با واقعیت منطبق نیست.



داده‌های این نمودار از بررسی دقیق ۲۱۶۹ بیت و ۴۵۸۴ فعل در ۳۳ قصیدهٔ معروف خاقانی به دست آمده‌است.

۵. نتیجه

در این ۳۳ قصیده، جز افعال محذوف و شبه‌جمله‌ها، ۴۵۸۴ فعل وجود دارد که همکردِ «کردن» در ساخت ۴۱۶ فعل از این مجموعه به‌کار رفته‌است. با سنجش این نسبت، مشخص می‌گردد که بیش از ۹٪ مجموع افعال این ۳۳ قصیده، با همکرد «کردن» ساخته شده‌است. تقریباً همگی ۴۱۶ فعلی که خاقانی در این قصاید با همکردِ «کردن» به‌کار برده‌است، از افعال زنده و پرکاربردی هستند که در زبان فارسی امروز نیز به‌کار می‌روند و با اندکی تساهل، می‌توان چنین نتیجه گرفت که بیش از ۹٪ مجموع فعل‌های زبان فارسی بر پایهٔ این همکرد ساخته می‌شوند. نکتهٔ مهم دیگر اینکه در روند افزایش کاربرد فعل مرکّب فارسی، به‌ویژه فرایند تبدیل افعال ساده به فعل مرکّب نیز این همکرد نسبت به همکردهای دیگر، با فاصلهٔ زیادی در رتبهٔ نخست قرار دارد؛ برای نمونه، در میان ۳۱ فعلی که خانلری به عنوان نمونه برای جایگزینی افعال مرکّب به جای افعال ساده و

پیشوندی آورده، ۲۲ مورد از آن‌ها با این همکرد ساخته شده‌اند؛ از جمله: «آگندن (ساده): پُرکردن (مرکّب)»، «آسودن: استراحت کردن»، «افروختن: روشن کردن»، «گسستن: پاره کردن»، «ستردن: پاک کردن» و... . با در نظر گرفتن این روند، می‌توان به این نتیجه رسید که وجود همکردها، به‌ویژه همکرد «کردن»، به علاوهٔ توانِ ترکیبی زبان فارسی، از جمله در بخش فعل، از ظرفیت‌های بزرگ این زبان است که با شناسایی و به‌کارگیری درست آن می‌توان از عهدهٔ تأمین نیازمندی‌های زبان فارسی و روزآمد کردن آن برآمد.

ساخت و کاربرد فعل مرکّب، از ویژگی‌ها و توانمندی‌های زبان فارسی است که از ترکیب «یک فعلیار + همکرد» ساخته می‌شود و پیشینهٔ آن دست‌کم به دوران فارسی پهلوی می‌رسد. فعل «کردن» نه‌تنها در زبان فارسی، که در قصاید خاقانی نیز پرکاربردترین همکرد فعل مرکّب است، تا جایی که در این ۳۳ قصیده، از مجموع ۴۵۸۴ فعل موجود، ۴۱۶ فعل که بیش از ۹٪ کلّ افعال را تشکیل می‌دهند، با این همکرد ساخته شده‌اند. بسامد این ۴۱۶ فعل از نظر ساختمان عبارت است از: فعل مرکّب ۶۷/۵٪، فعل ساده ۲۸/۵٪، عبارت فعلی ۳/۵٪ و افعال پیشوندی و مرکّب پیشوندی ۰/۴٪، اما از نظر اجزای تشکیل‌دهندهٔ ساختمان افعال مرکّب، بسامد ترکیبِ «اسم + همکرد» با ۶۵/۵٪ در رتبهٔ نخست، ترکیب «صفت + همکرد» با حدود ۳۰٪ در مرتبهٔ دوم و ترکیب «اسم مصدر، بن، قید و... + همکرد» با ۵٪ در رتبهٔ سوم قرار دارند. خاقانی فعلِ «کردن» را هم به عنوان همکردِ فعل مرکّب و هم در جایگاه فعل ساده و به معانی «ساختن، انجام دادن، تبدیل کردن» در ۲۸/۵٪ از مجموع افعال این ۳۳ قصیده به‌کار برده که جدای از ساخت دستوری، به عنوان یک ویژگی سبکی نیز درخور بررسی است.

در این قصاید، وجه امری و نقش ترغیبی زبان، نمودِ بارزی دارد. حرف «ب»، نشانهٔ وجه امری، تنها در یک فعل به‌کار رفته‌است. بنابراین، کاربرد فعل امر بدونِ «ب»، خود یکی از ویژگی‌های دستوری و سبک زبانی خاقانی است. خاقانی با بهره‌گیری از ظرفیت فعل مضارع، بیشترین بسامد را به این زمان اختصاص داده‌است که این امر برجستگی «وجهیّت» (مدالیته) را در فعل و زمان افعال در پی دارد و علاوه بر قاطعیت و واقع‌گرایی، شنونده را در بطن حوادث قرار می‌دهد و تأثیری شگرف بر مخاطب خویش به جای می‌گذارد. خاقانی با خلاقیت در ترکیب‌سازی، زنجیره‌ای از افعال مرکّب را با این همکرد ساخته‌است و با جابه‌جا کردن سازه‌های جمله، به‌ویژه فعل‌های مرکّب، برهم زدن نحو پایه، چیدمان طبیعی اجزای جمله و نشاندار کردن این چیدمان، در انجام فرایند آفرینش

«ادبیّتِ» اثر بسیار موفّق بوده‌است و با بهره‌گیری از توانمندی «جای‌گردانی نحـوی» زبـان فارسی، ظرفیّت معنایی طبیعی واژگان را به‌شدت افزایش داده‌است. توانمندی زبان فارسی، به‌ویژه در حوزهٔ فعل مرکّب، از ویژگی‌های کم‌نظیری است که امکان گسترده‌ای را بـرای بیان معانی جدید، تصویرگرایی، خیال‌پردازی و عینیت‌بخشی به پیچیده‌ترین مفاهیم ذهنی و اندیشه‌های درونی را فراهم کرده‌است و می‌تـوان بـا بهـره‌گیـری از ایـن ظرفیـت، بـه روزآمدی، غنا، بهینه‌سازی و تدارک نیازمندی‌های زبان دست یافت.

۱. در این مقاله حروف «ق، ب» نشانه‌های اختصاری قصیده و بیت هستند.

منابع

احمدی گیوی، حسن و حسن انوری (۱۳۹۳)، *دستور زبان فارسی ۲*، ویرایش چهارم، چ ۴، تهران، فاطمی.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۶۶)، *تاریخ زبان فارسی*، چ ۲، چ ۳، تهران، نو.

خاقانی شروانی، افضل‌الدّین بدیل (۱۳۷۳)، *دیوان*، تصحیح ضیاءالدّین سجادی، چ ۴، تهران، زوّار.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۵)، *کلیات سبک‌شناسی*، چ ۵، تهران، میترا.

صفوی، کورش (۱۳۹۴)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، چ ۵، تهران، سورهٔ مهر.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، *سبک شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، چ ۳، تهران، سخن.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۹۳)، *دستور مختصر تاریخی*، چ ۵، تهران، چاپ خاشع.

وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی (۱۳۸۵)، *دستور زبان فارسی ۱*، چ ۸، تهران، سمت.

Ahmadi Givi, H. & H. Anvari (2014), *Persian Grammar 2*, 4th Ed., Tehran: Fatemi. [In Persian].

Farshidvard, Kh. (2014), *A Brief Historical Order*, 5th Ed., Tehran: Published by Khashe. [In Persian].

Fotouhi, M. (2011), *Stylistics; Theories, Approaches and Methods*, 3th Ed., Tehran, Sokhan. [In Persian].

Khaghani Shervani, A. (1994), *Divan*, Edited by Zia ul-Din Sajjadi, 4th Ed., Tehran, Zavvar. [In Persian].

Natel Khanlari, P. (1987), *History of Persian Language*, Vol. 2, 3th Ed., Tehran, Now. [In Persian].

Safavi, K. (2015), *From Linguistics to Literature*, 5th Ed., Tehran, Sureh Mehr. [In Persian].

Shamisa, S. (2016), *Generalities of Stylistics*, 5th Ed., Tehran, Mitra. [In Persian].

Vahidian Kamyar, T. & Gh. Omrani (2006), *Persian Grammar 1*, 8th Ed., Tehran, Samt. [In Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 2, Vol. 10, Summer 2021

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

A Study and Analysis of the Visual Aspect of "Phoenix" by Nima Youshij

Sara Hosseini[1] & Rahman Zabehei[2] & Ali Reza Shohani [3]

(75-102)

Abstract

Illustration methods from classical to modern literature, following the human worldview of every era, have undergone fundamental changes in the type of function and semantic domains, and from a mostly marginal and superstructural element in classical poetry, it has become a central and infrastructural element in modern poetry. Nima Youshij, who is the epistemology of modernism in Persian poetry, in addition to the developments she has made in the outer building of poetry, has also made a profound change in the spheres of semantics, in addition to the developments she has made in the outer building of poetics and elements of her thoughts, which have emerged in the form of poetic images. By passing through her first period of poetry, at the beginning of the second period and with Phoenix poetry, Nima also made an important change in the field of illustration of her poetry, which most of all indicates her transition from the stage of describing and embarking on a new imagery. A study of the overall corpus of Phoenix poetry shows that in this poem, Nima has achieved an organable and coherent look at the narrative, which, despite its concise and succinctness, has not only approached the perfection of a narrative, but also in detail and in each of the images shows the poet's concern for making and addressing the images, phoenix poetry as Nima's poetic manifesto, indicating that this is The work, despite its symbolic view of a mythological story, has an undeniable affinity with the modern view of the image, the compactness of the narrative and images following the modern short story, the use of objective images despite the abstract and symbolic structure of the work, changes in the symbolic concept of the work, and the induction of political and social concepts in the poet's view, narrating many of the visual units separately and in the narrative shadow of the whole work, as well as overcoming the image. Descriptions in the overall building of poetry are among these signs.

Keywords: Nima Youshij, Phoenix, rhetorical image, Symbolism, eyewitness.

Received: 8, July, 2020 & Accepted: 20, June, 2021

doi 10.22059/jlcr.2020.305611.1501
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1. Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature Ilam University, Ilam, Iran.
2. Email of the corresponding author.zabihi@ilam.ac.ir
Associate Professor of Persian Language and Literature Ilam University, Ilam, Iran.
3. Associate Professor of Persian Language and Literature Ilam University, Ilam, Iran.

1. Introduction

Illustration methods from classical to modern literature, following the human worldview of every era, have undergone fundamental changes in the type of function and semantic domains, and from a mostly marginal and superstructural element in classical poetry, it has become a central and infrastructural element in modern poetry. Nima Yoshij, who is the epistemology of modernism in Persian poetry, in addition to the developments she has made in the outer building of poetry, has also made a profound change in the spheres of semantics, in addition to the developments she has made in the outer building of poetics and elements of her thoughts, which have emerged in the form of poetic images. The study of Phoenix poetry as Nima's poetic manifesto shows that this work, despite its symbolic view of mythological fiction, has an undeniable affinity with the modern view of the image, the compactness of narratives and images following the modern short story, the use of objective images despite the abstract and symbolic structure of the work, changes in the symbolic concept of the work and instilling political and social concepts in the poet's view, narrating many of the visual units separately. These signs are among these signs in the narrative shadow of the whole work, as well as the dominance of the image over description in the overall building of poetry.

The image is defined in different ways in the literary sense and in its functional domains, namely poetry and prose, including: the poet's mental possession of the concept of nature and man and his mental quest to establish a relationship between man andnature, as from nature in the mirror of mind. It is reflected that looping two things from two different worlds by words at a given point, any virtual application that includes all rhetorical artifacts such as simile, metaphor, permissible, allegory, sensing, myth, etc. It isthe collection of expressive and virtual possessions thatthe speaker portrays with words and plays a role in the mind of the reader or listener. The definitions of these scholars, except for Brahni, are often influenced by traditional rhetorical books and are based on the relationship between "mind" and "outside world", but it seems that the best definition of image or image is the same as is common in Western rhetorical books, a definition that briefly represents objective and subjective phenomena in the language. This definition has also made it possible to divide images into two types of realist and non-realist (romantic, surreal, symbolic, etc.) that were not possible before, according to traditional definitions, because in the traditional view, All images were considered to be the product of the poet's mental possession and the virtual use of words, but now "the type of representation in the language" and "the intensity and weakness of the seizure of the mind in the creation of images" can divide them into realist, non-realist images and its types.

In addition to the distinction between traditional and modern definitions of the concept of image, there are different points of view about its function and importance in poetry, all of which emphasize that in classical poetry, in many cases, images, decorative function. They are not inherent elements of poetry, while in modern poetry, the image has come from the sidelines to the

center and has become centrally important, and it is also so intertwined with the texture and nature of poetry that poetry without them becomes undeniable flaws. This is more and more important in the eyes of imagerists, so that they do not see the existence of poetry as possible without images. If we consider the two basic elements of poetry in the literature of all nations, music and affection, we must also accept that much of the poet's affection is conveyed to the audience by the images he creates in his poetry, so it can be said that one of the most important developments in the transition from traditional to modern countries, in addition to breaking weight, changing the poetic powers as well as poetry music - is the heavy burden of the image. Therefore, it is necessary to pay attention to the developments of this element, which can be considered as the mental form of poetry, in understanding the essence of modern poetry. The study of the evolution of illustration in classical Persian poetry and its comparison with Nima's poetry shows that contrary to popular belief that the most important point of Nima's rotation in Persian poetry is the change in the face and musical system of poetry, it can be claimed that The scope of the transformation of the image and its impact on the presentation of Nima's new world and her new Boutika have stated more than ever before: Nima's works move towards the visual nature by gradually passing through the explanatory nature, which is the character of classical poetry. Nima has found the exact importance of seeing the image correctly and accurately, and in criticizing such shortcomings, she says, "Our nation does not have a goodvision." "Knowing a stone is not enough," he says in the book Neighbouring Words about the importance of "seeing and accurately seeing" the elements of the universe and asking them out of them and from within those elements. It's like knowing the meaning of a poem. Sometimes it must be placed in itself and looked outward with the eye inside it and look at it with what has been seen outside"(Yoshij, 2:1392). Itis submerged, it can show a clear and correct picture of it and, more precisely, step into the stage of illustration, of course, it should be noted that in Nima's poetry, examples of images with classic characteristics can be found, but the overall structure of Nima's poetry and the bhutika of her poetry is a modern glitch that revolves around "image" in its new form.

This research tries to show nima's innovations in the field of illustration, showing that change in image creation is just as important in the emergence of new poetry, that changes in structural factors such as weight breaking, changes in rhyme position and longitudinating equality of urges, because changes in image areas are the direct effect of changing the worldview and perception of modern human beings, but changes in the weight and external structure of poetry are necessarily due to changes in the body of the image. The change in cognition and perception is not relevant, so what has made Nima a modern poet is not external changes, but changes in the inner spirit of poetry or the same poetic images. The authors of the essay consider phoenix poetry, nima's poetry manifesto, as the main material of this analysis in order to show the importance of the visual aspect of poetry from his point of view in one of his most important works.

Nima Yoshij, having dedicates to the importance and role of the image in the evolution of poetry, after the early years of her poetic period— which was, in some ways, practice and skill in this field — in the second period, and at the very beginning of the road, in Phoenix poetry, produced a major turnaround in the way of its illustration, which was particularly influenced by the worldview of modern man and the importance of the image in his view; By passing through the descriptive poems of the first period, he began the second period with the poetry of the Phoenix, and in this poem, relying on the anthroonics of a bird in a symbolic structure, he has created a narrative poem that, although receiving its mental form depends on the images that have reached the unity of the organ with each other, each of its visual units can separately present images to the audience that are vertically presented. Create affection and meaning in nature and apart from the overall building of poetry. The study of the visual units of this poem shows that Nima, although she has attempted to recreate an ancient myth in a symbolic structure, has not forgotten the importance and role of objective images in creating a tangible atmosphere and presenting socio-political meaning and has tried to do so with Compressing images, overcoming the objective aspect, reducing oratory in the poetry and adding to the number of images, and narrating them created more meaning than what existed in the ancient mythical belief surrounding this bird.

بررسی و تحلیل وجه تصویری شعر «ققنوس» از نیما یوشیج

سارا حسینی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام
رحمان ذبیحی[۱]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام
علیرضا شوهانی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۱۸؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۳۰
علمی- پژوهشی

چکیده

شیوه‌های تصویرپردازی از ادبیات کلاسیک تا مدرن، به تبعیت از جهان‌بینی انسان هر عصر، دچار تحولاتی اساسی در نوع کارکرد و حوزه‌های معنایی شده‌است و از عنصری غالباً حاشیه‌ای و روبنایی در شعر کلاسیک، تبدیل به عنصری محوری و زیربنایی در شعر نو شده‌است. نیما یوشیج که طلیعهٔ ظهور مدرنیسم در شعر فارسی به شمار می‌آید، علاوه بر تحولاتی که در ساختمان بیرونی شعر پدید آورد، به تبعیت از نگاه و فلسفهٔ مدرن، تحولی عمیق در حوزه‌های معنایی نیز ایجاد کرده‌است. تحول در بوطیقای تصویر، انعکاسی است از نوسازی جهان فکری شاعر و عناصر اندیشگانی او که در قالب تصاویر شعری، ظهور بیرونی یافته‌است. نیما با عبور از دورهٔ اول شاعری خود، در آغاز دورهٔ دوم و با شعر ققنوس، تحول مهمی نیز در حوزهٔ تصویرپردازی شعر خود پدید آورد که بیش از هر چیز، نشان از گذار او از مرحلهٔ توصیف و پای نهادن در راه تصویرپردازی نوین است. بررسی پیکرهٔ کلی شعر ققنوس نشان می‌دهد که در این شعر، نیما به نگاهی انداموار و منسجم در روایت دست یافته‌است که با وجود مختصر و موجز بودن آن، نه‌تنها به کمال یک روایت نزدیک شده‌است، بلکه به صورت جزئی و در تک‌تک تصاویر نیز نشان از دغدغهٔ شاعر برای ساختن و پرداختن تصاویر دارد، شعر ققنوس به عنوان مانیفست شعری نیما، نشان از آن دارد که این اثر، با وجود نگاه سمبولیک آن به داستانی اساطیری، قرابتی انکارناپذیر با نگاه مدرن به تصویر دارد. فشردگی روایت و تصاویر به تبعیت از داستان کوتاه مدرن، بهره‌گیری از تصاویر عینی با وجود ساختار انتزاعی و سمبولیک اثر، تغییر در مفهوم سمبولیک اثر و القای مفاهیم سیاسی و اجتماعی مدّنظر شاعر، روایتمند کردن بسیاری از واحدهای تصویری به صورت مجزا و در سایهٔ روایتمندی کلّ اثر و نیز غلبهٔ تصویر بر توصیف در ساختمان کلی شعر، از جملهٔ این نشانه‌ها به شمار می‌آیند.

واژه‌های کلیدی: نیما یوشیج، ققنوس، بوطیقای تصویر، سمبولیسم، تصاویر عینی.

۱. مقدمه

واژهٔ «تصویر»، در نظریهٔ ادبی معاصر، معادلی برای واژهٔ انگلیسی «Image» است، در حالی که در ادبیات فارسی و عربی، برابرنهادهای متعددی چون «شبح، پرهیب، سایه، صورت، عکس، شمایل، برگردان، تخیل، خیال و ...» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۸ـ۳۹) برای این واژه آمده‌است. اما برگزیدن واژهٔ «تصویر» از میان آن‌ها، بدان دلیل است که دارای نوعی شمول و گستردگی است که همهٔ انواع ایماژ را، اعم از ذهنی و عینی، پوشش می‌دهد.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: zabihi@ilam.ac.ir

علاوه بر این، همپوشانی مفهوم «تصویر» با اصطلاحاتی چون «خیال» و «تخیل»، ما را ملزم به شناخت این مفاهیم نیز می‌کند. با وجود باور بسیاری از فلاسفه و متفکران به این امر که «بیان آنچه تخیل نامیده می‌شود، بسیار دشوار و تا حدی ناممکن می‌نماید» (پرین، ۱۳۷۱: ۳۹). با وجود این، همواره تخیل و پرسش دربارهٔ چیستی آن، یکی از اساسی‌ترین پرسش‌ها در فلسفهٔ شعر و نیز فلسفهٔ هنر بوده‌است و از آن رو که شاعر در لحظهٔ خلق شعر، با ابزار تخیل در دریافت‌های حسی و باطنی خود تصرفاتی پدید می‌آورد و آنگاه آن‌ها را در ساختار زبان منعکس می‌کند، می‌توان تصاویر شعری را بخشی از محصولات تخیل دانست. از اندیشه‌های دیگری که پیوندی عمیق با مفهوم تصویر دارد، نظریهٔ محاکات است که با نام‌های دیگری چون بازنمایی، نسخه‌برداری و تقلید نیز از آن یادکرده‌اند. این امر نخستین بار در اندیشه‌های افلاطون و ارسطو مطرح شد و وظیفه و کارکردش در هنر، بازتاب طبیعت و هستی پیرامون هنرمند دانسته شد. در سدهٔ بیستم، از آن رو که فلاسفه و نظریه‌پردازان هنر، هنر مدرن را دارای شاخه‌های غیربازنمودی (علاوه بر شاخهٔ بازنمودی آن) می‌دانستند، این نظریه مورد تردید و انکار قرار گرفت، اما در این میان، گئورگ گادامر فهم جدیدی از نظریهٔ محاکات ارائه کرد که بیش از هر چیز بر استقلال تصویر از امر عینی اصرار می‌ورزد. گادامر بر این باور است:

> «بازنمایی نه روگرفتی از واقعیتی بیرونی و برتر، که خود واقعیتی تماماً مستقل و معنادار است. لذا هنر از آن رو محاکات و بازنمایی است که وجود خود را از وجوه عَرَضی و تصادفی‌اش جدا می‌سازد و آن را به صورت حقیقتی مستقل به تصویر می‌کشد» (اقتداری و مازیار، ۱۳۹۵: ۲۴).

در این نگاه نو، تصویر را نظامی از نشانه‌ها می‌دانند که همواره بیانگر غیاب موضوع است؛ موضوعی که در هنر سنتی، هنرمند، قصد تقلید، بازنمایی و محاکات آن را داشت، اما در نگاه مدرن، از آن رو که فرضیهٔ پیوستگی و تطابق نعل‌به‌نعل میان امر عینی و امر ذهنی از میان رفته‌است، فردیت تصویرگر (شاعر/ نویسنده/ عکاس/ نقاش و ...) را مؤثرترین امر در ثبت تصویر می‌دانند. در چنین فرایندی، آن شیء/ منظره/ صحنه یا کنش انسانی که قرار است تبدیل به تصویر شود، در ذهن هنرمند، از شکل یک «شیء طبیعی، تغییر ماهیت می‌دهد و به شیء خیالی تبدیل می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۶۹). در واقع، می‌توان گفت که آنچه تصویرگری کلاسیک و مدرن را از هم متمایز می‌کند، در نحوهٔ نگاه آن‌ها بر امر «بازنمایی» است. در هنر کلاسیک، بازنمایی، بر اساس نوعی محاکات امر ذهنی از

امر واقع صورت می‌گیرد و تأکید اصلی بر رابطهٔ میان عین و ذهن است، اما در فلسفهٔ مدرن، محمل و رسانهٔ نهایی بازنمایی که در ادبیات، کلمات، در عکاسی، عکس، در نقاشی، تصاویر روی بوم، و... هستند، اهمیتی بیش از پیش می‌یابند. در واقع، در بازنمایی و تقلید در شکل کهن، حلقهٔ سوم این فرایند (۱. امر واقع، ۲. امر ذهنی، و ۳. رسانهٔ بازنمایی/ زبان) فراموش شده‌است. با وجود این، فرقی اساسی میان بازنمایی طبیعت در زبان، با بازنمایی آن در دیگر هنرها وجود دارد؛ به عنوان مثال، در نقاشی و عکاسی، رسانهٔ بازنمایی، اُبژه‌ای عینی و قابل لمس است «که در عین وفاداری به چیزی که به تصویر می‌کشد، خود را از آن متمایز می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۲۲۳)، حال آنکه در ادبیات و در شعر، بدان دلیل که رسانهٔ بازنمایی، عینی نیست، وقوف بر این تمایز نیز کار چندان آسانی نمی‌تواند باشد. علاوه بر این نگاه فلسفی و هنری، در مفهوم ادبی و در حوزه‌های کارکردی آن، یعنی شعر و نثر، تصویر را به گونه‌های مختلفی تعریف‌کرده‌اند؛ از جمله: «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷)؛ «صورتی که از طبیعت در آیینهٔ ذهن منعکس می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۱۵۸)؛ «حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر به وسیلهٔ کلمات در یک نقطهٔ معین» (براهنی، ۱۳۴۴: ۶۳)؛ «هر گونه کاربرد مجازی که شامل همهٔ صناعات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، تمثیل، حس‌آمیزی، اسطوره و... می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۵)؛ «مجموعه تصرفات بیانی و مجازی که گوینده با کلمات تصویر می‌کند و نقشی را در ذهن خواننده یا شنونده به وجود می‌آورد» (داد، ۱۳۸۲: ۱۳۹). تعریف‌های این محققان، به‌جز براهنی، غالباً متأثر از کتب بلاغی سنتی است و بر مدار ارتباط «ذهن» و «عالم بیرون» می‌گردد، اما به نظر می‌رسد که بهترین تعریف از تصویر یا ایماژ همان باشد که در کتب بلاغی غربی رایج است؛ تعریفی که تصویر را به طور خلاصه، بازنمایی پدیدارهای عینی و ذهنی در زبان می‌دانند (ر.ک؛ آبرامز، ۱۳۷۸: ۱۹۳؛ کادن، ۱۳۷۶: ۱۹۷ و پرین، ۱۳۷۱: ۳۹). این تعریف، امکان تقسیم‌بندی تصاویر به دو نوع رئالیستی و غیررئالیستی (رمانتیک، سوررئال، سمبولیک و...) را نیز فراهم آورده‌است که تا پیش از آن، طبق تعریف‌های سنتی میسّر نبود، بدان دلیل که در نگاه سنتی، همهٔ تصاویر را محصول تصرف ذهنی شاعر و کاربرد مجازی واژگان می‌دانستند، اما اکنون، «نوع بازنمایی در زبان» و «شدت و ضعف تصرف ذهن در پدید آمدن تصاویر»، می‌تواند آن‌ها را به تصاویر رئالیستی، غیررئالیستی و انواع آن تقسیم کند. علاوه بر تمایزی که میان تعریف‌های سنتی و مدرن از مفهوم تصویر وجود دارد، دربارهٔ کارکرد و اهمیت آن در شعر نیز نظرات متفاوتی وجود

دارد که چکیدهٔ همهٔ آن‌ها، تأکید دارد بر اینکه در موارد بسیاری از شعر کلاسیک، تصاویر، کارکردی تزئینی دارند و جزو عناصر ذاتی شعر به شمار نمی‌آیند، حال آنکه در شعر مدرن، تصویر از حاشیه به مرکز آمده، اهمیتی محوری یافته‌است. همچنین، با بافت و ذات شعر آنچنان درآمیخته‌است که شعر بدون آن‌ها دچار نقصی انکارناپذیر می‌گردد. این امر در نگاه ایماژیست‌ها بیش از پیش اهمیت می‌یابد؛ چنان که موجودیت شعر را بدون تصاویر امکان‌پذیر نمی‌دانند. اگر دو عنصر اساسی شعر در ادبیات همهٔ ملل را، موسیقی و عاطفه بدانیم، باید این امر را نیز بپذیریم که بخش عمده‌ای از عاطفهٔ شاعر به واسطهٔ تصاویری که در شعرش خلق می‌کند، به مخاطب انتقال می‌یابد. بدین واسطه، می‌توان گفت که یکی از مهم‌ترین تحولات در گذار از بوطیقای سنتی به مدرن، علاوه بر شکستن وزن، تغییر قوالب شعری و نیز موسیقی شعر، سنگین شدن بارِ عنصر تصویر است. بنابراین، توجه به تحولات این عنصر که می‌توان آن را فرم ذهنی شعر دانست، در شناخت جوهرهٔ شعر مدرن ضروری است.

بررسی سیر تحول تصویرپردازی در شعر کلاسیک فارسی و مقایسهٔ آن با شعر نیما نشان می‌دهد برخلاف باور عموم که مهم‌ترین نقطهٔ چرخش نیما در بوطیقای شعر فارسی را تغییر در صورت و نظام موسیقایی شعر می‌دانند، می‌توان ادعا کرد که دامنهٔ تحول تصویر و اثرگذاری آن در ارائهٔ جهان تازهٔ نیما و بوطیقای نو او، بیش از عوامل پیشین است. آثار نیما با عبور تدریجی از ماهیت توضیحی که خصلت شعر کلاسیک است، به سوی ماهیت تصویری پیش می‌رود. نیما اهمیت درست و دقیق دیدن برای خلق تصویر را دریافته‌است و در نقد چنین نقصانی است که می‌گوید: «ملت ما دیدِ خوب ندارد» (یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۳۹). او در کتاب *حرف‌های همسایه*، دربارهٔ اهمیت «درست و دقیق دیدنِ» عناصر جهان و استغراق در آن‌ها و از درون آن عناصر به جهانِ بیرون نگریستن می‌گوید: «دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست. مثل دانستن معنی یک شعر است. گاه باید در خودِ آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد و با آنچه در بیرون دیده شده‌است، به آن نظر انداخت» (همان: ۲). تأکید بر این امر، بدان دلیل است که شاعر اگر همواره موقعیت سوژه‌محور خود را نسبت به پیرامونش حفظ کند، از مرحلهٔ بیانگری و توضیح دادن فراتر نخواهد رفت، اما آن هنگام که در اُبژه غرق می‌شود، می‌تواند تصویری روشن و درست از آن نشان‌دهد و به عبارت دقیق‌تر، به مرحلهٔ تصویرگری پا بگذارد. البته باید یادآوری کرد که در شعر نیما نیز می‌توان نمونه‌هایی از تصاویر با خصلت‌های

کلاسیک یافت، اما ساختمان کلی و بوطیقای شعر نیما، بوطیقایی مدرن است که حول محور «تصویر» در شکل نوین آن می‌گردد.

این پژوهش می‌کوشد که با نشان دادن نوآوری‌های نیما در حیطهٔ تصویرپردازی، نشان دهد تغییر در «بوطیقای تصویر»، به همان اندازه در پیدایش شعر نو اهمیت دارد که تغییر در عوامل ساختاری همچون شکستن وزن، تغییر در جایگاه قافیه و تساوی طولی مصراع‌ها؛ چراکه تغییر در بوطیقای تصویر، معلول مستقیم تغییر جهان‌بینی و ادراک انسان مدرن است، اما تغییر در وزن و ساختار بیرونی شعر، لزوماً به تغییر در شناخت و ادراک مرتبط نیست. بنابراین، آنچه نیما را شاعری مدرن کرده، نه تغییرات بیرونی، بلکه تغییر در روح درونی شعر، یا همان تصاویر شعری است. نگارندگان مقاله، شعر ققنوس را که مانیفست شعری نیما به شمار می‌آید، به عنوان مادهٔ اصلی این تحلیل در نظر گرفته‌اند، تا اهمیت وجه تصویری شعر را از نگاه او در یکی از مهم‌ترین آثارش نشان دهند.

۲. مسئلهٔ پژوهش

مسئلهٔ این پژوهش، بررسی آغاز تحول تصویرپردازی در شعر نو فارسی است، بدین منظور تلاش می‌شود به دو سؤال اساسی پاسخ داده شود:

۱ـ تحول بوطیقای شعر کلاسیک و حرکت آن به سمت بوطیقای نو، تا چه اندازه مدیون دگرگونی بوطیقای تصویر بوده‌است؟

۲ـ شعر ققنوس به عنوان مانیفست شعری نیما، با چه مؤلفه‌هایی منادی تحول‌خواهی نیما در حوزهٔ تصویرپردازی شعر فارسی است؟

۳. پیشینهٔ پژوهش

ـ کتاب *صور خیال در شعر فارسی* اثر محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۷۵)، یکی از مهم‌ترین آثار در این حوزه است که به بررسی صور خیال در شعر کهن فارسی و اشعار شاعران برجستهٔ ادوار کهن می‌پردازد.

ـ کتاب *بلاغت تصویر* اثر محمود فتوحی (۱۳۸۶)، از دیگر آثار مهم در این حوزه است که بیش از همه، به بررسی مکتب‌های ادبی غربی و انعکاس شیوه‌های تصویرپردازی آن‌ها در شعر نو پرداخته‌است. در نیمهٔ دوم کتاب نیز به بررسی وجوه اشتراک برخی از این مکتب‌ها با شعر شاعرانی همچون بیدل دهلوی و مولانا می‌پردازد.

ـ کتاب *خانه‌ام ابری است*، اثر تقی پورنامداریان (۱۳۹۶)، زمینه‌های فکری و نظری شعر نیمایی را در حوزهٔ صورت و معنی در مقایسه با شعر کلاسیک بررسی می‌کند.

ـ بررسی و تحلیل صور خیال در شعر نیما، اخوان و شاملو، به انضمام فرهنگ تصویری این سه شاعر، رسالهٔ دکتری جلیل شاکری است و صور خیال پربسامد در شعر این سه شاعر را بررسی کرده‌است.

دربارهٔ شعر ققنوس نیز مقالاتی چاپ شده که البته در هیچ یک از آن‌ها، تکیه‌ای بر شیوهٔ تصویرپردازی نیما در این اثر نشده‌است. مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

ـ «تحلیل تطبیقی ققنوس و آلباتروس؛ دو شعر از نیما و بودلر» (۱۳۸۸)، محمدحسین جواری، در فصلنامهٔ *پژوهش‌های زبان و ادب فارسی*.

ـ «بررسی عناصر مدرنیسم در شعر ققنوس» (۱۳۹۲) از سعید حسام‌پور و سید فرشید سادات شریفی در فصلنامهٔ *شعرپژوهی (بوستان ادب* سابق).

ـ «ققنوس و فینیق در اشعار نیما و آدونیس» (۱۳۹۶) از رضا ناطمیان، صدیقه حوراسفند و یعقوب فولادی در فصلنامهٔ *ادبیات تطبیقی*.

ـ «بررسی عملکرد روایت در اشعار نیما با تکیه بر نشانه‌شناسی ققنوس» (۱۳۹۰)، غلامحسین غلامحسین‌زاده، قدرت‌الله طاهری و فرزاد کریمی در فصلنامهٔ *ادب‌پژوهی*.

۴. روش و رویکرد پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی نوشته شده‌است. نگارندگان پژوهش حاضر، در بخش نخست مقاله به توصیف بدعت‌ها و خلاقیت‌های نیما در حوزهٔ تصویرپردازی پرداخته‌اند و در نیمهٔ دوم مقاله، وجه تصویری شعر ققنوس را تحلیل کرده‌اند.

۵. بدعت و خلاقیت نیما در شعر فارسی

تصویر از آغاز زندگی بشر تاکنون همواره سهم مهمی در انعکاس شناخت او از جهان پیرامونش داشته‌است. نگاهی تاریخی به این امر نشان می‌دهد که نقش تصویر در حوزه‌های شناختی انسان کلاسیک و مدرن تفاوتی بنیادین یافته‌است. تصویر در منظومهٔ فکری انسان عصر کلاسیک، انعکاسی از یک شیء، منظره یا کنش انسانی است که بیش از هر چیز با ذهنیت ثابت و پیشین شاعر دربارهٔ آن امر درآمیخته‌است. بنابراین، می‌توان گفت که در بسیاری از موارد، نقشی تزئینی در شرح و بسط ذهنیت او دارد. اما روند حرکت جهان به سوی رسانه‌محوری، سبب تغییر اهمیت تصویر نیز شده‌است. بشر معاصر در جهانی زندگی می‌کند که به تعبیری می‌توان آن را «جهان تصاویر» نامید. در چنین شرایطی، تصویر نه‌تنها «روابط ما را با دنیای بیرون تنظیم می‌کند، بلکه اغلب اوقات، تنها راه ارتباط ما با چیزها یا با دنیای بیرون، از طریق تصویر است» (شعیری، ۱۳۹۳: ۷). بنابراین،

می‌توان گفت که تصویر همواره نقش واسطه‌ای میان سوژه (فاعل شناسا) و اُبژه (متعلّق شناسا) برقرار می‌کند و «این نقش واسطه‌ای در بعضی موارد آنقدر پررنگ می‌شود که تصویر اُبژه به جای خودِ اُبژه می‌نشیند و منشاء شناخت ما از آن‌ها می‌شود» (همان: ۷). انسان عصر کهن، می‌دانست که تصویر اُبژه با فروکاستن بخشی از واقعیت، تبدیل به تصویر شده‌است، اما بشر مدرن گاهی چنان نقش واسطه‌ای تصویر را پررنگ می‌کند که با وجود اذعان بر فاصلهٔ تصویرِ اُبژه با شکل و ساختار واقعی آن، ترجیح می‌دهد که تصویر را منشاء درک و شناخت از آن پدیده قرار دهد. نیما نیز با تأثیرپذیری از اندیشه‌های عصر مدرن، بیش از هر چیز تلاش می‌کند که سیطرهٔ نگاه سوژه‌محور را درهم‌بشکند و میدان دید تازه‌ای در شعر پدید آورد که محصول آشنایی او با جهان‌بینی انسان عصر مدرن است. یکی از مهم‌ترین این تلاش‌ها، توجه به مفهوم اُبژه به عنوان «هستهٔ اصلی و مهم‌ترین عنصری است که تمام عناصر شعری نیما، حول محور آن معنا می‌یابد» (جورکش، ۱۳۹۰: ۹۱). او بر این باور است که شعر کلاسیک فارسی همواره گرفتار نگاهی سوژه‌محور بوده که تعبیر ذهنی شاعر از اشیاء و اشخاص است. او در بازتعریف اُبژه، تلاش دارد که شاعر و تصاویر شعری را به سوی «دریافت واقعیت اشیاء و اشخاص، آن‌چنان که در جهان بیرون از ذهن شاعر وجود دارند» (همان: ۸۸) سوق دهد؛ گرچه در حوزهٔ عمل و اجرای شعری، نیما هم مانند پیشینیان خود بارها در دام آن نگاه یکسره ذهنی و سوبژکتیو درغلتیده‌است، اما هموست که برای نخستین بار، نه در حوزهٔ فلسفی، بلکه در حوزه‌های تئوریک شعر فارسی، اهمیت شکستن نگاه سوژه‌محور را مطرح کرده‌است. امر دیگری که پیش از نیما بی‌سابقه است، ارائهٔ فرمی ذهنی است که «در آن، هر پدیده (تصویر) در کانون نگاه شاعر قرار می‌گیرد، به‌تدریج آن تصویر بر کلّ شعر غلبه می‌یابد و سرانجام، به صورت نمادی متراکم از معانی ادبی و هنری درمی‌آید» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۰۳). این تصاویر کانونی، شعر را به پیکره‌ای یکپارچه بدل می‌کنند که تمام تصاویر جزئی، همچون واحدهای زیرمجموعهٔ آن عمل می‌کنند. تا پیش از نیما، در شعر کلاسیک چنین پیوستگی و انسجامی در شعر به واسطهٔ تصویری کانونی و انسجام‌بخش پدید نیامده بود. از سوی دیگر، اگر تصاویر شعری را بررسی کنیم، خواهیم دید که خلاق‌ترین شاعران، کسانی بوده‌اند که در شعرشان تصاویر مادر/ تألیفی را ارائه داده‌اند. این دسته از تصاویر، آن‌هایی هستند که «برای اولین بار شاعر میان عناصر آن ارتباط ذهنی برقرار کرده باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۹۳). در مقابل این تصاویر، می‌توان تصاویر اقتباسی/ تقلیدی را قرار داد که شاعر به تکرار و رونویسی تصاویری می‌پردازد که پیش از او بارها در شعر دیگر شاعران آمده‌است؛ چنان‌که

نیما، هم در حوزهٔ تئوریک، هم در حوزهٔ اجرای تصاویر شعری بر این باور بود که «اگر کسی در شعری باز هم چشم را به نرگس تشبیه کند، یعنی به تکرار آفریده‌های دیگران بسنده کند، شاعر نیست، بلکه مقلدی است که برای الفاظ مردگان حمالی می‌کند» (فلکی، ۱۳۷۳: ۱۱۶ــ۱۱۷). نیما کار مقلدان را فاقد اعتبار و حیثیت ادبی می‌شمارد و می‌گوید: «راه برای تقلید همیشه باز است، اما عملِ ابتکار است که ارزش دارد و خلق‌الساعه نیست» (یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۲۴). بنابراین، پدید آوردن تصاویر کانونی و نیز تأکید بیش از پیش بر ارائهٔ تصاویر مادر، از جمله نوآوری‌های مهم نیما در این عرصه هستند. از دیگر بدعت‌های نیما در عرصهٔ تصویرپردازی، روایت‌مند کردن تصویر است، آنچنان که هر تصویر، خود به‌تنهایی بتواند روایت یا پاره‌روایتی ارائه دهد که در خدمت روایت کلی شعر قرار می‌گیرد:

> «شعر نو در غیاب عوامل انسجام‌بخش سنتی، چون وزن، ردیف و قافیه، استحکام و یکپارچگی خود را از روایت‌مندی می‌گیرد و برخلاف شعر سنتی، نیاز به خطی عمودی دارد تا سطرهای یک متن را به هم بپیوندد که آن را از تشتت و ازهم‌گسیختگی نجات دهد. این نخ نامرئی، همان روایت است که به اشکال گوناگونِ آشکار و پنهان یا به صورت پاره‌روایت‌هایی مجزا در متن شعری عمل می‌کند» (کریمی، ۱۳۹۱: ۶۱).

روایت‌مندی ساختار کلی شعر به اجزای آن که واحدهای تصویری هستند نیز سرایت می‌کند؛ چنان‌که در هر یک از این تصاویر، می‌توان پاره‌روایت یا روایت کوتاه، اما یکپارچه‌ای را یافت که مُهر تأییدی بر روایت‌مندی شعر نو و به تبع، تصاویر آن است. شاید بتوان گفت که همین امر، تصویر را از عنصری روساختی در شعر کلاسیک به عنصری زیربنایی در شعر نو بدل کرده‌است؛ چراکه روایت شعر بر محور ساحت‌های تصویری شعر می‌گردد و شاعر برای آنکه روایتی نو عرضه کند، وادار به بهره‌گیری از خلاقیت‌های پنهان خود برای خلق تصاویر گرم، زنده و در عین حال، شخصی خواهد شد. در واقع، یکی از بدعت‌آمیزترین کارهای نیما، همین نگاه بی‌بدیل و نو به عنصر تصویر است. این امر بدان معنا نیست که همهٔ اشعار نو، اشعاری روایی هستند، یا آنکه در اشعار غیرروایی، تصویر وجود ندارد، بلکه بدین معناست که در اشعار روایی، بیش از اشعار غیرروایی می‌توان همبستگی و انسجام میان تصاویر شعری را دید؛ چراکه همهٔ تصاویر در خدمت خلق یک روایت کلّی قرار می‌گیرند.

۶. شعر ققنوس

نیما در عبور از شعر کلاسیک و حرکت به سوی شعر مدرن، به‌خوبی دریافته بود که برای رهایی از سیطرهٔ معناهای ازپیش‌تعیین‌شده که تمام عناصر شعر، از جمله تصاویر آن را در خدمت خود می‌گیرد، باید پای در دنیای نویی نهد که تصویر و نقش محوری آن، وجه مشخصهٔ این دنیای تازه باشد. اگر مجموعهٔ افسانه را نقطهٔ عزیمت نیما به سوی شعر نو بدانیم، باید ققنوس را مانیفست اصلی او و «رهایی پیروزمندانه‌اش از اصول و ضوابط سنت و نیز تکمیل تجددی دانست که در منظومهٔ افسانه ناتمام مانده بود» (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۱۳). این اثر علاوه بر آنکه «شعر شکستهٔ نیمایی» را به عرصهٔ شعر فارسی افزود:

> «از نظر روایت‌شناسی نیز تغییر عمده‌ای در شیوهٔ شاعری نیما به شمار می‌رود. شعرهای او از افسانه تا ققنوس، عمدتاً قصه‌هایی بودند که به نظم کشیده شده بودند، اما از ققنوس به بعد، این شعر است که از مختصات روایی برای بهبود وضعیت شاعرانهٔ خود بهره برده‌است» (کریمی، ۱۳۹۱: ۲۳۹).

شعر ققنوس با بهره‌گیری از ساختاری روایی، سمبولیک و اسطوره‌ای در پی طرح اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی شاعر در برهه‌ای از زمان است که استفاده از چنین ساختاری، نه یک انتخاب، بلکه یک ضرورت است؛ چراکه اگر شاعر از بیانی مستقیم در قالبی رئالیستی برای طرح چنین مضمونی استفاده می‌کرد، چه بسا هرگز موفق به طرح اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی خود نمی‌شد، ازآن‌رو که اشعار سمبولیک و به طور کلی، «سمبول، انسان را به شناسایی یک معنی مخفی دعوت می‌کند و آن معنی مخفی می‌تواند یک چیز ازدست‌رفته و یا ممنوعه باشد. بدین سان، می‌توان نوعی توازی بین سیستم روایت به طور کلی و سیستم سمبولیک دید» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۲/ ۵۳۹). نیما با وقوف بر اهمیت تناسب و هماهنگی میان «موضوع» و «ژانر» اثر، همواره به مخاطب گوشزد می‌کند که چنین پیوندی در اشعار او اتفاقی و از سَرِ تصادف نیست. وی می‌گوید:

«عقیده‌ام را برای شما گفته بودم (هنر، تابع موضوع است). هر موضوعی در خود، فرمی را دارد و نوعی (ژانر) را و هر نوعی از انواع، استیل به‌خصوص را می‌خواهد. معروف است که استیل در همه جا یک جور و یک دست نیست» (یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۲۶). علاوه بر این آگاهی، علاقهٔ نیما به شیوهٔ بیان سمبولیستی تا بدانجاست که گاه «لایهٔ اول شعر را فدای لایهٔ دوم و نمادین می‌کند و لحن راوی شعر را هم فراموش می‌کند» (جورکش، ۱۳۹۰: ۱۵۴)؛ امری که البته در شعر ققنوس به صورت ویژه اتفاق نیفتاده‌است، اما در برخی دیگر از اشعار سمبولیک او، گرایش بیش از حد به سوی لایهٔ دوم و نمادین شعر را می‌توان تشخیص داد. براهنی در کتاب *طلا در مس*، به لزوم داشتن محیطی اشاره می‌کند که قابل

زیست برای «تصاویر» باشد و بر این باور است که در چنین فضایی، «تناقضی وجود نخواهد داشت و تصاویر دوشادوش هم کار خواهند کرد و نه فقط هریک تأثیر جداگانهٔ خود را خواهد گذاشت، بلکه همگی به شکل یک واحد کامل نیز ذهن خواننده را تسخیر خواهند کرد» (براهنی، ۱۳۴۴: ۶۸). شعر ققنوس نیز با خلق فضایی برای همزیستی مسالمت‌آمیز تصاویرش، در عین حال که با روایتی یکپارچه، تصویری از شهادت ادبی شاعر/ ققنوس ترسیم می‌کند، بر لزوم ادامهٔ این راه به واسطهٔ رهروانش (جوجه‌هایی که از خاکستر سر برآورده‌اند) نیز تأکید می‌ورزد.

۷. تحلیل وجه تصویری شعر ققنوس

آنچه در این پژوهش به عنوان «تصویر» مطرح است، صرفاً تصویر در قالب‌های بلاغی آن و با تکیه بر ابزارهای بیانی (تشبیه، استعاره، مجاز و...) نیست، بلکه با قدری توسّع، منظره‌ای مدّنظر است که پاره‌روایت یا روایت کوتاه، اما منسجمی را ارائه دهد، همچون قاب عکسی که عکاس پیش ِروی ما می‌نهد. مرزبندی تصاویر با تکیهٔ صرف بر آنچه ابزارهای بلاغی می‌سازند، نه‌تنها در اغلب موارد، روایت‌مندی تصاویر را مخدوش می‌سازد، بلکه سبب پاره‌پاره شدن شعر و عاملی ضدّ انسجام است.

نگارندگان مقاله کوشیده‌اند که واحدهای مشخصی را برای تصاویر تعریف کنند و بر اساس این واحدها که آن را «واحدهای تصویری» نامیده‌اند، تصاویر را بررسی کنند. یادآوری می‌شود که تعیین و تحدید تصاویر یک شعر به عنوان واحد تصویری، کار ساده‌ای نیست. ازآن‌رو که به طور کلی، «نظریهٔ تصویرپردازی [همراه با جزئیات و تعریف‌های آن] دچار نوعی آشفتگی است» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۲۲۵). با وجود این، می‌توان «واحد تصویری» را جمله یا مجموعه‌ای از جملات دانست که در کنار هم، یک تصویر واحد و کامل می‌سازند و ویژگی‌هایی دارند که عبارتند از:

۱ـ اغلب عناصر یک واحد تصویری، در خدمت پردازش و پرورش یک «هستهٔ تصویری» هستند.

۲ـ یک واحد تصویری ممکن است از خرده‌تصاویر متعددی تشکیل شود.

۳ـ ماهیت تصاویر ممکن است عینی، ذهنی یا ترکیبی از این دو باشد؛ بدین معنا که نه مطلقاً عینی و خالی از عناصر ذهنی باشد و نه مطلقاً ذهنی و خالی از عناصر عینی. از سوی دیگر، در طبقه‌بندی تصاویر به عینی و ذهنی، تمام تصاویری که با حواس پنجگانه قابل درک و دریافت هستند و جزو صُوَر محسوس به شمار می‌آیند، زیرمجموعهٔ تصاویر

«عینی» قرار گرفته‌اند. در این طبقه‌بندی، «عینی»، مفهومی فراتر از عناصر صرفاً دیداری می‌یابد و هر امر قابل دریافت از طریق حواس پنجگانه را در بر می‌گیرد. دستهٔ دوم، تصاویری هستند که مربوط به عوالم انتزاعی و فرامادی هستند و تصاویر «ذهنی» نامیده شده‌اند.

۴ـ واحدهای تصویری غالباً روایتمند هستند.

پس از مشخص کردن واحدهای تصویری شعر، ابتدا لازم است که هستهٔ اصلی این واحدهای تصویری که اُبژهٔ محوری آن واحد تصویری محسوب می‌شود، شناسایی گردد و ماهیت واحدهای تصویری از نظر عینی یا ذهنی بودن مورد بحث و بررسی قرار گیرد. در این تعریف از واحد تصویری، ممکن است خرده‌تصاویری در دل تصویر اصلی باشند که خود به‌تنهایی هم تصویر به شمار آیند، اما ازآن‌رو که در خدمت تکمیل یک واحد تصویری بزرگ‌تر از خود قرار گرفته‌اند، در ذیل آن و با عنوان «خرده‌تصویر» از آن‌ها یاد می‌شود. چنان‌که در واحد تصویری نخست این شعر، ۱ــ ققنوسی که در وزش بادهای سرد، سرگردان شده‌است و تنها بر شاخهٔ خیزران نشسته‌است و ۲ـ نشستن دیگر پرندگان بر شاخه‌های اطراف، دو خرده‌تصویری هستند که در خدمت طرح یک تصویر روایی منسجم قرار گرفته‌اند که آن، عبارت است از تصویرِ «ققنوس آوارهٔ تنهایی که دیگر پرندگان بر گرد او نشسته‌اند». از سوی دیگر، گرچه چنین به نظر می‌رسد که با توجه به ساختار سمبولیک و اسطوره‌ای شعر و در نگاهی کلی و یکپارچه، همه یا اغلب تصاویر باید تصاویری ذهنی باشند، اما بررسی یک‌به‌یک واحدهای تصویری شعر ققنوس، همچون تابلوهایی مستقل و یگانه، نشان می‌دهد که این واحدها مجموعه‌ای از تصاویر عینی و ذهنی هستند. همین امر را می‌توان یکی از نوآوری‌های نیما در حیطهٔ تصاویر سمبولیک آن دانست؛ زیرا سمبولیسم غربی بیش از هر چیز، بر ابهامی اصرار می‌ورزد که در نتیجهٔ ارائهٔ عوالم انتزاعی پدید می‌آید. نیما ناموزونی‌های تاریخی و اجتماعی جامعهٔ ما را دلیل این انحراف از هنجارهای ادبی می‌داند و معتقد است:

> «از آنجا که ما به‌خلاف غربی‌ها دوره‌های تاریخی را به گونه‌ای طبیعی طی نکرده‌ایم و مؤلفه‌هایی از دورهٔ ارباب‌ـ رعیتی و عصر مدرن را به گونه‌ای نامتوازن تجربه می‌کنیم، هنر ما نیز نمودهایی از این تناقض را در خود منعکس می‌کند» (بهرام‌پور عمران، ۱۳۹۷: ۱۶۲).

براهنی در کتاب *طلا در مس*، عمده‌ترین تفاوت میان شیوهٔ تصویرپردازی در شعر کلاسیک و مدرن را در گستره و شمول تصاویر می‌داند و معتقد است:

«در شعر کهن، تکوین تصویر در یک بیت صورت می‌گرفت... اگر واحد شعر گذشته، بیت باشد، واحد شعر جدید، خود یک شعر است. امروزه یک تصویر فی‌نفسه در یک شعر مطرح نیست، بلکه تلفیق تصاویر دیگر در سرتاسر یک شعر مطرح است. این تلفیق و تکوین تصاویر، پیدایش شکل ذهنی شعر را میسر می‌سازد» (براهنی، ۱۳۴۴: ۲۲۶).

به عبارت دیگر، تأکید براهنی بر فرم ذهنی است که از مجموعهٔ تمام تصاویر شعر حاصل می‌شود. از سوی دیگر، اگر شعر نیما را به دو دورهٔ کلی (از آغاز تا ۱۳۱۶ و از ۱۳۱۶ تا پایان) تقسیم کنیم، آنچه دورهٔ دوم را از دورهٔ اول مجزا می‌کند، غلبهٔ وجه تصویری اشعار بر وجه توصیفی آن‌هاست. در آثار دورهٔ اول، با وجود «استفادهٔ نیما از مظاهر طبیعی، از آنجا که این مظاهر نه در بُن‌مایه‌های روایت که در پس‌زمینهٔ آن قرار دارد، شعر را واجد تصویرهای برجسته و مؤثر نساخته‌است» (غلامحسین‌زاده و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۲). در اشعار دورهٔ دوم که با ققنوس آغاز می‌شوند، بسامد بالای تصاویر نسبت به جملات توصیفی، و نقش سازنده و پیش‌برندهٔ این تصاویر، خصلتی تصویری و مدرن به آن‌ها بخشیده‌است. در شعر ققنوس نیز نیما تنها دو بار و در چند عبارت، گرفتار توصیف می‌شود و بقیهٔ گزاره‌های این شعر، حاوی تصاویری است که شاعر را بی‌نیاز از طولانی کردن شعر و توضیح زاید می‌کند. با این توضیحات و با این تعریف مقدماتی از واحد تصویری، ابتدا به خوانش شعر ققنوس و تفکیک واحدهای تصویری آن می‌پردازیم، تا در ادامه، آن‌ها را تحلیل کنیم.

۱. ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان/ آواره مانده از وزش بادهای سرد/ بر شاخ خیزران/ بنشسته‌است فرد/ بر گِرد او به هر سَرِ شاخی پرندگان. **۲.** او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند/ از رشته‌های پارهٔ صدها صدای دور. **۳.** در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه/ دیوار یک بنای خیالی/ می‌سازد. **۴.** از آن زمان که زردی خورشید روی موج/ کمرنگ مانده‌است و به ساحل گرفته اوج/ بانگ شغال، و مرد دهاتی/ کرده‌است روشن آتش پنهان خانه را/ قرمز به چشم، شعلهٔ خردی/ خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب. **۵.** وندر نقاط دور/ خلقند در عبور. **۶.** او، آن نوای نادره، پنهان چنان‌که هست/ از آن مکان که جای گزیده‌است می‌پرد. **۷.** در بین چیزها که گره خورده می‌شود با روشنی و تیرگی این شب دراز/ می‌گذرد. **۸.** یک شعله را به پیش/ می‌نگرد/ جایی که نه گیاه در آنجاست، نه دمی/ ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش/ [عبارتی توصیفی و

خالی از تصویر:] نه این زمین و زندگی‌اش چیز دلکش است. **۹.** حس می‌کند که آرزوی دگر مرغ‌ها چو او/ تیره است همچو دود. **۱۰.** اگرچند امیدشان/ چون خرمنی زِ آتش/ در چشم می‌نماید و صبح سفیدشان/ [عبارات توصیفی و خالی از تصویر:] حس می‌کند که زندگی او چنان/ مرغان دیگر اَر به سر آید/ در خواب و خورد او/ رنجی بُوَد کز آن نتوانند برد نام. **۱۱.** آن مرغ نغزخوان/ بر آن مکان زِ آتش تجلیل یافته/ اکنون به یک جهنم تبدیل یافته/ بسته‌است دمبدم نظر و می‌دهد تکان/ چشمان تیزبین. **۱۲.** وَز روی تپه‌ها/ ناگاه، چون به جای پر و بال می‌زند/ بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ/ که معنیش نداند هر مرغ رهگذر. **۱۳.** آنگه زِ رنج‌های درونیش مست/ خود را به روی هیبت آتش می‌افکند. **۱۴.** باد شدید می‌دمد و سوخته‌است مرغ؟ **۱۵.** خاکستر تنش را اندوخته است مرغ!/ پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۳۲۷ـ۳۲۵).

۱. ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازۀ جهان،/ آواره مانده از وزش بادهای سرد/ بر شاخ خیزران/ بنشسته‌است فرد/ بر گِردِ او به هر سَرِ شاخی پرندگان:

ـ هستۀ اصلی تصویر: ققنوس؛

ـ ماهیت واحد تصویری: «ذهنی» و «عینی‌ـ دیداری»؛

ـ خرده‌تصاویر: ۱ـ ققنوسی که در وزش بادهای سرد، این سو و آن سو می‌رود (عینی)ـ آوارگی (مفهومی ذهنی است). ۲ـ ققنوس که بر شاخ خیزران نشسته‌است و پرندگانی که بر گِردِ او نشسته‌اند (عینی).

این واحد تصویری به عنوان نخستین واحد تصویری شعر، همزمان ماهیت عینی و ذهنی دارد. با این حال، وجه عینی و ملموس بر وجه ذهنی آن غلبه دارد؛ چنان‌که «گویی مرغ خوشخوان»، «آوازۀ جهان» و نیز «آواره مانده در وزش بادهای سرد»، جملات معترضه‌ای هستند که در خدمت تکامل وجه عینی تصویر قرار دارند. می‌توان گفت که تمرکز این تصویر بیشتر بر وضعیت عینی ققنوسی است که بر شاخۀ خیزران نشسته‌است. این وضعیت قرار است در ادامه به حرکت و در پایان به شهادتی ختم شود که نقطۀ اوج تصاویر این شعر است و کاری که نیما کرده، این است که با هوشمندی تمام نگذاشته سویۀ ذهنی و انتزاعی این تصویر آغازین غالب شود. یکی از ابزارهایی که برای ساخت تصویر در اختیار شاعر قرار می‌گیرد، «صفت» است و کارایی آن در خلق تصویر تا بدانجاست که «بعضی از معاصران، آن را بر انواع تشبیه، مجاز و استعاره برتری داده‌اند و معتقدند که بهترین و شایسته‌ترین وسائل بیان تصویری، آوردن اوصاف است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۶). نیما شعرش را با تصاویری از این دست آغاز نموده‌است که علاوه بر

القای آوارگی ققنوس، عمق اندوه، تنهایی و رنجی را که این مرغ خوشخوان و پرآوازه متحمل می‌گردد، به مخاطب انتقال می‌دهد. شاعر در همان حال که به تشریح وضعیت ققنوس می‌پردازد، تا منظره‌ای یکپارچه از آن ارائه دهد، از خرده‌تصاویری در دل تصویر اصلی استفاده کرده‌است؛ چنان‌که در تصویر نخستین این شعر، با دو خرده‌تصویر مواجه هستیم که عبارتند از: ۱ـ ققنوسِ خوشخوانِ پرآوازهٔ آواره مانده در وزش بادهای سردی که بر شاخ خیزران نشسته‌است (فرد)، ۲ـ مرغان دیگری بر شاخه‌های اطراف نشسته‌اند. تصویر ققنوسی که تنها (فرد) بر شاخ خیزران نشسته‌است، به‌تنهایی و خارج از ساختار و پیکرهٔ کلی شعر، تصویری رئالیستی از نشستن مرغی بر سرِ شاخه‌ای را به ذهن متبادر می‌کند، اما تداخل اسطورهٔ ققنوس و بهره‌گیری نمادین شاعر از «فرد نشستن مرغ» که تبلوری از تنهایی و البته یگانگی خود نیماست، ذهن را از احتمال رئالیستی بودن تصویر، دور می‌کند؛ به عبارت دیگر، آن تصویر گذرای نخستین که خاصیت رئالیستی دارد، اشاره‌ای است به این امر که هر تصویر از دیدگاه نشانه‌ـ معناشناختی، نمایانگر بخشی از دنیای طبیعی است و از یک فضای صوری تشکیل شده‌است، اما ورود عناصر غیررئالیستی سبب غلبهٔ ساختار سمبولیک و نمادین بر بخش رئالیستی این خرده‌تصویر گردیده‌است؛ یعنی این تصویر را باید تصویری جداگانه با خاصیت عینی و رئالیستی دانست، اما در پیوند با ساختار کلی شعر، تصویری کاملاً سمبولیک است. این تصویر، تصویری دیداری است که با بهره‌گیری از صفات مختلف، سعی دارد وضعیتی را شرح کند که ققنوس به عنوان اُبژهٔ اصلی شعر در آن قرار گرفته‌است.

۲. او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند/ از رشته‌پارهٔ صدها صدای دور

ـ هستهٔ اصلی تصویر: ققنوس؛

ـ ماهیت واحد تصویری: «عینی‌ـ شنیداری» و «ذهنی»؛

ـ خرده‌تصویر: ندارد.

تری ایگلتون در باب واژهٔ «تصویر» و انواع آن، تصویر را واژه‌ای گمراه‌کننده می‌داند و می‌گوید تصویر، «امری دیداری است، اما همهٔ تصویرپردازی‌ها از جنس دیداری نیستند» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۲۲۱) و انواع دیگری چون تصاویر شنیداری، لمسی، شامه‌ای و... هم می‌توان به آن افزود. این واحد تصویری نیز با ارائهٔ تصویر «آوازخوانی پرنده»، به صورتی مستقل، ماهیتی عینی و شنیداری دارد، اما در عین حال، بهره‌گیری شاعر از دو ترکیب وصفی «ناله‌های گمشده» و «صدها صدای دور» ماهیتی انتزاعی نیز به آن داده‌است؛ به

عبارت دیگر، نمی‌توان گفت که این تصویر، مطلقاً تصویری عینی یا تصویری ذهنی است. اگر این تصویر را به‌دقت موشکافی کنیم، بدین نتیجه خواهیم رسید که تصویر «آوازخوانی پرنده»، خاصیتی عینی و شنیداری دارد، اما «آواز پرنده» با افزوده شدن صفات «گمشده» و «دور»، خاصیتی انتزاعی و ذهنی یافته‌است. صفت «گمشده» در ساختار «ناله‌های گمشده»، در عین سادگی، نوعی ابهام و ایهام معنایی نیز دارد که از یک سو، می‌تواند بیانگر زنده ساختن آوازهای فراموش و گمشده به واسطهٔ این مرغ خوشخوان باشد و از سوی دیگر، نشانه‌ای از قدرت صدای مرغ و تکثیر ناله‌های او در جهان اطرافش داشته باشد؛ گویی ناله‌ها و آوازهای ققنوس، تا فراسوی مکانی زندگی او نیز می‌رود و میان ازدحام صداهای دیگر گم می‌شود.

> «ققنوسی که بر شاخ خیزران به‌تنهایی نشسته‌است، پرندگانی که گرداگرد او بر شاخه‌های دیگر نشسته‌اند و آواز گمشده‌ای که از ترکیب صداهای دور پدید آمده‌است، به‌روشنی نشانگر ساختار سمبولیک تصاویری است که روایتِ موقع و مقام نیما به عنوان شاعر سنت‌شکن و نسبت او با شاعران دیگر است» (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۱۳۱).

۳. «در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه،/ دیوار یک بنای خیالی/ می‌سازد».

ـ هستهٔ اصلی تصویر: ققنوس؛

ـ ماهیت واحد تصویری: «عینی‌ـ دیداری» و «ذهنی»؛

ـ خرده‌تصویر: ندارد.

این سطر، آخرین تصویر شعر است، پیش از آنکه نیما دست به کار ترسیم گوشهٔ دیگری از تصویر کلی شعر بزند. عبارت «دیوار یک بنای خیالی»، در مقایسه با واحدهای تصویری آغازین شعر، رنگ ذهنی و تخیلی بیشتری به این تصویر داده‌است؛ پرنده به ابرهای تیرهٔ روی کوه چشم دوخته‌است (عینی‌ـ دیداری) و در این خیرگی و ایستایی، بنایی خیالی را در میان ابرهای تیره مجسم می‌کند (ذهنی). در واقع، نگاهی به ارتباط این تصویر با تصاویر پیش از آن و نیز حرکت این تصویر از نمایی عینی (پرنده‌ای که روی شاخ خیزران نشسته‌است و به ابرهای تیرهٔ روی کوه نگاه می‌کند)، به نمایی ذهنی (تجسم دیواری خیالی در میان ابرهای تیره)، یادآور تکنیک سینمایی شناخته‌شده‌ای است که برای پایان دادن به یک برداشت با Fade کردن تصویر، جزئیات آن را آرام‌آرام کمرنگ می‌کند، تا تصویر کاملاً ناپدید شود. علاوه بر این، تصاویر را از نظر پویایی و ایستایی، و نیز از منظر نوع زاویهٔ دید آن‌ها، با نام‌های تصاویر سینمایی و نقاشیک نیز تقسیم کرده‌اند (ر.ک؛

صارمی و طهماسبی، ۱۳۹۴: ۶۹) که در تصاویر سینمایی، اصل بر حرکت و کنشمندی است؛ گویی دوربینی در حرکت است و حرکات عناصر تصویر را ثبت‌می‌کند، اما در تصاویر نقاشیک، تصویری ایستا و ساکن با کلمات ترسیم می‌شود؛ مثل آنکه نگارگر یا عکاس از یک زاویهٔ بی‌تحرک، یک آن یا یک صحنه را ثبت می‌کند.

۴. «از آن زمان که زردی خورشید روی موج/ کمرنگ مانده‌است و به ساحل گرفته اوج/ بانگ شغال و مرد دهاتی/ کرده‌است روشن آتش پنهان خانه را/ قرمز به چشم، شعلهٔ خردی/ خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب».

ـ هستهٔ اصلی تصویر: مکان (ساحل)؛

ـ ماهیت واحد تصویر: «عینی ـ دیداری»، «عینی‌ـ شنیداری» و «ذهنی»؛

ـ خرده‌تصویر: ۱ـ زردی خورشید که روی موج مانده‌است (عینی‌ـ دیداری). ۲ـ بانگ شغال که در ساحل اوج گرفته‌است (عینی‌ـ شنیداری). ۳ـ مرد دهاتی که آتشی در خانه افروخته‌است (عینی‌ـ دیداری). ۴. شعلهٔ خردی که با قرمزی‌اَش انگار زیر دو چشم سیاه شب خط می‌کشد (ترکیبی از تصاویر عینی و ذهنی).

با آغاز این واحد تصویری که در آن، دیگر نشانی از قنوس و پرندگان گرداگردش نیست، شاعرِ تصویرگر گویا دوباره پای به روشنایی و وضوح جهان عینی می‌گذارد و به‌روشنی از اشیاء سخن می‌گوید؛ از زردی خورشید روی موج و بانگ شغال و در نمای بعدی از مرد دهاتی؛ گویی دوربین می‌چرخد و زاویهٔ دیگری از تصویر را به مخاطب نشان می‌دهد. در یک سو، قنوس و پرندگان، و در سوی دیگر، ساحل و آفتابی که در حال غروب است. ارائهٔ تصویری از غروب آفتاب، آمدن شب و افروختن شعله‌ای کوچک در خانهٔ مرد روستایی و آنگاه نشان دادن تصویری نو از این شعلهٔ خرد و سرخ در سیاهی شب در بستری استعاری، کاری است که نیما در ایجاز کامل، به‌زیبایی موفق به ارائهٔ آن شده‌است و این امر، چیزی نیست که بی‌اندیشه در شعر او اتفاق افتاده باشد و «شکار تصاویر نو در پرتو تخیل آزاد از قرارداد» و «سر باز زدن از قواعد باسمه‌ای علم بدیع که از ویژگی‌های شعر سنتی فارسی است» (حقوقی، ۱۳۹۷: ۷۲ و آژند، ۱۳۶۳: ۱۹۱)، رمز موفقیت او در نشان دادن تصاویر خلاقانه و فضاهای تازه به مخاطب است؛ کاری که در این تصویر به‌خوبی شکل گرفته‌است.

۵. «وندر نقاط دور/ خَلقند در عبور».

ـ هستهٔ اصلی تصویر: مکان؛

ـ ماهیت واحد تصویری: «عینی ـ دیداری»؛
ـ خرده‌تصویر: ندارد.

این واحد تصویری، تصویری رئالیستی از منظره‌ای است که خَلق در حال عبور از آنند. در چنین تصاویری که تکیه بر توصیف یک کنش دارند و در عین حال، کوتاه و روشن هستند، دخالت خواننده در بازسازی تصویر به حداقل ممکن می‌رسد و شاعر و خوانندهٔ شعر او، گویی از یک زاویهٔ مشترک به تصویر چشم دوخته‌اند. آنگاه که مخاطب یک اثر، به درک موضوع و اندیشهٔ حاکم در یک اثر نائل شود، تصاویر علاوه بر معنای اولیه‌ای که القا می‌کنند، در لایهٔ دوم معنایی خود، به نوعی پیوند با ساختار کلی اثر می‌رسند؛ مانند این تصویر که در لایهٔ نخست خود، تصویری از رفت‌وآمد آدمیان در تاریکی شب است. اما پیوند این تصویر با ساختار سمبولیک اثر نشان می‌دهد که شاعر همگان را گرفتار شب ظلم و اختناقی می‌بیند که گرداگرد آن‌ها را احاطه کرده‌است. این نوع کارکرد تصاویر، تأییدکنندهٔ نگاهی است که اصرار نیما بر «عینیت‌گرایی»، حتی در آثار سمبولیک را که انتظار می‌رود به سوی ذهنی‌ترین مفاهیم پیش برود، «برای نزدیک کردن شعر به زندگی ملموس و پررنگ کردن نقش آن در مبادلات و مناقشات اجتماعی و سیاسی» را نشان می‌دهد (ر.ک؛ بهرام‌پور عمران، ۱۳۹۷: ۷۱).

۶. «او آن نوای نادره، پنهان چنان که هست/ از آن مکان که جای گزیده‌است می‌پرد»؛
ـ هستهٔ اصلی تصویر: پرنده (ققنوس)؛
ـ ماهیت واحد تصویری: «عینی ـ دیداری»؛
ـ خرده‌تصویر: ندارد.

تصویر لحظهٔ شروع پریدن ققنوس، گویی نقطهٔ اوج این روایت است؛ ازآن‌رو که مخاطب می‌داند پس از این تصویر پویا، تصاویر کنش‌مندانهٔ دیگری در راه است که روایت را به انتها نزدیک می‌کنند.

۷. «در بین چیزها که گره خورده می‌شود با روشنی و تیرگی، این شب دراز/ می‌گذرد».
ـ هستهٔ اصلی تصویر: ققنوس؛
ـ ماهیت واحد تصویری: «ذهنی» و «عینی ـ دیداری»؛
ـ خرده‌تصویر: ندارد.

عبور ققنوس در مسیری تاریک و روشن، و حضور اشیاء و جاندارانی که در پرتو این تاریکی، شکل محو و ابهام‌آمیزی به خود می‌گیرند، تصویری عینی می‌سازد که در ذات خود، انتزاعی است؛ چراکه گسترهٔ خیال را به روی آدمی باز می‌گذارد، تا دربارهٔ «چیزهایی

که با روشنی و تیرگی این شب دراز گره خورده‌اند»، آزادانه بیندیشد. این تصویر، بی‌آنکه از صنایع بلاغی بهره ببرد، عاطفهٔ مخاطب را به حرکت درمی‌آورد؛ چراکه در شعر نیما، بسیاری از «بافت‌های تصویری مورد نظر ما را، حس قدرتمند و قوی اوست که همراهی می‌کند، نه صرفاً استعاره، تشبیه و...» (علی‌پور، ۱۳۷۹: ۷).

۸. «یک شعله را به پیش/ می‌نگرد/ جایی که نه گیاه در آنجاست، نه دمی/ ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش».

ـ هستهٔ اصلی تصویر: فضا (جایی که گیاه و آدمی در آنجا نیست و آفتاب روی سنگ‌هایش ترکیده‌است)؛

ـ ماهیت واحد تصویری: عینی‌ـ دیداری؛

ـ خرده‌تصویر: ندارد.

چون شعر ققنوس علاوه بر وظیفهٔ هنری‌اش، تعهدی اجتماعی را نیز بر دوش می‌کشد و سعی دارد که فضای زندگی هنرمند و روشنفکر عصر نیما را به نمایش بگذارد، گزاره‌های وصفی دربارهٔ فضای پیشِ روی ققنوس، خالی از سبزه و گیاه بودنش، خالی از انسان و جنبده بودنش و حکومت مطلق آفتاب که حتی سنگ‌ها را از هم ترکانده‌است، همه نشانه‌هایی از جامعهٔ بی‌نور و امیدی است که نیما آن را سال‌ها با تمام وجود لمس نموده‌است و در این شعر، به واسطهٔ تصاویر وصفی، سعی در ترسیم آن دارد. علاوه بر حرکت زبانی نیما در این تصویر و بهره‌گیری او از «فعل پویا و تصویری "ترکیدن"، بهتر از هر چیزی، پخش شدن شعاع‌ها و انفجار حاصل از نور را به چشم می‌آورد. همهٔ این‌ها تا زمان این شعر، یکی از نوترین تصاویر موجود بوده‌است» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۷۸).

۹. «حس می‌کند که آرزوی دگر مرغ‌ها چو او/ تیره‌ست همچو دود».

ـ هستهٔ اصلی تصویر: ققنوس؛

ـ ماهیت تصویر: «ذهنی»؛

ـ خرده‌تصویر: ندارد.

نیما آرزوی مرغان را از نظر تیرگی، به «دود» تشبیه کرده‌است. کشف چرایی برگزیدن چنین ساختار دوسویه‌ای، چیزی نیست که ما را به پیوستگی صِرف میان این دو امر رهنمون شود؛ چراکه «تشبیهات و استعاره‌ها بر شباهت عناصری تأکید می‌کنند که در عین حال، عناصر متفاوتی محسوب می‌شوند و هرچه بیشتر بر خویشاوندی چنین کلماتی دقت می‌کنیم، تفاوت آن‌ها هم بیشتر نمودار می‌شود» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۲۲۱). بنابراین، نگاه نو به

ابزارهای بیانی و صنایع بلاغی، بیش از هر چیز به ساختار زیبایی‌شناسانه‌ای تأکید می‌ورزد که به واسطهٔ آن، تصویری پدید می‌آید، برخلاف بلاغت کهن که بر کشف چرایی پیوند دو سوی این روابط و درک میزان شباهت‌ها یا تفاوت‌های آن‌ها استوار است. تیرگی و لمس‌ناشدنی بودن دود، امری است که هَدَررفتگی و هیچ شدن آرزوهای ققنوس و دیگر مرغان را به‌خوبی ترسیم کرده‌است.

۱۰. «اگرچند امیدشان/ چون خرمنی زِ آتش/ در چشم می‌نماید و صبح سفیدشان».

ـ هستهٔ اصلی تصویر: امید و صبح سفید (آینده‌ـ سرنوشت)؛

ـ ماهیت تصویر: ذهنی؛

ـ خرده‌تصویر: ندارد.

در این تصویر، امید شاعر و صبح سفید فردایش که تبلوری از آینده و سرنوشت او و هم‌نسلان اوست، چون خرمنی از آتش در حال سوختن هستند. نیما در این تصویر نیز همچون تصویر پیشین، با استفاده از ابزاری بلاغی (تشبیه)، با بیانی ساده به طرح ژرف‌ترین لایه‌های روحی خود و اجتماع خویش، یعنی ناامیدی از بهبود شرایط می‌پردازد. ساختار سمبولیک و اسطوره‌ای شعر ققنوس نیز مؤید این معناست که نه‌تنها در این شعر، بلکه در دیگر شعرهای نیما که عناصر اسطوره‌ای حضور دارند، همواره طرح مضمونی سیاسی‌ـ اجتماعی در پسِ لایهٔ نخست شعر حضور دارد. نیما در یکی از نامه‌هایش (به ناتل: ۱۳۱۰) بر اهمیت این امر تأکید کرده‌است و می‌گوید:

> «امروز نویسنده یا شاعر قبل از آنکه قلم به دست بگیرد، باید وضعیات اقتصادی و اجتماعی را در نظر گرفته باشد. زمان و احتیاجات زمان خود را بشناسد و پس از آنکه قلم به‌دست گرفت، بداند با کدام سبک صنعتی مناسب با عصر، موضوعی را که در نظر دارد، انشا کند» (یوشیج، ۱۳۹۳: ۴۳۴).

به نظر می‌رسد که پس از تصاویر عینی ابتدای شعر، شاعر برای تشریح وضعیتی که اُبژه/ ققنوس در آن قرار دارد، به مفاهیم ذهنی پناه می‌برد و در مقام یک سوژهٔ بیانگر و البته قدمایی سعی در روشن کردن روایت دارد؛ وضعیتی که البته دیری نمی‌پاید، تا دوباره جای خود را به تصاویر عینی دهد.

۱۱. «آن مرغ نغزخوان/ بر آن مکان زِ آتش تجلیل یافته/ اکنون به یک جهنم تبدیل یافته/ بسته‌است دم‌به‌دم نظر و می‌دهد تکان/ چشمان تیزبین».

ـ هستهٔ اصلی تصویر: ققنوس؛

ـ ماهیت واحد تصویری: «عینی- دیداری» و «ذهنی»؛
ـ خرده‌تصویر: ۱ـ پرنده‌ای که چشمانش را بسته‌است و گاهی چشمان تیزبینش را تکان می‌دهد (عینی). ۲ـ مکانی که از آتش تجلیل یافته و به یک جهنم تبدیل شده‌است (استفاده از کارکرد استعاری جهنم برای وضوح بیشتر موقعیت ققنوس) (ذهنی و عینی).

با وجود آنکه یکی از خرده‌تصویرها ماهیتی غالباً ذهنی دارد، اما حاصل تصویر که نشان دادن موقعیت پرنده‌ای در مکانی سراسر آتش و با چشمان بسته، ولی تیزبین است، تصویری عینی، دیداری و محسوس است.

۱۲. «وَز روی تپه‌ها/ ناگاه چون به جای پر و بال می‌زند/ بانگی برآرد از ته دل سوزناک/ که معنیش نداند هر مرغ رهگذر».
ـ هستهٔ اصلی تصویر: ققنوس؛
ـ ماهیت واحد تصویری: «عینی- دیداری» و «عینی- شنیداری».
ـ خرده‌تصویر: ۱ـ ققنوس در جای خود، پر و بال می‌زند (عینی- دیداری). ۲ـ ققنوس بانگی از ته دل برآرد (عینی- شنیداری).

تا اینجا می‌بینیم که جز چند عبارت توضیحی کوتاه، همهٔ عبارات و سطرهای شعر، حاوی تصاویری هستند که نمی‌توان وجود هیچ یک را نالازم دانست، یا در آن‌ها جابه‌جایی یا حذفی انجام داد؛ چراکه ساختار روایت بدون چنین نظمی، دچار نقص و اختلال می‌گردد. انسجام تصویری که از ققنوس آغاز شد و در دیگر آثار نیما نیز ادامه یافت، شفیعی کدکنی را به این باور رسانده‌است که:

> «هرگز در شعرهای او، خیال زاید (یعنی تصاویر غیرلازم) دیده نمی‌شود و این نکته‌ای است آموزنده برای بسیاری از مشاهیر شعر معاصر که اغلب، خیال‌های زاید پی‌درپی می‌آورند و سرانجام هم دانسته نیست که این تصاویر و خیال‌ها به کمک کدام اندیشه و یا برای القای کدامین لحظه و حالت روحی سراینده عرضه شده‌است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۴۵۵ـ۴۵۶).

۱۳. «آنگه زِ رنج‌های درونیش مست/ خود را به روی هیبت آتش می‌افکند»
ـ هستهٔ اصلی تصویر: «پرنده/ ققنوس»؛
ـ ماهیت واحد تصویری: «عینی- دیداری»؛
ـ خرده‌تصویر: ندارد.

این تصویر فارغ از زمینهٔ اسطوره‌ای آن، می‌تواند تصویری عینی و دیداری باشد که بر ارزش بصری شعر می‌افزاید.

۱۴. «باد شدید می‌دمد و سوخته‌است مرغ؟».

ـ هستهٔ اصلی تصویر: «مرغ»؛

ـ ماهیت واحد تصویری: «عینی‌ـ دیداری»؛

ـ خرده‌تصویر: ۱ـ باد شدید می‌دمد. ۲ـ مرغ سوخته‌است.

فارغ از آنکه کنشگر این صحنه، خودِ مرغ است و نسبت دادن چنین آگاهی جاندارانگارانه‌ای به ققنوس، به این تصویر، خاصیتی ذهنی می‌بخشد، اما نمای بسته و خودکفای این صحنه، ترسیم تصویری عینی و دیداری از وزش باد بر خاکستر پرنده‌ای سوخته‌است.

۱۵. «پس جوجه‌هاش از دل خاکستر به در» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۳۲۵ـ ۳۲۷).

ـ هستهٔ اصلی تصویر: «جوجه‌ها»؛

ـ ماهیت واحد تصویری: «عینی‌ـ دیداری»؛

ـ خرده‌تصویر: ندارد.

نیما معتقد بود اثری را که هنرمند متوقع است، در خریدار هنر خود به‌جا بگذارد (به جای شرح و توصیف زبانی خود او)، بسته به قوّت رسوخ تصویرهای اوست (ر.ک؛ یوشیج، ۱۳۹۳: ۶۱۳). او با چنین شناختی از قدرت تصاویر شعری و نیز با به‌کارگیری نوع بلوغ‌یافته‌ای از سمبولیسم، شعر ققنوس را با تصویری موجز، خودکفا و تام به پایان می‌رساند؛ تصویری که رابطه‌ای دیالکتیک با حذف (بیرون‌گذاری) دیگر تصاویری دارد که شاعر می‌توانست در این نمای پایانی بگنجاند، اما از میان آن‌ها، تصویرِ «جوجه‌های سربرآورده از خاکستر» را برگزیده‌است.

۸. نتیجه

نیما یوشیج با وقوف بر اهمیت و نقش تصویر در تحول بوطیقای شعر، پس از سال‌های دورهٔ نخست شاعری‌اش که به نوعی تمرین و کسب مهارت در این زمینه بود، در دورهٔ دوم و در همان آغاز راه، در شعر ققنوس، چرخشی عمده در شیوهٔ تصویرپردازی او پدید آورد که به طور ویژه، متأثر از جهان‌بینی انسان عصر مدرن و اهمیت تصویر از نظرگاه او بود. نیما با عبور از اشعار توصیفی دورهٔ اول، دورهٔ دوم را با شعر ققنوس آغاز کرد. او در این شعر، با تکیه بر انسان‌انگاری یک پرنده در ساختاری سمبولیک، شعری روایی خلق کرده‌است که گرچه دریافت فرم ذهنی آن در گرو توجه به تصاویری است که به وحدتی

انداموار با یکدیگر رسیده‌اند، هریک از واحدهای تصویری آن نیز به طور مجزا می‌توانند تصاویری به مخاطب ارائه کنند که به صورت قائم به ذات و جدا از ساختمان کلی شعر، عاطفه و معنا خلق نمایند. بررسی واحدهای تصویری این شعر نشان می‌دهد که نیما با آن که به بازآفرینی اسطوره‌ای کهن در ساختاری سمبولیک دست زده‌است، اما اهمیت و نقش تصاویر عینی را در خلق فضایی ملموس و ارائهٔ معنای سیاسی- اجتماعی فراموش نکرده‌است و تلاش نموده که با فشرده کردن تصاویر، غلبهٔ وجه عینی، کم کردن از سخنوری در لابه‌لای شعر و افزودن بر تعداد تصاویر و روایتمند کردن آن‌ها، معنایی بیش از آنچه که در باور اسطوره‌ای کهن حول این پرنده وجود داشته پدید آورد.

منابع

آبرامز، ام. اچ. (۱۳۸۷)، *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران، رهنما.

اقتداری، سپیده و امیر مازیار (۱۳۹۵)، «بررسی مفهوم هنر به منزلهٔ بازنمایی نزد هانس گئورگ گادامر»، *کیمیای هنر*، س ۵، ش ۲۱، صص ۱۷ـ۲۷.

آژند، یعقوب (۱۳۶۳)، *ادبیات نوین ایران (از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی)*، تهران، امیرکبیر.

ایگلتون، تری (۱۳۹۷)، *چگونه شعر بخوانیم؟*، ترجمهٔ پیمان چهرازی، تهران، آگه.

براهنی، رضا (۱۳۴۴)، *طلا در مس (در شعر و شاعری)*، تهران، چاپخانهٔ چهر.

بهرام‌پور عمران، احمدرضا (۱۳۹۷)، *در تمام طول شب (بررسی آرای نیما یوشیج)*، تهران، مروارید.

پرین، لارنس (۱۳۷۱)، *دربارهٔ شعر*، ترجمهٔ فاطمه راکعی، تهران، اطلاعات.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۶)، *خانه‌ام ابری است*، تهران، مروارید.

جورکش، شاپور (۱۳۹۰)، *بوطیقای شعر نو؛ نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج*، تهران، ققنوس.

حقوقی، محمد (۱۳۹۷)، *شعر زمان ما (نیما یوشیج)*، تهران، نگاه.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۱)، *داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)*، تهران، نیلوفر.

داد، سیما (۱۳۸۲)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران، مروارید.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۴)، *شعر بی‌نقاب، شعر بی‌دروغ*، تهران، علمی.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷)، *مکتب‌های ادبی*، ج ۲، تهران، نگاه.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۳)، *تحلیل نشانه- معناشناختی تصویر*، ترجمهٔ اعظم اسدنژاد و دیگران، تهران، علم.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، *صور خیال در شعر فارسی؛ تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران*، تهران، آگه.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۴)، *با چراغ و آینه (در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران)*، تهران، سخن.

صارمی، زهره و فرهاد طهماسبی (۱۳۹۴)، «تحلیل تصاویر مستقل در شعر احمد شاملو»، *دوفصلنامهٔ علوم ادبی*، س ۵، ش ۸، صص ۶۵ـ۱۰۰.

علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۹)، *می‌تراود مهتاب (مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی تصویر و زبان شعر نیما)*، تهران، پویش معاصر.

غلامحسین‌زاده، غلامحسین و دیگران (۱۳۹۰)، «بررسی عملکرد روایت در اشعار نیما با تکیه بر نشانه‌شناسی ققنوس»، *ادب‌پژوهی*، د ۵، ش ۱۵، صص ۷ـ۳۳.

فتوحی، محمود (۱۳۸۶)، *بلاغت تصویر*، تهران، سخن.

فلکی، محمود (۱۳۷۳)، *نگاهی به نیما (نقد شعر)*، تهران، مروارید.

کادن، جی. ای. (۱۳۸۶)، *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، شادگان.

کریمی، فرزاد (۱۳۹۱)، *روایتی تازه بر لوح کهن: تحلیل روایت در شعر نو ایران*، تهران، قطره.

یوشیج، نیما (۱۳۹۳)، *نامه‌ها*، تهران، نگاه.

ـــــــــ (۱۳۹۴)، *دربارهٔ هنر شعر و شاعری*، تهران، نگاه.

ـــــــــ (۱۳۹۷)، *مجموعهٔ کامل اشعار*، تهران، نگاه.

Abramz, M.H. (2008), *Descriptive Dictionary of Literary Terms*, Translated by Saeid Sabziyan, Tehran, Rahnama. [In Persian].

Alipour, M. (2000), *Mitaravad Mahtab; An Introduction to the Aesthetics of the Image and Language of Nima's Poetry*, Tehran, Pouyeshe Moasser. [In Persian].

Azhand, Y. (1984), Adabiate Nowineh Iran az Enghelabe Mashroutiat ta Enghelabe Eslami, Tehran, Amir Kabir. [In Persian].

Baraheni, R. (1965), *Talla dar Mes*, In Poetry, Tehran, Chehr. [In Persian].

Bahrampour Omran, A. (2018), *All Night, Barresiye Araae Nima Youshij*, Tehran, Morvarid. [In Persian].

Eghtedari, S. & Maziyar, A. (2016), "Examining the Concept of Art as a Representation by Heinz Georg Gadamer", *Kimiayeh Honar*, Vol.5, No. 21, Pp. 17-27. [In Persian].

Falaki, M. (1994), *Take a Look at Nima (Poetry Review)*, Tehran, Morvarid. [In Persian].

Fotouhi, M. (2007), *Image Rhetoric*, Tehran, Sokhan. [In Persian].

Gholamhisseinzadeh G. & et al. (2011), "A Study of Narrative Performance in Nima's Poems based on Phoenix Semiotics", *Adab Pazhouhi*, Vol. 5, No. 15, Pp. 7-33. [In Persian].

Hamidian, S. (2002), *The Story of Transformation (the Process of Transformation of Nima Yoshij's Poetry)*, Tehran, Niloufar. [In Persian].

Hoghoughi, M. (2018), *Poetry of our Time (Nima Yoshij)*, Tehran, Negah. [In Persian].

Igelton, T. (2018), *How to Read Poetry?*, Translated by Peyman chehrazi, Tehran, Agah.

Kadwn, G.E. (2000), *Culture of Literature and Criticism*, Translated by Kazem Firouzmand, Tehran, Shadegan.

Karimi, F. (2012), *A New Story on an Old Tablet, Narrative Analysis in Modern Iranian Poetry*, Tehran, Ghatreh. [In Persian].

Poornamdarian, T. (2017), *My House is Cloudy*, Tehran, Morvarid. [In Persian].

Jorkesh, SH. (2011), *Poetics of New Poetry; another Look at Nima Yoshij's Theory and Poetry*, Tehran, Ghoghnous.

Prin, L. (1991), *About Poetry*, Translated by Fatemeh Rakeei, Tehran, Etelaat.

Saremi, Z. & Tahmasebi, F. (2015), "Tahlile Tasavire Mostaghel dar Shear Ahmad Shamlou", *Oloume Adabi*, Vol. 5, No. 7, Pp. 65-100. [In Persian].

Shaeiri, H. (2014), *Semantic-Semantic Analysis of the Image*, Translated by Aazam Asadnezhad & et al., Tehran, Elm. [In Persian].

Shafeikadkani, M. (1996), *Imaginations in Persian Poetry; Critical Research on the Evolution of Images of Persian Poetry and the Course of Rhetoric Theory in Islam and Iran*, Tehran, Agah. [In Persian].

Shafeikadkani, M. (2015), Ba Cheragh va Ayeneh; in Search of the Roots of the Evolution of Contemporary Iranian Poetry, Tehran, Sokhan. [In Persian].

Seyyed Hosseini, R. (2008), *Literary Schools*, Vol. 2, Tehran, Negah. [In Persian].

Youshij, N. (2014), *Letters*, Tehran, Negah. [In Persian].

——— (2015), *About Poetry*, Tehran, Negah. [In Persian].

——— (2018), *Complete Collection of Poems*, Tehran, Negah. [In Persian].

Zarrinkoub, A. (1985), *Unmasked Poetry, Unadulterated Poetry*, Tehran, Elmi. [In Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 3, Vol. 10, Autumn, 2021

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

Analysis of Bahram Beizai's Play "Arash" with a Transtextual Approach

Shirzad Tayefi [1] & Kourosh Salman Nasr [2]

(103-126)

Abstract

Bahram Beizaei is an Iranian author, filmmaker, theatre director, scenarist, and prominent and stylish researcher. Benefiting from myth, epic, and historical backgrounds and folklore of Iran and the world, he has created artistic work; thus, his works are contemplative and extensively linked to intellectual topics, Persian cultural themes, and other nations. His play titled 'Arash' also possesses such salient feature. This point should be further noticed that based on intertextual approaches and theories, the creators of artistic works may not too rely on their own personal experiences, information, and intact subjective faculties for the generation of such works, but by considering pre-existing texts, they edit their works where these texts are assumed as the foundation for culture, idea, art, and literature of their time. We have tried in the present article to conduct a content analysis on the play of "Arash" and with reliance on librarian and documentary studies and based on the theory of trans textuality of Gerard Genette (as one of the theorists of Intertextuality). The findings achieved from this study suggest that this play is composed of Inter-textuality, hypertextuality, metatextuality, arcitextuality, and paratextuality elements which are noticed with some frequency where this has caused this work to have new conceptual potential and deserving of altered review. In the intertextual view of this work with its contemporary text, the poem "Arash" by Siavash Kasraei, Beizaei challenges the myth and Kasraei depicts himself and his society's desire; However, both works are associated with the myth of water and the demon of drought. On the other hand, in metatextual analysis, the existing classes in the play "Arash" can be considered in accordance with the existing classes in Wittfogel 's theory of Oriental Despotism, which is defined on the basis of the Hydraulic Society and the relations that govern it. From the perspective of contextual analysis, this work is related to the plays Azhi Dahāka and Kārnāme-ye Bandār Bidakhsh. In terms of contextual analysis, this play is similar to a kind of tragedy that is not unrelated to the story of Christ and Ta'zieh of Karbala.

Keywords: Drama, Bahram Beizaei, Arash, Genette, transtextuality.

1. Email of the corresponding author: taefi@atu.ac.ir.
Associate professor of Persian Language and Literature Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
2. Ph.D Candidate of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Received: 26, January, 2021 & Accepted: 20, June, 2021

10.22059/jlcr.2021.317965.1622
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1.Introduction

Transtextuality is a broad and complex device, deals with the connections between texts and provides the researcher with extensive information to obtain meaning; therefore, transtextual analysis and its results are accurate solutions for critique of works. The present study consists of two main parts: theoretical foundations and transtextual analysis. And examines the recitation of Arash of Bahram Beizaei in a methodical way and shows its different angles from a transtextual perspective.

2.Research method

In this research, data collection is library method and data analysis is qualitative.

3.Discussion

The issue of transtextuality is a theory that has been proposed in the context of intertextuality and in its completion. Genette enumerates five components of transtextual: 1. paratextuality, 2. Metatextuality, 3. architextuality, 4. intertextuality, 5. Hypertextuality (Namvar Motlagh, 1395: 24-25).

Intertextuality has a more precise meaning from Genette's point of view than Kristova intended. He limits intertextuality to a co-existent relationship between two or more texts (Genette, 1997: 1). In the intertextuality considered by Genette, if the element of the presence of the text "A" in the text "B" is removed, the whole effect will not be disturbed and there will still be the text "B" (Namvar Motlagh, 1395: 31-33).Hypertextuality is like an intertextuality relationship; the difference is that in the absence of the text "A", the text "B" cannot be created (ibid: 29-30). Metatextuality is, in Genette's terms, a hidden text; communication, often referred to as interpretive communication. This connection connects one text to another, without necessarily referring to it (Genette , 1997: 4). In the present study, we conducted a sociological analysis using Wittfogel's theory of Eastern tyranny. Genette on paratextuality believes that text is seldom presented separately and is always accompanied by words or other elements, such as author name, producer, title, background, and images, and these elements have an important effect on understanding the work (ibid: 1-2).Architextuality is not the relationship between one text and another; rather, it is the relationship between the text and its species; as romanticism is not a text; but it includes many texts (Namvar Motlagh, 2016: 28-29). In the context, we are dealing with the species and genre of the work, and in the present study, we have used Mythos Frye's theory for the typological relationship of the work. The structuralist nature of this theory also shows the structural relationship of this species with other works.

4. Analysis of the story

Hypertextuality of Arash's story can be followed in the books of the Islamic period and before Islam. The story of Arash is mentioned in Tir yasht Avesta and there are two other narrations about it. In the book of Athar-Al-Baqiya Biruni following the Niloufar celebration in June and Eid Tirgan, there is a narration of Arash's story which seems to be the same traditional narration that is popular among the people and is the hypertextual source of the play; but there is another narration in Akhbar al-Tawal Dinvari that the remarkable point in it is that Afrasiab causes drought in Iran and closes the water sources and Arash fights against the drought demon which is of special importance in hypertextuality analysis. Perhaps it can be said that the objective manifestation

of intertextuality, whether in the narrative or in the use of metatextuality, and as a result of the dialogue between the works, are revealed in the intertextual relationship of Arash of Beizaei and Arash Kamangir of Siavash Kasraei. Beizaei's answer not only to Kasraei, but to all the intellectuals of his time, is that to change the current situation, there is no choice but to move the people free from idolatry and myth-making. The people who are waiting for the hero are the mythical and imaginative people.Regarding the metatextual analysis of the work, it can be said that the classes and their controversy in this play are in line with Wittfogel's theory of water-based societies. It is important to note the issue of water was also present in the hypertextuality element of the work. In this play, social classes are divided into three groups: the king (tyrant ruler), the military, and the masses represented by Arash.

All three plays of Azhidehak, Arash and Karnameh Bondar Bidakhsh, which are in a book and a intertextual connection with each other, find an intertextual connection with the story of Karbala and, of course, water. In Arash's recitation, we are faced with the third stage of tragedy in Fry's typological theory. In these tragedies, the hero is associated with Christ or is the face of a kind of Christ, as in the taziya of Hussein ibn Ali. Interestingly, the eastern side of these two tragedies connects them to the myth of water.

5. Conclusions

Arash's extra-textual recitation can be traced to pre- and post-Islamic texts. These narrations are related to the myth of water and the demon of drought. In the intertextual encounter of this work with its contemporary text, that is, Arash of Siavash Kasraei, we found that Beizaei has discussed his speech and his ideology not only to Kasraei but also to all open minded of his age .On the other hand, the existing classes in Arash's recitation can be considered in accordance with the existing classes in Wittfogel's Eastern tyranny theory, and since Witfogel's theory is defined on the basis of the water-lord society and its relations, the hypertextuality connection of the work with its metatextuality is applicable. And it can be said that they support each other in the general structure of the work. In the paratextuality analysis, we saw that all three plays of Azhidehak, Arash and Karnameh Bondar Bidakhsh, which are in a paratextual connection with each other, find an intertextual connection with the story of Karbala and, of course, water. In the architectual analysis section, Arash's death in the play Beizaei is similar to a tragedy that is not unrelated to the condolences of Christ and the story of Karbala. These complex metatextual networks fully support each other; that is, none of the components of the analysis act alone and can be used in conjunction with the meaning of the whole work. In fact, the symphony of different components of the work such as hypertextuality, intertextuality, metatextuality, paratextuality and architextuality of the text leads us to understand and receive this work correctly.

تحلیل برخوانی «آرش» بهرام بیضایی، با رویکرد ترامتنیت

شیرزاد طایفی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.
کورش سلمان نصر
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۰۷/ ۱۱ / ۹۹ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۳۰
علمی – پژوهشی

چکیده

بهرام بیضایی، نویسنده، فیلم‌ساز، کارگردانِ تآتر، نمایشنامه‌نویس و پژوهشگر نامدار و صاحب سبک ایرانی است. او با بهره‌گیری از پشتوانه‌های اساطیری، حماسی، تاریخی و فرهنگ عامهٔ ایران و جهان، به خلق اثر می‌پردازد؛ از این رو، آثار او پیوندهای عمیق و گسترده‌ای با زمینه‌های فکری و بن‌مایه‌های فرهنگی ایران و سایر ملل جهان دارد. نمایشنامهٔ «آرش» او نیز، واجد چنین ویژگی شاخصی است. باید بیش از پیش به این نکته توجّه کرد که بر اساس رویکردها و نظریات بینامتنی، آفرینشگران، در خلق آثار خود چندان به داشته‌ها، آموزه‌ها و اندوخته‌های بکر ذهنی خویش تکیه نمی-کنند؛ بلکه آن‌ها را با مدّ نظر قرار دادن متون از پیش موجود، تدوین می‌نمایند، که خود این متون بنیان فرهنگ، اندیشه، هنر و ادب زمانهٔ خویش هستند. در پژوهش پیشِ رو، کوشیده‌ایم به روش تحلیل محتوا و با تکیه بر مطالعات کتابخانه-ای و اسنادی، و کاربست نظریهٔ «ترامتنیت» ژُنت(از نظریه‌پردازان بینامتنیت)، متن نمایشنامهٔ «آرش» را تحلیل کنیم. دستاوردهای پژوهش گویای این است که این نمایشنامه(برخوانی)، مشتمل بر عناصر بینامتنی، بیش‌متنی، فرامتنی، سرمتنی و پیرامتنی با بسامدی درخور توجّه است، که همین امر، این اثر را واجد ظرفیت جدید معنایی و خوانش دگرسان کرده است؛ در مواجههٔ بینامتنی این اثر با متن معاصر آن، یعنی منظومهٔ آرش سیاووش کسرایی، بیضایی اسطوره را به چالش می‌کشد و آرش مطلوب خود و جامعهٔ خود را به تصویر می‌کشد؛ هر چند هر دوی آثار با اسطورهٔ آب و دیو خشکسالی در ارتباط هستند. از سوی دیگر می‌توان در تحلیل فرامتنی، طبقات موجود در برخوانی آرش را منطبق با طبقات موجود در نظریهٔ استبداد شرقی ویتفوگل دانست که بر بنیان جامعهٔ آب‌سالار و روابط حاکم بر آن تعریف می‌شود. از منظر تحلیل پیرامتنی این اثر با نمایشنامه‌های اژدهاک و کارنامهٔ بندار بیدخش در ارتباط است. در بخش تحلیل سرمتنی نیز، این نمایشنامه به گونه‌ای از تراژدی شباهت دارد که با تعزیهٔ مسیح و ماجرای کربلا بی‌ارتباط نیست.

واژه‌های کلیدی: نمایشنامه، بهرام بیضایی، آرش، ژنت، ترامتنیت.

۱. مقدمه

ترامتنیت به عنوان دستگاهی گسترده و پیچیده، به ارتباطات میان متون می‌پردازد و اطلاعات وسیعی برای حصول معنا در اختیار پژوهش‌گر قرار می‌دهد؛ از این رو تحلیل ترامتنی و نتایج حاصل از آن، راهکاری دقیق برای نقد آثار است و ابزاری کاربردی برای منتقد ادبی به حساب می‌آید. این پژوهش برخوانی آرش بهرام بیضایی را به صورتی روش‌مند مورد بررسی قرار می‌دهد و زوایای مختلف آن را از منظر ترامتنی نمایان می-سازد. این نوع از تحلیل بسیار حائز اهمیت است، زیرا تا کنون بسیاری از پژوهندگان، آثار بیضایی را از منظر اسطوره‌شناسی و روایی، فرامتنی و... مورد بررسی قرار داده‌اند؛ اما روش نقد آن‌ها به گونه‌ای بوده که نوشته‌ها همچون جزایری دور افتاده از هم به فهم متون از

منظری خاص انجامیده است. پژوهش حاضر از دو بخش اصلیِ مبانی نظری و تحلیل ترامتنی تشکیل شده است. بخش اول شامل سه زیر عنوان است. نخست کلیات پژوهش که مبانی ترامتنیت را تبیین می‌کند، دوم نظریۀ میتوس فرای برای تحلیل سرمتن‌ها و سوم اشاره‌ای مختصر به رویکرد ویتفوگل در تحلیل طبقاتی جامعۀ شرق که در تحلیل فرامتنی به کار گرفته می‌شود. پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که چگونه می‌توان عناصر بینامتنی را در برخوانی آرش بیضایی یافت و بر اساس آن عناصر، این برخوانی را تحلیل کرد؟به نظر می‌رسد با توجه به نظریۀ ژنت، عنصر بیش‌متنیت در برخوانی «آرش» حضور دارد و می‌توان به نمونه‌هایی از این هم‌حضوری اشاره کرد؛ علاوه بر این، برخوانی «آرش» در زمینۀ ارتباط با متون اساطیری و تاریخی و معاصر، دارای هم-حضوری از نوع بینامتنیت است. نیز با توجه به عناصر پیرامتنی موجود در اثر، ذهن خوانندگان برخوانی به سمت و سوی خاصی متمایل می‌شود و تفسیر موجود از این متن که عنصر فرا متنی است، به فهم متن کمک می‌کند. ضمن این‌که رابطۀ سرمتنی نمایشنامۀ «آرش» به نوع تراژدی باز می‌گردد. البته همنشینی عناصر مطرح شده، معنای نهایی را بازنمایی خواهد کرد.

۱-۱. پیشینۀ پژوهش

در این زمینه، تاکنون کتاب‌هایی به زبان فارسی ترجمه و تألیف شده است؛ کتاب *بینامتنیت*، اثر گراهام آلن، ترجمۀ پیام یزدانجو، به بررسی خاستگاه‌های نظریۀ بینامتنیت در آراء سوسور و باختین می‌پردازد و سپس نظریات متفکرانی همچون کریستوا، بارت، ژُنت، ریفاتر و بلوم را تشریح می‌کند. علاوه بر این کتاب ارزشمند، می‌توان به پژوهش‌های بهمن نامور مطلق اشاره کرد که در جهت بومی‌سازی نظریۀ بینامتنیت تلاش‌های شایسته‌ای انجام داده و تاکنون کتاب‌های *درآمدی بر بینامتنیت* و *بینامتنیت* را در این زمینه به چاپ رسانده است. دربارۀ بینامتنیت تاکنون مقالات زیادی نوشته شده که از مهم‌ترین آن‌ها در حوزۀ تحلیل بینامتنی، می‌توان به مقالۀ *«بینامتنیت دو متن: نقد تطبیقی داستان «فریدون» در شاهنامه و «شاه لیر» شکسپیر»*(۱۳۹۱) از محمد خسروی شکیب و همکاران او، و در حوزۀ ترامتنیت به مقالۀ *«تحلیل بینامتنی داستان مار و مرد سیمین دانشور»*(۱۳۹۲) از موسی کرمی و همکاران او اشاره کرد که هرچند در نظر دارند تحلیلی ترامتنی از این داستان ارائه دهند و در تشریح مبانی نظری پژوهش از آراء ژُنت بهره می-گیرند، اما در بخش تحلیل، تنها به بینامتنیت می‌پردازند و به تحلیل ترامتنی توجّهی نمی-کنند؛ پایان‌نامۀ کورش سلمان نصر با عنوان «بازخوانی گزیدۀ آثار نمایشی بهرام بیضایی از

منظر ترامتنیت» با راهنمایی شیرزاد طایفی نیز شایان ذکر است؛ بنابراین، پژوهش پیش-رو، به‌خصوص با محوریت برخوانی *آرش* نوآوری خاصّ خود را دارد و برای اولین بار صورت می‌گیرد. ناگفته نماند که مقالات و پژوهش‌های مختلفی در حوزهٔ تحلیل بینامتنی، به‌خصوص با تأکید بر قرآن کریم منتشرشده که راهنمای خوبی برای پژوهندگان است.

۲-۱. مبانی نظری

۱-۲-۱. ترامتنیت

ترامتنیت نظریه‌ای است که در پی بینامتنیت و در تکمیل آن ارائه‌شده. «ترامتنیت دستگاه تازه و پیچیده‌ای است که نزد هیچ یک از نظریه‌پردازان بینامتنیت سابقه نداشته و آن دستگاه تازه می‌کوشد تا ارتباط میان‌متنی را زیر پوشش خود قرار دهد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۱). «او [ژنت] برنامهٔ تعیین کننده‌ای را برای درک و توصیف این مفهوم می‌دهد و بدین منظور آن را در یک گونه‌شناسی عمومی تعریف می‌کند که هر نوع رابطه‌ای میان متن‌ها با متن‌های دیگر را در بر می‌گیرد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۲، به نقل از samouault, 2005: 18).

ژنت پنج مؤلّفهٔ ترامتنی را برشمرده: ۱. پیرامتنیت ۲. فرامتنیت ۳. سرمتنیت ۴. بینامتنیت ۵. بیش‌متنیت (همان: ۲۴-۲۵).

بینامتنیت(Intertextuality)

ژنت دربارهٔ بینامتنیت مورد نظر خود می‌گوید:

> نوع اول [بینامتنیت که نوع اول ارتباطات متنی از نظر ژنت است] چندین سال پیش توسط جولیا کریستوا تحت نام بینامتنیت مورد بررسی قرار گرفت و این اصطلاح که پارادایم دقیقی را به ما ارائه می‌دهد برای من بدون تردید معنای محدودتری را دارد و به عنوان یک رابطهٔ هم‌حضوری بین دو متن یا چندین متن است (Genette, 1997:1).

می‌دانیم که هرگاه اثبات شود متن (ب) از متن (الف) مستقیم یا غیر مستقیم تأثیر پذیرفته، آن دو متن با یکدیگر رابطهٔ بینامتنیت دارند. البته باید در تفاوت بینامتنیت ژنت و کریستوا این نکته را متذکر شد که در بینامتنیت مدّ نظر ژنت اگر عنصر هم‌حضوری متن (الف) در متن (ب) برداشته شود، به کلیت اثر خللی وارد نمی‌شود و هم‌چنان متن (ب) وجود خواهد داشت (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۳۱-۳۳).

بیش‌متنیت (Hypertextuality)

بررسی روابط دو متن بر اساس برگرفتگی؛ به این ترتیب که متن (الف) از متن (ب) برگرفته شده باشد. توجه به این نکته ضروری است که رابطهٔ بیش‌متنیت باید به گونه‌ای باشد که در صورت عدم وجود متن (الف)، متن (ب) نتواند به وجود بیاید (همان: ۲۹-۳۰).

فرامتنیت (Metatextuality)

ژنت در ارتباط با فرامتنیت می‌گوید:

> سومین نوع از ارتباطات متنی، فرامتنیت [به تعبیری متن پنهان] است. ارتباطی که اغلب آن را ارتباطات تفسیری نام‌گذاری کرده‌اند. این ارتباط یک متن را به متن دیگری متصل می‌سازد بدون آنکه لزوماً به آن اشاره‌ای داشته باشد. مثلاً هگل در پدیدارشناسی روح به گونه‌ای تفسیری از برادرزادهٔ رامو نوشتهٔ دیدرو یاد کرده است. من هنوز مطمئن نیستم که وضعیت‌های روابط فرامتنی به صورتی که سزاوار است مورد توجه قرار گرفته باشند (Genette, 1997: 4).

به تعبیر احمدی از سخنان ژنت «بهترین شکل این مناسبات را می‌توان "تفسیر نقادانه" نامید و اساساً "تاریخ نقدنویسی" خود گونه‌ای از مناسبات فرامتنی است» (احمدی، ۱۳۹۵: ۳۲۰)؛ به این ترتیب فرامتنیت به رابطهٔ یک متن با متن‌هایی می‌پردازد که آن را نقد یا تفسیر می‌کنند؛ پس اگر متن وجود نداشت، فرامتن نیز وجود نخواهد داشت. فرامتن بر دو نوع است:

۱. انتقادی: بنیان‌های متن را به چالش می‌کشد.

۲- تفسیری: به تبیین و توصیف متن بسنده می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۶-۲۸).

پیرامتنیت (رابطهٔ آستانگی و تبلیغی)(paratextuality)

متن به ندرت به صورت مجزا ارائه می‌شود و همواره با کلام یا دیگر عناصر مانند نام نویسنده، تولیدکنندهٔ اثر، عنوان، پیشینه و تصاویر همراه است. ژنت بر این باور است که اگرچه ما نمی‌دانیم این عناصر را به عنوان متن به حساب بیاوریم یا نه، اما به هر ترتیب آن‌ها متن را احاطه کرده‌اند. پیرامتنیت متن را قادر می‌سازد تا به عنوان یک کتاب به خوانندگان ارائه شود. هرچند باید بدانیم ژنت پیرامتن را به عنوان منطقه‌ای بین داخل و خارج از متن تفسیر می‌نماید. این منطقه از داخل به سمت متن و از بیرون به سوی گفتمان جهان بیرون از متن راه می‌برد. پیرامتن استراتژی ویژه‌ای است برای تأثیرگذاری و نفوذ بر عموم مخاطبان از سوی نویسنده و همکاران او [در انتشارات] (Genette, 1997: 1-2).

آلن دربارهٔ این وجه از ترامتنیت می‌نویسد: «پیرامتن، چنان‌که ژنت تشریح می‌کند، نشانگر آن عناصری از متن است که در آستانه قرار گرفته و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کند» (آلن، ۱۳۹۲: ۱۵۰).

روابط پیرامتنی در دستگاه نظری ژنت به دو دسته تقسیم می‌شود:

رابطهٔ آستانگی: متن‌هایی که متن اصلی را در بر می‌گیرند، ولی خود متن مستقلی محسوب نمی‌شوند؛ مانند: عنوان اثر، عنوان مؤلف، اسامی متولّیان، نام تهیه کننده یا ناشر، مقدمه، پیشکش‌نامه، پانوشت و... .

رابطهٔ تبلیغی: متن‌هایی که مبلّغان متن اصلی‌اند و از متن اصلی جدا هستند و به تبلیغ اثر می‌پردازند؛ مانند: پوستر تبلیغی، تیزر تبلیغی، نشست‌های رونمایی و... (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۶-۲۵).

سرمتنیت (Architextuality)

ژنت دربارهٔ پنهان‌ترین وجه ارتباطات میان متون، یعنی سرمتنیت می‌گوید: «ضمنی‌ترین ارتباط در معماری متون نوع پنجم این ارتباطات است. این ارتباط بیشتر به صورت ذهنی بیان می‌شود و پنهان است» (Genette, 1997: 4).

نامور مطلق در تشریح رابطهٔ سرمتنی از منظر ژنت اعتقاد دارد که سرمتنیت رابطهٔ میان یک متن با متن دیگر نیست؛ بلکه رابطهٔ میان متن با گونهٔ خود است؛ چنان‌که رومانتیسم یک متن نیست؛ اما بسیاری از متن‌ها را در برمی‌گیرد (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۸-۲۹)؛ به این ترتیب در سرمتنیت ما با گونه و ژانر اثر روبه‌رو هستیم و باید طبقه‌بندی گونه‌شناسانه‌ای از اثر در دست داشته باشیم تا متن را در ارتباط با دیگر متون بررسی نماییم.

۲-۲-۱. رویکرد طبقاتی بر اساس نظریهٔ استبداد شرقی ویتفوگل

ویتفوگل، جامعه‌شناس آلمانی بر این باور بود که «جامعهٔ آب‌سالار»، «تمدن آب‌سالار» یا «دیوان‌سالاری ارضی»، بهترین مفاهیم برای جوامع استبدادی در شرق هستند. در یک جامعهٔ آب‌سالار سرمایه‌داری دیوان‌سالارانه، اجاره‌داری دیوان‌سالارانه و نجیب‌زادگی دیوان‌سالارانه وجود دارد؛ بر همین اساس، او بررسی چنین جوامعی را نه بر پایهٔ مالکیت خصوصی و عمومی، بلکه بر پایهٔ مالکیت ضعیف و قوی بررسی می‌کند. ویتفوگل روند شکل‌گیری چنین مالکیتی(مالکیت ضعیف و قوی) را چنین شرح می‌دهد که در سرزمین-های آب‌سالار یا هیچ بارانی نمی‌بارد یا آب کمی برای تأمین نیازها وجود دارد؛ در حالی که انسان برای بهره‌برداری از منابع، باید زمین‌های خشک را به مزارع و باغ‌های حاصل-خیز تبدیل کند و این کار مستلزم شرایط اقلیمی خاص، رطوبت کافی، شیب زمین، درجهٔ حرارت مناسب و... است. اگر این شرایط وجود نداشته باشد، تنها جایگزین کنش انسانی است که باید به صورت جمعی شکل گیرد. این کنش دسته‌جمعی، باید هماهنگ و منظم باشد؛ به همین دلیل، مردم باید از اقتداری هدایت کننده پیروی کنند و به فرامین آن تن دهند. چنین شرایطی، استقلال شخصی و سیاسی افراد را از بین خواهد برد؛ اما اگر منافع مادی و غیر مادی چنین نظمی بیش از حقوق از کف رفته باشد، مردم به آن تن خواهند داد. اقتصاد آب‌سالار به تقسیم کار جدی نیاز دارد و مسؤولیت چنین فعالیت بزرگی، بر عهدهٔ رهبران جامعه است، که اغلب به اعمال زور، تهدید و مجازات دست می‌زنند. مدیریت کارآمد این نوع فعالیت‌ها، به شبکه‌ای سازمانی نیاز دارد که کل جامعه را در بر

می‌گیرد؛ پس رهبری و نظارت بر آب، همچون رهبری و نظارت یک جنگ به دست فرماندهی جنگی است.

در بسیاری از جوامع آب‌سالار، نمایندهٔ برتر اقتدار دنیوی، تجسم اقتدار برتر مذهبی نیز بود و حاکم با استفاده از نمادهای اقتدار مذهبی، مقام دنیوی‌اش را تثبیت می‌کرد. ارتش جامعهٔ آب‌سالار، بخشی جدایی‌ناپذیر از دیوان‌سالاری مدیریتی جامعه بود و دین نیز چنان‌که گفتیم، پیوند تنگاتنگی با حکومت داشت. همین تمرکز سهمگین نیروی نظامی، دین و دیوان‌سالاری بود که قدرت استبدادی تامی را به حکومت آب‌سالار بخشید؛ به این ترتیب، قانون به معنای وجود یک حکومت اقتدار مطلق اجرایی، مدیریتی، قضایی، نظامی و مالی را در دست دارد و می‌تواند آن را برای هر چیزی که خودش مناسب می‌بیند، تغییر دهد. چنین حکومتی در برابر شهروندانش، هم در مقام تهمت زننده و هم در مقام قاضی و هم مجازات کننده قرار می‌گیرد. دولت آشکارا استبدادی آب‌سالار، یک دولت مدیریتی است و در نتیجه، برخی عملکردهایش به راستی به سود مردم تمام می شود؛ اما یک دزد دریایی وقتی کشتی‌اش روی آب است، و به بردگانی که برای فروش به بردگی گرفته غذا می دهد، خیرخواهانه عمل نمی‌کند. او، که مزایای فعلی و آینده‌اش را تشخیص داده، نه خیرخواهانه، بل که حساب‌گرانه عمل می‌کند. هر گاه پای منافع شخص خودش در میان باشد، خیرخواه نخواهد بود و منافع خودش را بر منافع دیگران ترجیح خواهد داد (ویتفوگل، ۱۳۹۱: ۹-۲۰۱).

آن‌چه در نتیجهٔ همهٔ این مباحث به دست می‌آید، به وجود آمدن طبقات و کشمکش حاصل از آن‌ها در جوامع استبدادی شرق است. از نظر ویتفوگل در جامعهٔ آب‌سالار، دو ردهٔ اصلی از اشخاص وجود دارد: ۱. افراد برتر و ممتاز ۲. افراد فروپایه. چنین حکومتی بر پایهٔ اعمال زور از بالا و به صورتی نابرابرانه عمل می‌کند. در واقع در دستگاه حکومتی، تمایزاتی وجود دارد؛ ولی مردم عادی تمایزی ندارند. در گروه افراد ممتاز، سلسله‌مراتب قدرت و پس از آن ثروت جایگاه را مشخص می‌کند؛ اما در گروه فروپایه افراد بر اساس فعالیت و مالکیت‌هایشان منزلتی پیدا می‌کنند. البته باید در نظر داشت که هر مالکیتی در نهایت در دست حاکم مستبد قرار دارد و مالکیت خصوصی معنا پیدا نمی‌کند؛ بر این اساس، طبقات چنین جامعه‌ای به این شکل تقسیم‌بندی می‌شود: ۱. فرمانروا که ریاست افراد وابسته به افراد حکومت را بر عهده دارد و از طریق مجموعه‌ای از صاحب‌منصبان بلندپایه و دون‌پایگان کشوری و لشکری آن‌ها را هدایت و بر آن‌ها نظارت می‌کند. او می‌تواند هر کس را که بخواهد، برکشیده یا نابود سازد. فرمانروا، اقتدار جادویی و اسطوره‌ای

را که کیفیت هراس‌انگیز دستگاه زیر دستش را نشان می‌دهد، در شخص خود به نمایش می‌گذارد. او ممکن است به خاطر ضعف و بی‌کفایتی، بخشی از برتری عملیاتی‌اش را به یک دستیار واگذارد، که نایب‌السلطنه، وزیر یا صدر اعظم است. گذشته از وزیر، بهترین موقعیت تأثیرگذاری بر فرمانروا را همسران و صیغه‌ها، خویشاوندان، درباریان، خادمان و نورچشمی‌ها دارند که از زیرگروه‌های طبقهٔ ممتاز به حساب می‌آیند. ۲. صاحب‌منصبان که یک نوع وظیفهٔ حکومتی را بر عهده دارند. این افراد به دو گروه کارگزاران بلندپایه و مقامات لشکری تقسیم می‌شوند. زندگی آن‌ها از طریق حقوق ماهیانه و زمین‌های واگذار شدهٔ دولتی تأمین می‌شود. ۳. صاحب‌منصبان دون‌پایه که یا دبیرند یا دستیاران سطح پایین. دبیران، کارهای اداری و دست‌یاران فروپایه، به عنوان نگهبان دروازه‌ها، پیک، خادم، زندان‌بان یا داروغه انجام وظیفه می‌کنند. ۴. مردم عادی جامعهٔ آب‌سالار، مانند دهقانان، پیشه‌وران و بازرگانان و فروپایه‌ترین افراد که نقش بسیار کوچکی در جامعهٔ آب-سالار دارند؛ یعنی بردگان. حاصل به وجود آمدن چنین طبقاتی، کشمکش میان آن‌ها است. این کشمکش‌ها به طور کلی به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱. تودهٔ مردم علیه حاکمیت استبدادی و دستگاه حکومتی که اگرچه تودهٔ مردم جوامع آب‌سالار از تقاضاهای دولت استبدادی رنج می‌برند، اما در عین حال به خاطر ترس از شکست در مبارزه، وارد درگیری با حکومت استبدادی نمی‌شوند. در عوض در مقابل فشارهای بیگاری، یا دور از چشم حاکم به کندی کار می‌کنند یا بخشی از موجودی‌شان را پنهان نگاه می‌دارند؛ با این حال، ممکن است در مواردی کشاورزان در برابر حاکم دست به شورش بزنند؛ اما در کل این شورش‌ها به مبارزهٔ طبقاتی نمی‌انجامد؛ بلکه در سطح کشمکش باقی می‌ماند. ۲. برخوردهای اجتماعی در داخل طبقهٔ حاکم، شامل کشمکش میان کارگزاران دستگاه حکومتی، رویارویی کارگزاران لشکری در مقابل کارگزاران کشوری و کشمکش کارگزاران دیوان‌سالار در برابر خانواده‌های اعیان دیوان‌سالار که شامل کشمکش فرمانروا با خانوادهٔ خود و کارگزاران کشوری و لشکری‌اش می‌شود (همان: ۴۶۷-۵۶۰). در پژوهش پیش‌رو با توجه به دستگاه فکری ویتفوگل، به تحلیل فرامتنی نمایشنامهٔ آرش خواهیم پرداخت و از این رهگذر لایه‌های تفسیری متن را کشف خواهیم کرد.

۳-۲-۱. میتوس فرای

نورثروپ فرای (۱۹۹۱-۱۹۱۲م)، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی، در کانادا متولد شد. مهم‌ترین کتاب او کالبدشناسی نقد است. سومین مقالهٔ این کتاب، مهم‌ترین مقالهٔ نویسنده در حوزهٔ نقد اسطوره‌ای است، که طی آن، چهار فصل تابستان، پاییز، زمستان و بهار را به ترتیب، با چهار گونهٔ اصلی رمانس، کمدی، تراژدی و طنز/ آیرونی برابر قرار می‌دهد (مقدادی، ۱۳۹۳:

۳۳۰-۳۲۸). فرای در تبیین مبنای اسطوره‌ای گونه‌شناسی‌اش و ارتباط آن با متون توضیح می‌دهدکه «در روایت مکتوب چهار عنصر ماقبل انواع ادبی داریم که من آنها را میتوس یا طرح نوعی می‌نامم» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۹۶). فرای برای اشاره به چهار الگوی روایی، از سمبول-های فصول استفاده می‌کند و هر فصل را نشانهٔ یکی از میتوس‌ها قرار می‌دهد. میتوس بهار، نشانگر نوع ادبی کمدی، میتوس تابستان، نشانگر نوع ادبی رمانس، میتوس پاییز، نشانگر نوع ادبی تراژدی و میتوس زمستان، نشانگر نوع ادبی طنز(آیرونی) است (همان: ۱۹۶-۲۸۸)؛ به این ترتیب ساختار روایتی فرای نیز همچون سمبل‌های دوری، در دور دایره‌ای بسته‌ای قرار می‌گیرد که با یکدیگر در ارتباط هستند. برای شرح میتوس‌ها، از میتوس تابستان آغاز می‌کنیم تا درک سایر میتوس‌ها در ارتباط با یکدیگر مشخص شود.

۱. میتوس تابستان(رمانس): فرای جهان آرمانی را که بهتر از جهان واقعی است و جهان معصومیت و وفور نعمت و خرسندی است، میتوس تابستان می‌نامد. این میتوس با نوع ادبی رمانس در ارتباط است. در این جهان، قهرمان پارسای شجاع و دوشیزگان زیبا بر تهدیدهای شریرانه‌ای که بر سر راه رسیدن به اهدافشان دارند، فائق می‌شوند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۵).

۲. میتوس زمستان(طنز/ آیرونی): در مقابل جهان آرمانی، جهان واقعی قرار دارد. جهان واقعی سرشار از تجربه، عدم اطمینان و شکست است. این میتوس با نوع ادبی طنز/ آیرونی در ارتباط است. شخصیت‌های اصلی در این میتوس مغلوب پیچیدگی‌های جهان واقعی می‌شوند (همان).

۳. میتوس پاییز(تراژدی): این میتوس حرکت از جهانی آرمانی به سوی جهانی واقعی است. گذار از ناپختگی به سوی تجربه و از میتوس تابستان به میتوس زمستان است. فرای این میتوس را که بین تابستان و زمستان قرار دارد، «میتوس پاییز» نام نهاده است. قهرمان این میتوس از جهان آرمانی به جهان واقعی که جهان فقدان و شکست است، سقوط می‌کند (همان: ۳۵۸).

۴. میتوس بهار(کمدی): این میتوس بر خلاف میتوس پاییز، حرکت از جهان واقعی به سوی جهان آرمانی، و گذار از تجربه به ناپختگی و از میتوس زمستان به میتوس تابستان است. فرای این میتوس را که بین زمستان و تابستان قرار دارد، «میتوس بهار» نام نهاده است. قهرمان این میتوس از مشکلات جهان واقعی با چرخش‌هایی در پیرنگ به شادکامی می‌رسد (همان: ۳۵۹).

در پژوهش حاضر گونهٔ اثر را با توجه به منظومهٔ اندیشگانی فرای بررسی خواهیم نمود و در نهایت ارتباط ناگسستنی این گونه را با سایر اجزای تحلیل نشان خواهیم داد.

۲. تحلیل ترامتنی برخوانی آرش

۲-۱. خلاصهٔ نمایش‌نامهٔ آرش

میان ایران و توران جنگی در گرفته و ایران در این جنگ شکست خورده است. تورانیان برای تمسخر لشکر ایران به آن‌ها فرصت داده‌اند که تیراندازی از لشکر ایران تیری رها کند و محل فرود آن تیر، مرز میان دو کشور را مشخص کند. سرداری ایرانی به کشواد که تیراندازی چیره‌دست بوده است، فرمان می‌دهد که تیر رها کند تا از این اندک‌فرصت نیز استفاده کنند؛ اما کشواد نمی‌پذیرد:

> هان تو کمان کشیدن نیک می‌دانی، تیرت بال سیمرغ دارد؛ ای کشواد یک تیر- یک تیر تو- اگر با همهٔ نیرو بیندازی تا کجا می‌رود؟ و او کشواد گفت: یک فرسنگ... سردار می‌گوید: اینک فرمان!/ کشواد می‌غرّد: نمی‌بَرَم... شکست را یک تن نخورده است. ما همه با هم باختیم! و گر من تیر بیندازم نفرین آن مراست. فردا آن‌ها که در گرواند انبوه‌انبوه می‌نالند که تیر کشواد ما را به دشمن واگذاشت!/ سردار بر یک پای خود غریو می‌کشد: ما برای هر پهنا صد مرد داده‌ایم؛ و اینک تیر تو یک فرسنگ بیش می‌رود... هنگام چاره نیست این خود امیدمان کشواد؛ امید که بیشتر آزاد کنیم (بیضایی، ۱۳۹۶: ۲۱-۲۲).

در این بین آرش ستوربان که تا آن زمان به کار گلّه‌داری و ستوربانی سپاه مشغول بوده است، نظاره‌گر گفت‌وشنود سردار و کشواد است. آرش که زبان تورانیان را می‌دانست، به جای پیک قبلی که کشته شده، نزد شاه توران می‌رود تا به خاطر اینکه پهلوان ایرانی خسته است از او زمان بیشتری بگیرد. شاه ایران به محض اینکه متوجه می‌شود آرش ستوربان است و طبیعتاً در فن تیراندازی مهارتی ندارد به پیشنهاد خود این شرط را می‌افزاید که خود آرش باید تیر بیندازد. شاه توران برای اینکه از هویت آرش مطمئن شود، از هومان، پهلوان خیانت‌کار ایرانی کمک می‌خواهد:

> پس دور می‌شود و آرش می‌شنود که مردی را به نام می‌خواند. این نام به آرش آشناست. و اینک سایه‌ای از پس پشت سراپردهٔ سرخ پیش می‌آید تا شاه؛ و از دیدن او لرزه‌ای در تن آرش، آرش گوش تیز می‌کند و می‌شنود: ای هومان، از آرش چه می‌دانی؟ و مرد ... می‌گوید: این نام نشنیده‌ام... پس هومان روی می‌گرداند؛ با چشم می‌جوید؛ و نگاهش پاک بیگانه. مردی را می‌نگرد خُرد؛ تنها به پای ایستاده؛ در میان سواران پیاده‌ای. می‌گوید: من این هرگز در جنگیان ندیده‌ام (همان: ۲۸).

شاه توران به هومان می‌گوید که اگر هومان او را فریفته باشد، می‌فرماید تا بر اندامش ستورها برانند؛ امّا لشکریان ایران پهلوان خود هومان را خائن نمی‌دانند و فکر می‌کنند که به دست دشمن کشته شده و بدنش زیر سم ستوران لگدکوب گشته است. آرش نزد شاه

توران باز می‌گردد و ماجرا را باز می‌گوید. سردار ایرانی احساس می‌کند که آرش دروغ می‌گوید و با دشمن همدستی کرده است تا ایران را به شکست مفتضحانه‌ای بکشد؛ اما چاره‌ای هم جز تیر انداختن او نمی‌بیند. آرش نیز برای آنکه بی‌گناهی خویش را ثابت کند، به بالای کوه البرز رفت و تیر رها کرد و تیرش همچنان می‌رفت؛

> و بادها می‌رفتند تا مگرش بازیابند. از سه کوه بلند گذشت، که سر به دامان دریا داشتند. از هفت دشت پهناور؛ که رمه در آن‌ها فراوان بود. از چند و اند رود! و پنج دریا که کرانه‌هاشان پیدا نبود!... و شور برخاست، و افسانهٔ تیر در دهان‌ها افتاد؛ از تیره به تیره، از سینه به سینه، از پشت به پشت. و تا گیهان بوده است تیر رفته است (همان، ۱۳۹۶: ۴۹).

۲-۲. بیش‌متنیت

رد داستان آرش را می‌توان در کتاب‌های دورهٔ اسلامی و پیش از اسلام پیگیری کرد؛ مثلاً در تیریشت اوستا می‌خوانیم:

«تِشتر، ستارهٔ رایومند فرّه‌مند را می‌ستاییم که شتابان به سوی دریای «فراخ‌کرت» بتازد، چون آن تیر در هوا پرّان که «آرش» تیرانداز – بهترین تیرانداز ایرانی– از کوه «ایریو خشوث» به سوی کوه «خوانونت» بینداخت...آنگاه آفریدگار اهورامزدا بدان دمید، پس آنگاه [ایزدان] آب و گیاه مهر فراخ چراگاه، آن [تیر] را راهی پدید آوردند» (اوستا، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ۱۳۸۵: ۳۳۱). در کتاب آثار الباقیه ذیل جشن نیلوفر در خرداد و عید تیرگان، روایتی از داستان آرش آمده که عیناً ذکر می‌کنیم:

> افراسیاب چون به کشور ایران غلبه کرد و منوچهر را در طبرستان در محاصره گرفت، منوچهر از افراسیاب خواهش کرکه از کشور ایران به اندازهٔ پرتاب یک تیر در خود به او بدهد و یکی از فرشتگان که نام او اسفندارمذگان بود حاضر شد و منوچهر را امر کرد که تیر و کمان بگیرد به اندازه‌ای که به سازنده نشان داد چنانکه در کتاب اوستا ذکر شده و(ارش) را که مردی با دیانت بود حاضر کردند گفت که تو باید این تیر و کمان را بگیری و پرتاب کنی و آرش برپاخاست و برهنه شد و گفت ای پادشاه و ای مردم بدن من مرا ببینید که از هر زخمی و جراحتی و علتی سالم است و من یقین دارم که چون با این کمان تیر را بیندازم پاره‌پاره خواهم شد و خود را تلف خواهم نمود ولی من خود را فدای شما کردم سپس برهنه شد و به قوت و نیرویی که خداوند به او داده بود کمان را تا بناگوش خود کشید و خود پاره‌پاره شد و خداوند باد را امر کرد که تیر او از کوه رویان بردارد و به اقصای خراسان که میان فرغانه و طبرستان است پرتاب کند و این تیر در موقع فرود آمدن به درخت گردوی بزرگی گرفت که در جهان از بزرگی مانند نداشت و برخی گفته‌اند از محل پرتاب تیر تا آنجا که افتاد هزار فرسخ بود و منوچهر و افراسیاب به همین مقدار زمین با هم صلح کردند و این قضیه در چنین روزی بود و مردم آن را عید گرفتند (بیرونی، ۱۳۸۶: ۳۳۴-۳۳۵).

به نظر می‌رسد این روایت همان روایت سنتی از داستان آرش باشد که در ایران رواج داشته و مردم با آن آشنایی داشته‌اند. صفا نیز بر این عقیده است که همین روایت ابوریحان بیرونی از داستان آرش صحیح است (صفا، ۱۳۳۳: ۵۸۸-۵۸۹). البته منابع به داستانی دیگر نیز اشاره داشته‌اند که اگرچه بسیار شبیه به داستان پیش است، اما اختلافاتی با آن دارد. در اخبار الطوال دینوری آمده است که افراسیاب پس از گذشت یکصد و بیست سال از پادشاهی منوچهر به جنگ او می‌رود و لشکر منوچهر را پراکنده می‌سازد و شکست می‌دهد، سپس به تعقیب منوچهر می‌رود و او را می‌کشد و بر تخت او می‌نشیند. افراسیاب در این دوره سرچشمهٔ آب‌ها را بست و در نتیجه جویبارها خشک شد. مردم ایران در این دوره گرفتار قحطی و بلاهای بزرگ بودند تا اینکه «زاب»، پسر بودکان و نوهٔ منوچهر در سرزمین فارس ظهور پیدا کرد و مردم را به سوی خود فراخواند. مردم نیز به واسطهٔ سختی‌های زمان افراسیاب به زاب روی آوردند و او به جنگ افراسیاب رفت و او را از مملکتش بیرون راند. زاب ویرانی‌ها را از نو ساخت و به تعقیب افراسیاب رفت. در جنگی که میان زاب و افراسیاب روی داد، ارسناس(آرش) که منوچهر به او مسئولیت آموختن تیراندازی به مردم را داده بود، کمان خود را به زه کرد و وقتی نزدیک افراسیاب رسید، تیر را چنان به سویش پرتاب کرد که بر قلبش نشست و در جان بداد (دینوری، ۱۳۳۰: ۱۱-۱۲). چنانکه ملاحظه می‌شود، روایت دوم با روایت اول تفاوت دارد و در این روایت منوچهر کشته شده است و نوهٔ او ذاب به مبارزه با افراسیاب می‌رود و آرش که در این متن ارسناس نام دارد، با تیر به قلب افراسیاب می‌زند و او را می‌کشد. نکتهٔ قابل توجه در این متن آن است که افراسیاب باعث خشکسالی در ایران می‌شود و سرچشمه‌های آب را می‌بندد و این نکته بسیار مهم است؛ زیرا چنانکه تورج دریایی می‌گوید:

> در روایت بیرونی آرش با انداختن تیر خود مرز ایران و توران را مشخص می‌کند و افراسیاب در این میان شکست خورده، عقب‌نشینی می‌کند. وجه اشتقاق نام خاص افراسیاب نیز در اینجا لازم به ذکر است چون به معنی «از بین بردن» یا «غیب کردن» است با پسوند «آب»، معنای «از بین بردن آب» را دارد. این معنی نام افراسیاب ما را به موضوع داستان جشن تیرگان می‌رساند که باز بیرونی، سنتی را که در شرق ایران رواج داشته برای ما بازگو می‌کند... باید به یاد داشت که دستور ساخت تیر جادویی آرش را ایزد اسفندرمذ می‌دهد چون آرش دیندار بود... توانست به‌صورت خارق العاده‌ای تیر را به دوردست‌ترین نقاط پرتاب کند. به نظر یارشاطر تیری که اسفندرمذ دستور ساخت آن را داده و پرتاب آن توسط آرش، در حقیقت یادآور اسطورهٔ دیگری است که نشان‌دهندهٔ دور راندن افراسیاب (خشکسالی) از زمین می‌باشد (دریایی، ۱۳۹۲: ۱۷۵).

این دو روایت، بیش‌متن‌های برخوانی آرش را روشن می‌سازد. اساطیر و تحلیل‌های اسطوره‌شناسانه از این اثر اگرچه ریشه‌های بیش‌متن‌ها را روشن می‌سازد، امّا بیشتر در

حوزهٔ تحلیل فرامتنی و تفسیری قرار می‌گیرد. روایت ابوریحان همان روایتی است که به روشنی در برخوانی استفاده شده است؛ ولی رگه‌هایی از روایت دوم نیز در متن وجود دارد. مثلاً در ابتدای برخوانی، بیضایی توران را پر آب نشان می‌دهد: «و بی‌نشان مردها– هزار هزار– از سرزمین دور– دور– آمده بودند. از سرزمینی که کمان خوب دارد یا آنکه کمندهاشان سخت تابیده. از آنجا که برش چهارگونه باد می‌وزد، یا دشتی که درش پر آب‌ترین رود می‌رود» (بیضایی، ۱۳۹۶: ۱۹) و ایران را گرفتار خشکسالی نمایان می‌سازد:

> هیچ روشنی بر جنگ و مرد جنگ نبود. و چگونه از زمین سرخ گیاه بروید؟ پس هیچ گیاه سبز از زمین سرخ نرُست. و درخت سبز زرد، و گل سرخ سیاه شد. و هر مرد گیاهی توفان زده بود کِش پاک ریشه خشکیده (همان: ۱۹–۲۰).

می‌توان نتیجه گرفت که پایهٔ اصلی روایت بیضایی بر اساس همین روایت‌ها و خصوصاً روایت اول بوده است و اگر چنین روایاتی وجود نداشت، هستهٔ اصلی برخوانی نیز وجود نداشت و ما طبق تعریفی که از بیش‌متنیت داریم، می‌توانیم این روایات را بیش‌متن‌های نمایشنامهٔ آرش بدانیم.

۳–۲. بینامتن معاصر، آرش بیضایی و آرش کسرایی

شاید بتوان گفت که نمود عینی بینامتنیت، چه در برگرفتگی روایی و چه در استفاده از فرامتن و در نتیجه گفت‌وگومندی آثار با یکدیگر، در رابطهٔ بینامتنی آرش بیضایی و آرش کمانگیر سیاووش کسرایی آشکار می‌گردد. در آثار این دو ادیب برجسته با یک بیش‌متن روبه‌رو هستیم و فرامتن تفسیری متفاوتی در آن‌ها مشاهده می‌کنیم. شفیعی کدکنی دربارهٔ آرش کسرایی او را تحسین می‌کند و امید او به آینده را ستایش می‌نماید:

> در این دوره– دورهٔ پس از کودتا– شاعران به جای بحث از مسائل سیاسی روز به سراغ مضامینی چون بی‌بندوباری و ولنگاری می‌روند و تنها عدهٔ کمی همچنان کورسوی امیدی دارند. سیاووش کسرایی برجسته‌ترین این شاعران است، با شعر آرش کمانگیر که اوج این اشعار است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۵۹)؛

اما بیضایی در تبیین این تفاوت، امید کسرایی را واهی می‌داند و می‌گوید:

> آرش نوشتهٔ من فرزند ناامیدی است و در ناامیدی کامل دست به کاری می‌زند... من اولین پرسشم بعد از خواندن «آرش» کسرایی این بود که چرا داستان آرش من را خواب می‌کند؟ این قصّه که خواب‌آور نیست، و به این نتیجه رسیدم که نیت شاعر و ساختمان اثرش دو راه جداگانه می‌روند، و برای همین آرش کسرایی ضد چیزی را می‌گوید که خودش می‌خواهد (بیضایی، ۱۳۹۲: ۲۷).

براهنی نیز به فرامتن موجود در آرش کسرایی خوش‌بین نیست و در نظر دارد که

> زبان و بیان کسرایی اشرافی است و بر ادبیات اشرافی گذشته تکیه دارد. این زبان زبان مردم عادی این روزگار که باید پیام اجتماعی شاعرانی چون کسرایی را بفهمند، دور است؛ به همین دلیل غم و شادی، نومیدی و امیدواری و شب و روز تاریکی و روشنایی شعر کسرایی سخت غیر قابل لمس و قلابی است (براهنی ۱۳۵۸: ۱۲۸).

دستغیب نیز با براهنی هم‌عقیده است و می‌گوید: «کسرایی ایدئولوژی احتماعی را نمی-آزماید، مصرف می‌کند. تجربهٔ اجتماعی او اندک است، روحیهٔ او اشرافی است و به نظر من، اشعار اجتماعی او چنگی به دل نمی‌زند» (دستغیب، ۱۳۷۹: ۱۱۵). نکتهٔ مشترک میان تمام این نظرات آن است که کسرایی شعری اجتماعی سروده است و فارغ از سویهٔ‌های ارزش-گذارانه‌ای که برخی منتقدان دارند، باید آن را در پس ساختار شخصیت‌های موجود در آن با اثر بیضایی مقایسه کرد. بیضایی فکر می‌کند:

> قهرمان‌ها از جایی نمی‌آیند، موقعیت‌ها آدم‌ها را در شرایطی قرار می‌دهد که به کارهایی که اصلاً تصورش را هم نمی‌کنند، دست می‌زنند. مثلاً آرش یک آدم معمولی است که به طور اتفاقی در جریان جنگ قرار می‌گیرد و به دلیل امتیازش– دانستن زبان طرف مقابل– لازم می‌شود پیغامی را به آن طرف برساند. بعد به او تهمت زده شد و مورد سوء ظن قرار گرفت، آن وقت بقیهٔ زندگی‌اش منحصر شد به پاک کردن این سوء ظن. بنابراین آن چیزی که او تدریجاً به طرفش رفت در واقع کارکرد شرایطی بود که در آن، دوست و دشمن در واقع هر دو دشمن هستند (بیضایی، ۱۳۹۲: ۲۶).

روایت بیضایی از آرش در واقع امر پاسخی است به روایت کسرایی.

در روایت آرش کسرایی با سه موقعیت روبه‌رو هستیم:

۱. وارد شدن در متن قصه همراه با فضاسازی راوی اول که در سوز سرما گم شده است.

۲. وارد شدن به کلبه‌ای که در آن عمو نوروز و کودکان قرار دارند و شروع روایت دوم از زبان عمو نوروز.

۳. وارد شدن به روایت اسطوره‌ای و قهرمانی آرش.

بنابراین در منظومهٔ آرش با دو راوی و سه سطح از روایت روبه هستیم (عابدی، ۱۳۹۵: ۱۲۵).

سطح اول روایت با توصیف برف آغاز می‌شود که وصف شرایط اجتماعی شاعر است. او جامعهٔ خود را این‌گونه تصویر می‌کند:

«برف می‌بارد/ برف می‌بارد به روی خار و خاراسنگ/ کوه‌ها خاموش/ دره‌ها دلتنگ/ راه‌ها چشم‌انتظار کاروانی با صدای زنگ» (کسرایی، ۱۳۹۵: ۱۰۱)؛ اما فضای امید از همان آغاز شعر نمایان می‌شود. شاعر در خیال شاعرانه‌اش و به عنوان راوی اول، کلبه‌ای روشن از دور می‌بیند و بی‌درنگ سوی آن می‌رود:

بر نمی‌شد گر ز بام کلبه‌های دودی/ یا که سوسوی چراغی گر پیامی‌مان نمی‌آورد/ رد پاها گر نمی‌افتاد روی جاده‌های لغزان/ ما چه می‌کردیم در کولک دل آشفته دمسرد ؟/ آنک‌آنک کلبه‌ای روشن/ روی تپه روبروی من/ در گشودندم/ مهربانی‌ها نمودندم (همان: ۱۰۱).

از همین بخش از شعر روایت به دست عمو نوروز است. او که پیام‌آور شادی است و در سنت ایرانیان بهار را نوید می‌دهد، آغاز سخن را با ستایش زندگی و در ادامه با تحسین انسان بازگو می‌کند:

«گفته بودم زندگی زیباست/ گفته و ناگفته‌ای بس نکته‌ها کاینجاست/ آسمان باز/ آفتاب زر/ باغهای گل... آری آری زندگی زیباست» (همان: ۱۰۲-۱۰۴).

پس از این داستان آرش از زبان عمو نوروز آغاز می‌گردد. عمو نوروز اوضاع اجتماعی و سیاسی زمانهٔ آرش را تصویر می‌کند که برابر با آن چیزی است که راوی اول (شاعر) از اوضاع اجتماعی روزگار خود تصویر کرد:

«روزگار تلخ و تاری بود/ بخت ما چون روی بدخواهان ما تیره/ دشمنان بر جان ما چیره/ شهر سیلی‌خورده هذیان داشت/ بر زبان بس داستانهای پریشان داشت/ زندگی سرد و سیه چون سنگ» (همان: ۱۰۴-۱۰۵).

سپس آرش از پی خروش مردم، خویش را می‌شناساند:

لشکر ایرانیان در اضطرابی سخت دردآور/ دو دو و سه سه به پچ‌پچ گرد یکدیگر/ کودکان بر بام/ دختران بنشسته بر روزن/ مادران غمگین کنار در/ کم‌کمک در اوج آمد پچ‌پچ خفته/ خلق چون بحری بر آشفته/ به جوش آمد/ خروشان شد/ به موج افتاد/ برش بگرفت و مردی چون صدف/ از سینه بیرون داد/ منم آرش/ چنین/ آغاز کرد آن مرد با دشمن/ منم آرش سپاهی‌مردی آزاده/ به تنها تیر ترکش آزمون تلختان را/ اینک آماده/ مجوییدم نسب/ فرزند رنج و کار (همان: ۱۰۷-۱۰۸).

و باقی ماجرا که آرش بر سر کوه می‌رود، تیر می‌اندازد و جان از تنش بیرون می‌رود و مرز ایران با پیکان او بر جای می‌ماند.

اگر آرش بیضایی را در هر سطح در برابر آرش کسرائی قرار دهیم، گفت‌وگوی بیضایی با کسرایی را مشاهده می‌کنیم. بدون در نظر گرفتن بیش‌متن موجود در داستان هر دو، بیضایی از ابتدا تا انتها ناامیدی و یاس را ترسیم کرده است؛ در حالی که سیاووش کسرایی آرش را از دل اساطیر به کمک مردم می‌فرستد، بیضایی شخصیتی به نام کشواد را در دل داستان قرار می‌دهد که ناامیدی محض است.

و کشواد در باد می‌نگرد: با این تیر هیچ دگرگون نمی‌شود.../ و کشواد می‌غرّد: اومان با ریشخندی نابود کرده است! یک تیر چه می‌تواند بکند؟ پیمان برای چیست؟ آن چرک‌جامگان می‌دانند که تیر ما، از آنچه ما را هست دورتر نخواهد رفت (بیضایی، ۱۳۹۶: ۲۳).

از سوی دیگر چنان‌که خود بیضایی اشاره می‌کند، آرش ستوربانی بیش نیست. او ناخواسته در دامن جنگ افتاده است و ناخواسته مورد تهمت است و حالا چاره‌ای جز تیر انداختن ندارد. آرش به کشواد روی می‌آورد، از پهلوان می‌خواهد تا پناه آنان باشد؛ اما کشواد نمی‌پذیرد. درست بر خلاف آرش کسرایی که بر اثر نالهٔ مردمش در مقابل دشمن می‌ایستد. آرش چاره‌ای نمی‌بیند جز عمل در ناچاری و این یعنی تراژدی. تراژدیِ حاصل از تلاش انسانی که توان تغییر اوضاع جز با از دست دادن جانش ندارد.

نتیجه آن‌که پاسخ بیضایی نه تنها به کسرایی، بلکه به تمامی روشنفکران هم‌عصرش این است که برای تغییر اوضاع موجود، چاره‌ای جز حرکت مردمی که فارغ از بت‌سازی‌ها و اسطوره‌تراشی‌ها باشد، نیست. مردمی که منتظر قهرمان باشند، مردم اسطوره‌اندیش و خیال‌پرورند. تفاوت نگاه بیضایی با کسرایی این است که کسرایی اسطورهٔ آرش را مانند انسان‌های عصر اسطوره نقل می‌کند؛ اما بیضایی اسطورهٔ آرش را در زمانهٔ خود نقل می‌کند. بیضایی اسطوره را به چالش می‌کشد و آرش مطلوب خود و جامعه‌اش را به تصویر می‌کشد.

۴-۲. فرا متنیت

۱-۴-۲. تحلیل طبقاتی

طبقات و جدال آن‌ها در نمایشنامهٔ آرش به شکل قابل توجهی با نظریهٔ ویتفوگل تطابق دارد. اولاً باید توجه داشت که در بیش‌متن برخوانی با داستانی اساطیری روبه‌روییم که اساساً به بحران آب باز می‌گردد. آب در جوامع شرقی مهم‌ترین عنصر برای زندگی مردم و حاکمیت بر آن‌ها است. چنان‌که گفتیم، افراسیاب به معنای از بین برندهٔ آب به ایران حمله می‌کند و خشکسالی و بی‌آبی در ایران پدیدار می‌شود. در این میان نقش اسطوره‌ای آرش که تیر می‌اندازد و ایران را از هجوم دشمن و شکست نجات می‌دهد، به عنوان نجات‌بخش جامعه‌ای شرقی مطرح می‌شود که گرفتار حاکمانی بی‌کفایت است؛ اما طبقات در این برخوانی به صورت عمودی از بالای هرم قدرت به این گونه است: ۱. پادشاه ایران که حضور ندارد و این عدم حضور نمی‌تواند معنایی جز نشان دادن عدم تفاوت بین بود و نبود او داشته باشد. ۲. سپاهیان که در نبود ساختار مستحکم قدرت و خلأ حاکم مستبد، خود را باخته‌اند و با بهانه‌گیری حاضر نیستند در مقابل دشمن مقاومت کنند. ۳. مردم و توده‌های بی‌پناه که تا کنون تحت ستم دستگاه استبدادی بودند و از این پس باید تاوان بی‌کفایتی طبقهٔ حاکمیت را به دشمن خونریز پس بدهند.

کشواد که نمایندهٔ طبقهٔ لشکریان است، جایگاه خاصی در برخوانی پیدا کرده است. او از دو سو تحت فشار قرار گرفته. اول از سمت سردار که سخنان پادشاه را می‌گوید و دوم از

سوی مردم که نمایندگی‌شان با آرش ستوربان است. کشمکش‌های طبقات حاکم، اولین چیزی است که در جدال‌های طبقاتی این برخوانی رخ می‌نماید. کشواد که کشور را شکست‌خورده می‌بیند، حاضر نیست در شکست شریک باشد و اوضاع وخیم موجود را حاصل جنگ نمی‌داند:

> پس سردار پیشتر می‌آید چهره ارغوان کرده: هنگام که چاره نیست این خود امید است مان کشواد؛ امید که لختی بیشتر آزاد کنیم./ این می‌پرسد: آزاد؟/ و او: از بندگی!/ پس کشواد می-غریود سهمگین: پیش از این دشمن آیا بندگی نبود؟/ .../ کشواد سر به زیر می‌افگند: ما را شکست ندادند؛ از این پیش ما خود شکست‌خورده بودیم! (بیضایی، ۱۳۹۶: ۲۲).

در این بخش کشمکش میان گروه حاکمیت کاملاً عریان است؛ اما اوج کار آن‌جا است که کشواد مسئولیت را از سر خود باز می‌کند و می‌گوید: «"من با کسی پیمان نکرده‌ام" و هنگامی که جواب می‌شنود که این فرمان سرور توست، پاسخ می‌دهد: در شکست هیچ کس به دیگری سرور نیست» (همان: ۲۴). چنین واکنشی از کشواد کاملاً طبیعی است؛ زیرا در چنین جامعه‌ای مسئولیت بر عهدهٔ حاکم استبدادی است و نام و ننگ در میدان کارزار باید به پای او نوشته شود نه کشواد. به هر طریق در چنین شرایطی، کشمکش‌های طبقاتی سر باز می‌کند و خود را نشان می‌دهد.

از دیگر سو تودهٔ مردم نیز از کشواد و نظامیان انتظار دارند تا در مقابل دشمن از جان آن‌ها محافظت کنند؛ اما آرش نمایندهٔ توده به حساب می‌آید، پاسخ منفی دریافت می‌کند. مردم برای چنین روزهایی حاکمیت استبداد را پذیرفته‌اند و کاری با قیل و قال‌های دیوان-سالاران ندارند؛ چنانکه آرش می‌گوید:

> من مردی یله بودم، در پی رمه؛ آنگاه که دلم می‌خواست گوسپندان را سرود می‌خواندم؛ آن‌گاه که نه، با خفتن رمه می‌خسبیدم. من به اینجا چرا آمدم؟ خواب مرا این هیاهو چرا شکست؟ و رمهٔ مرا این تندباد چرا پراکند؟ (همان ۳۰).

در چنین وضعیتی بار سنگین مسئولیت بر دوش مردم می‌افتد. حاکمان استبداد، به دنبال مقصری برای لاپوشانی کوتاهی‌های خود می‌گردند و در میانهٔ جنگ باخته چه کسی بهتر از مردم رنج‌کشیده که هیچ قدرتی در دست ندارند. آرش که ناخواسته وارد مهلکه شده است، مورد تهمت و افترا قرار می‌گیرد که جاسوس است و می‌خواهند اسب بر بدن او بتازند:

> مرد آتشبان هیمه در دست می‌گوید: من سخن‌چینی نمی‌دانم ای بزرگ؛ ور دانم که این دادگری نیست! چون آرش بازگردد، هنگامهٔ هنگفت واپسین خواهد شد! این سپاهیان جان به لب شده

سوگند خورده‌اند که بر او می‌تازند تا بندبندش جدا کنند./ سردار زیر لب می‌گوید من بازشان نمی‌دارم (همان: ۴۱).

در نهایت امر این آرش است که جان بر کف می‌گیرد تا در میان کشمکش‌های شکست‌خوردگان دیوان‌سالار، بی‌آبرویی به نام او نوشته نشود. او به عنوان نمایندهٔ طبقهٔ مردم، بالای کوه می‌رود و تیر می‌اندازد و سرنوشت را دگرگون می‌سازد. در نتیجهٔ چنین دیدگاهی می‌توان گفت که نمایشنامهٔ آرش بیضایی با نظریهٔ استبداد شرقی ویتفوگل قابل تطبیق است و می‌توان کشمکش‌های موجود در آن را بر اساس همان نظریه تحلیل کرد. اگرچه بیضایی در این برخوانی، تحلیلی از مبارزهٔ طبقاتی محرومان ندارد، اما در نهایت این نتیجه را به دست می‌دهد که تودهٔ جامعه، راهی جز آن‌که وارد عمل بشوند، ندارند.

۵-۲. پیرامتنیت سه‌برخوانی (اژدهاک، آرش و کارنامهٔ بندار بیدخش)

در کتابی که با عنوان سه‌برخوانی اژدهاک، آرش و بندار بیدخش منتشر شده، ترتیب قرارگیری نمایش‌ها به این صورت است ۱. اژدهاک ۲. آرش ۳. کارنامهٔ بندار بیدخش (ر. ک بیضایی، ۱۳۹۴). قرار گرفتن این سه برخوانی در یک جلد منطقی است؛ زیرا هر کدام از آن‌ها روایت‌گر بخشی از داستان اصلی به صورت کامل هستند. اگر از نام آثار صرف نظر کنیم، چنین داستانی در اختیار خواهیم داشت: پادشاهی بر کشوری حکومت می‌کرد، بیدادگری-های او باعث شد تا شخصی علیه او بشورد و او را شکست دهد و بر تخت پادشاهی بنشیند. او عامل خشکسالی در آن سرزمین شد و در نهایت کسی آمد و او را از تخت برانداخت و آب و آبادانی را به کشور بازگرداند.این داستان کوتاه در سه برخوانی نمود پیدا می‌کند:

۱. کارنامهٔ بندار بیدخش: این برخوانی نمود پادشاهی است که با از دست دادن فرهٔ ایزدی یا دانشش، بر مردم بیدادگری می‌کند. در این نمایش ما سقوط پادشاهی را به تماشا می-نشینیم.

۲. اژدهاک: این نمایش نمود شورش مردم علیه حاکم است که ناکام باقی می‌ماند؛ اما در کاوش‌های بینامتنی دیو خشکسالی را به ما یادآور می‌شود.

۳ آرش: این نمایش، نمود دوران حکومتی است که ما در پیش چشم نمی‌بینیم؛ اما در خوانش بینامتنی به حکومت افراسیاب که معنای نامش از بین برندهٔ آب است، می‌رسیم. آرش حکومت افراسیاب را از بین می‌برد و مرز ایران را به سر حد گذشته‌اش باز می‌گرداند که چنانچه دیدیم، آرش ارتباط دارد با از بین بردن دیو خشکسالی و جاری ساختن آب و آبادانی در پی آن؛ بنابراین هر سه روایت بیان‌گر یک روایت واحد است؛ زیرا با از میان رفتن حکومت، دیو خشکسالی ظهور می‌کند و قهرمانی دیو خشکسالی را از بین می‌برد و

آب و آبادانی بازمی‌گردد. البته ترتیب نمایش‌ها در چاپ‌های مختلف، این‌گونه نیست. تفسیر بالا با ترتیبی هم‌خوانی دارد که ما در ذهن داریم؛ اما تحلیل دربارهٔ انتخاب این ترتیب از سوی نویسنده، نوعی نیت‌خوانی محسوب می‌شود؛ هرچند به نظر می‌رسد نوعی شکست در روایت باعث شده است تا اژدهاک به عنوان دیو خشکسالی در باور اساطیری ما و افراسیاب از یکدیگر جدا شوند و اژدهاک که از طبقهٔ مردم است، تنها به عنوان نمایندهٔ نارضایی مردم شناخته شود و نه نمایندهٔ حکومتی که پس از جمشید بر تخت می‌نشیند که افراسیاب باشد. باید این نکته را نیز در نظر داشت که در روایت بیضایی (در کل سه برخوانی چنان‌که توضیح دادیم)، ایران شکست نمی‌خورد و پیش از آن‌که دیو خشکسالی بر آن چیره شود، از مهلکه عبور می‌کند. از دیگر سو بیضایی بازگفت اژدهای خشکسالی را تعزیهٔ «آب» می‌نامد و مویهٔ ایرانیان بر داستان کربلا را مویه بر ایران نیز می‌داند.

> واپسین بازگفت اسطوره‌ای اژدهای خشکسالی و پهلوان/ ایزد باروری و نقطهٔ پایان آن تا امروز- شکست پهلوان/ ایزد باروری و پیروزی اژدهاست- در همان بابل- در داستان کربلا [سال ۶۱ هجری]؛ که بازتاب آن در شبیه‌خوانی ایرانی[= تعزیه] نه تنها دریغی بر حقی، که به گونه‌ای نمادین مویه‌ای بر ایران نیز هست... در جشنوارهٔ نمایشی گفتم موضوع تعزیهٔ آب است، و در ریشه و بنیاد، از اسطوره‌های فرهنگ کشاورزی می‌آید (بیضایی، ۱۳۹۵: ۲۸۶-۲۸۷)؛

به این ترتیب هر سه برخوانی که در ارتباطی پیرامتنی با یکدیگر قرار دارند، ارتباطی بینامتنی با داستان کربلا پیدا می‌کنند. در قسمت تحلیل سرمتنی خواهیم دید که مرگ آرش در نمایشنامهٔ بیضایی، به گونه‌ای شباهت دارد که با تعزیهٔ مسیح یا داستان کربلا بی‌ارتباط نیست و از دل همین شبکهٔ پیچیده می‌توان اثبات نمود که سخن بیضایی در این ارتباط با توجه به نظریهٔ ترامتنیت قابل اثبات است.

۶-۲. تحلیل سرمتنی

۱-۶-۲. میتوس آرش

مرحلهٔ سوم تراژدی با مضمون اصلی سیر و سلوک در رمانس مطابقت دارد. آن نوع از تراژدی است که موفقیت یا کمال توفیق قهرمان، سخت مؤکد می‌گردد. تعزیهٔ مسیح متعلق به این مرحله است. در جملگی تراژدی‌ها که قهرمان با مسیح مرتبط است یا صورت نوعی مسیح مانند است، این نوع تراژدی دیده می‌شود (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۵-۲۶۶). در برخوانی آرش نیز با چنین ماجرای تراژیکی روبه‌رو هستیم. چنان‌چه در تعزیهٔ حسین بن علی(ع) جالب آن‌که وجه شرقی این دو تراژدی، آن‌ها را به اسطورهٔ آب مرتبط می‌سازد و همین‌طور پیوندی ناگسستنی با فرامتن ماجرا یعنی استبداد شرقی ایجاد می‌نماید. از دیگر

سو، این تراژدی را می‌توان تراژدی انزوا دانست. در این نوع از تراژدی با افزون شدن وجه خودآگاهی شخصیت اصلی، او مدام از سیر وقایع کناره می‌گیرد. معمولاً در ابتدای واقعه آگاه می‌شود که او را مجبور به فرو رفتن در لاک خویش می‌کند. او بار تراژدی را بر دوش می‌کشد و در نهایت تجربه‌ای را به تماشاگر نشان می‌دهد که معنای نهایی تراژدی است. برجسته‌ترین خصیصهٔ تراژدی انزوا فردی بودن آن است (نامور مطلق، ۱۳۹۳: ۹۳-۹۴). آرش در مهلکه‌ای قرار دارد که خود هیچ نقشی در آن ندارد. مرگ او در رویارویی با جهان اطرافش رخ می‌دهد. او جوان و بی‌تجربه است و در دام بزرگانی می‌افتد که همگی بار فرجام تراژیک را از دوش خود بر می‌دارند و بر دوش آرش می‌نهند. آرش خواه ناخواه مجبور است از جامعه کناره بگیرد و همین امر به نوعی تراژدی انزوا محسوب می‌شود.

۳. نتیجه

بیش‌متن‌های برخوانی آرش را می‌توان در متون پیش و پس از اسلام پی‌گرفت. این روایات با اسطورهٔ آب و دیو خشکسالی در ارتباط هستند. در مواجههٔ بینامتنی این اثر با متن معاصرش، یعنی آرش سیاووش کسرایی درمی‌یابیم که پاسخ بیضایی نه تنها به کسرایی، بلکه به تمامی روشنفکران هم‌عصرش این است که برای تغییر اوضاع موجود، چاره‌ای جز حرکت مردمی که فارغ از بت‌سازی‌ها و اسطوره‌تراشی‌ها باشد، نیست. مردمی که منتظر قهرمان باشند، مردمی اسطوره‌اندیش و خیال‌پرورند. تفاوت نگاه بیضایی با کسرایی این است که کسرایی اسطورهٔ آرش را مانند انسان‌های عصر اسطوره نقل می‌کند؛ اما بیضایی اسطورهٔ آرش را در زمانهٔ خود نقل می‌کند. بیضایی اسطوره را به چالش می‌کشد و آرش مطلوب خود و جامعه‌اش را به تصویر در می‌آورد. از سوی دیگر می‌توان طبقات موجود در برخوانی آرش را منطبق با طبقات موجود در نظریهٔ استبداد شرقی ویتفوگل دانست و از جایی که نظریهٔ ویتفوگل بر بنیان جامعهٔ آب‌سالار و روابط حاکم بر آن تعریف می‌شود، پیوند بیش‌متن‌های اثر با فرامتن آن، قابل تطبیق است و می‌توان گفت که در ساختار کلی اثر از یکدیگر پشتیبانی می‌کنند. در تحلیل پیرامتنی شاهد بودیم که هر سه نمایشنامهٔ اژدهاک، آرش و کارنامهٔ بندار بیدخش که در ارتباطی پیرامتنی با یکدیگر قرار دارند، ارتباطی بینامتنی با داستان کربلا و طبعاً آب پیدا می‌کنند. در بخش تحلیل سرمتنی نیز مرگ آرش در نمایشنامهٔ بیضایی، به گونه‌ای از تراژدی شباهت دارد که با تعزیهٔ مسیح و ماجرای کربلا بی‌ارتباط نیست. این شبکهٔ پیچیدهٔ ترامتنی کاملاً در پشتیبانی از یکدیگر عمل می‌کنند؛ یعنی هیچ یک از اجزاء تحلیل یکه و تنها عمل نمی‌کند و در پیوند با معنایابی کل اثر می‌توان از آن‌ها بهره گرفت. در واقع سمفونی

اجزای مختلف اثر همچون بیش‌متن، بینامتن، فرامتن، پیرامتن و سر متن ما را به درک و دریافت صحیح این اثر رهنمون می‌سازد.

منابع

احمدی، بابک(۱۳۹۵)، *ساختار و تأویل متن*، چ هجدهم، تهران، مرکز.

اوستا(۱۳۸۵)، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، چ دهم، تهران، مروارید.

براهنی، رضا(۱۳۵۸)، *طلا در مس(در شعر و شاعری)*، تهران، زمان.

بیرونی، ابوریحان محمد بن احمد(۱۳۸۶)، *آثار الباقیه*، چ پنجم، تهران، امیرکبیر.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۵)، *هزار افسان کجاست؟*، چ چهارم، تهران، روشنگران و مطالعهٔ زنان.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۶)، *دیوان نمایش*، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

بیضایی، بهرام(۱۳۹۲)، *جدال با جهل گفتگو: نوشابه امیری*. چ چهارم، تهران، ثالث.

بیضایی، بهرام(۱۳۹۴). سه برخوانی، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

تایسن، لیس(۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر(راهنمای آسان‌فهم)*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران، نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

دریایی، تورج(۱۳۹۲)، «آرش شواتیر که بود؟». *بخارا*، سال پانزدهم، شمارهٔ ۹۵ و ۹۶، صص ۱۶۶ – ۱۷۶.

دستغیب، عبدالعلی(۱۳۷۹)، «شبان بزرگ امید». *نشریهٔ گزارش*، شمارهٔ ۱۱۵، صص۷۲-۷۶.

دینوری، ابی‌حنیفة أحمدَ بن داوود(۱۳۳۰)، *اخبار الطوال*، چ اول. مصر، سعادة.

شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۰)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران، سخن.

صفا، ذبیح لله (۱۳۳۳)، *حماسه سرایی در ایران*، تهران، امیرکبیر.

عابدی، کامیار(۱۳۹۵)، *شبان بزرگ امید (زندگی و شعر سیاوش کسرایی)*، تهران، ثالث.

فرای، نورتروپ(۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، نیلوفر.

کسرایی، سیاووش(۱۳۹۵)، *مجموعه اشعار*، چ پنجم، تهران، نگاه.

مقدادی، بهرام(۱۳۹۳)، *دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاطون تا امروز*، تهران، چشمه.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۳)، *اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد نورتروپ فرای، از کالبدشناسی نقد تا رمز کل*، تبریز، نشر موغام.

نامور مطلق، بهمن(۱۳۹۵)، *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران، سخن.

ویتفوگل، کارل آوگوست(۱۳۹۱)، *استبداد شرقی؛ بررسی تطبیقی قدرت تام*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران، ثالث.

Abedi, Kamyar (2016), *Shabane Bozorge Omid (Zendegi va Shere Siyavash Kasraei)*, Tehran, Sales [in Persian].

Ahmadi, Babak (2016), Sakhtar va tavile Matn, 18th, Tehran, Markaz [in Persian].

Avesta (2006), Gozaresh va Pazhoheshe Jalil Doostkhah, 10th, Tehran, Morvarid [in Persian].

Barahani, Reza (2006), *Tala dar Mes (Dar shero Shaeri)*, Tehran, Zaman [in Persian].

Beizai, Bahram (2013), *Jedal ba Jahle Goftegoo: Noshabe Amiri*, 4th, Tehran, Sales [in Persian].

Beizai, Bahram (2015), *Se Bar Khani*, Tehran, Roshangaran va Motaleate Zanan [in Persian].

Beizai, Bahram (2016), Hezar Afsan Kojast?, 4th, Tehran, Roshangaran va Motaleate Zanan [in Persian].

Beizai, Bahram (2017), *Divane Namayesh*,Tehran, Roshangran va Motaleate Zanan[in Persian].

Birooni, Aboreyhan Mohamad ibn Ahmad (2007), *Asar Albaghiye*, 5th, Tehran, Amir Kabir [in Persian].

Daryaee, Tooraj (2013), "Arash Shavatir Ke Bud?", *Bokhara*, Vol 15, No 95&96, Pp 166 – 176.

Dastgheyb, Abdolali (2000), "Shabane Bozorge Omid", *Nashriyeye Gozaresh*, No 115, Pp 72-76.

Dinvari, Abu Hanife Ahmad ibn Davood (1951), Akhbar Altaval, 1th, Mesr, Saadat [in Persian].

Frye, Northrop (1998), *Tahlile Naghd*, Tarjomeye Saleh Hosseini, Tehran, Nilofar [in Persian].

Genette, Gerard (1997B), Paratexts Thresholds of interpretation, Translated by JANE E. LEWIN, Cambridge, Cambridge University Press.

Genette, Gerard(1997A), *Palimpsests: literature in the second degree*, Channa newman and Claud Doubinsky(trans), University of Nebraska press.

Kasraei, Siavash (2016), *majmoe Ashar*, 5th, Tehran, Negah. [in Persian].

Meghdadi, Bahram (2014), *Daneshnameye Naghde Adabi az Aflatoon ta Emruz*, Tehran, Cheshmeh [in Persian].

Namvar Motlagh, Bahma (2016), *Beynamatniyat: az Sakhtargraee ta Pasamodernism*, Tehran, Sokhan [in Persian].

Namvar Motlagh, Bahman (2014), *Ostore va Ostoreshenasi Nazde Northrop Frye, az Kalbodshekafi Naghd ta Ramze Kol*, Tabriz, Nashre Moogham [in Persian].

Safa, Zabihullah (1954), *Hemasehsorayee da Iran*, Tehran, Amir Kabir [in Persian].

Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (2001), *Advare Shere Farsi Az Mashroutiyat ta Soghote Saltanat*, Tehran, Skhan [in Persian].

Tyson, Lois (2008), *Nazariyehaye Naghde Adabiye Moaaser (Rahnamaye Asan Fahm)*, Tarjomeye Maziya Hosseinzadeh va Fatemeh Hosseini, Tehran, Negahe emrooz va Hekayate Ghalame Novin [in Persian].

Wittfogel, Karl August (2012), *Estebdade Sharghi; Baresiye Tatbighiye Ghodrate Tam*, Tarjomeye Mohsen Salasi, Tehran, sales [in Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 2, Vol. 10, Summer 2021

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

A Critical View of Master Ethics in Akhavan-Sales's Tragic Insight

Chiman Fathi[1] & Ramin Moharrami[2]

(127-157)

Abstract

Despite the many manifestations of despair and the possibility of futility, Akhavan's poetry often speaks of a kind of activism, creativity, and the passion of life. This feature in the poetry of Akhavan is due to the modern philosophical backgrounds and profound meanings that make it suitable for analysis beyond the usual boundaries. One of the most obvious of these meanings is the view of "master ethics" in the context of "tragic insight" in his confrontation with socio-philosophical suffering, which is the main issue of this article. It seems that after the nationalist ideals, which are the background of Akhavan's philosophical and ontological ideals, he became acquainted with the current ideas of modern Europe, including Nietzsche's philosophical ideas. Nietzsche was not ineffective in choosing this moral view. The possibility of this influence led us to analyze the tendencies of the ethics of servitude in the poetic thought of Akhavan, in the approach of Nietzsche's "tragic insight." This analysis shows that Akhavan's poetic thought in this category reflects Nietzsche's "tragic vision" approach, such as the will to power, the death of God, the seal of destiny, the nihilistic transition, the elitism. The transformation of the soul and a few others is the way to the creation of the superhuman and the joyful acceptance of the wholeness of life. The research shows that the poetry of Akhavan, in a general view, is the manifestation of a kind of tragic insight which, by destroying theoretical and metaphysical insights, praising earthly life, and ordering the continuity and dynamism of life, is an aesthetic justification of existence. It deals with elitism and the critique of tragic moral views and thus builds its base far beyond critiques of conventional and theoretical moral systems. The research method is qualitative, and the approach to analysis is a philosophical critique approach of non-conceptual philosophy and sometimes a descriptive approach based on the poetic propositions of the two.

Keywords: Akhavan, Tragic Insight, Nietzsche, Ethical Attitudes, Master ethics

Received: , September 12, 2020& Accepted: 20, June, 2021

10.22059/jlcr.2021.309907.1540
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Introduction

1. Email of the author: chiman_fathi@yahoo.com
Ph.D. Graduated in Persian Language and Literature Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran.
2. Professor of Persian Language and Literature Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran.

One of the basic principles of contemporary Persian poetry is the numerous manifestations that contemporary poets, each in a specific way, directly or indirectly, present about the components of "ethics" in their poetic thought. Perhaps the answer to the question, "For these poets, does morality arise from the realm of knowledge or does it arise from within life itself?" clarifies their approach to the question of morality. In response, it should be said that among most of them, the concept or issue of ethics seems to be viewed not with a traditional approach but with a modern approach. This means that most contemporary poets consider morality to come from the heart of life. Therefore, they believe that instead of judging life from the perspective of dualistic ethics, the value of ethics should be determined from the perspective of life, and instead of the idealistic way of dualistic valuing the moral system, which defines the moral components divided into two opposing categories of "good" and "bad," the course of life must be evaluated without such moral judgment. Among the modernist thinkers of the West is Friedrich Nietzsche (1844-1900), a well-known and influential nineteenth-century European philosopher and thinker who, by declaring the death of Platonic rationalist values and Christian morality, shows that none of them can mean life and ultimately puts contemporary European culture at risk of being confronted with a storm of imagery and, consequently, of not answering the question of the meaning of life. He then deals with a new interpretation of the question of the meaning of life, focusing it not on the other world or the sacred but on the earthly life itself, arising from the will of the human to create new values.

The question now is: In this case, these contemporary poets and thinkers have substituted what new teaching for the conceptual dualistic moral system in metaphysical insight? This article intends to answer this question, particularly in relation to Mehdi Akhavan Sales's poetry, and to show the aspects and manifestations of sovereign morality in Akhavan-Sales's poetry in the approach of Nietzsche's "tragic insight."

Research background

In comparing the poetic thought of contemporary poets with the philosophical thought of Nietzsche, Asadollahi, and Fathi (1399), an article entitled "Comparative analysis of Forough Farrokhzad's poetry and Nietzschean nihilism" examine the manifestations of different types of Nietzschean nihilism. Forough Farrokhzad's poetry and analysis of his poetic tendencies have acknowledged life in its particular nihilistic transition. In Critique and Analysis of the Issue of "Ethics" in the Poetic Thought of Akhavan-Sales, Nikdar Asl and Ramezani Parsa (2017), in an article entitled "Study of the Ethics in the Akhavan-Sales's Poetry Based on Its Traditional and Modern Components", They point to the constant movement between tradition and modernity in the mind and language of Akhavan-Sales and extend this to his approach to the issue of morality. By analyzing the content of Akhavan-Sales's poetry, the authors of this article show that Akhavan-Sales's poetry, in addition to the traditional themes of morality, such as oppression and the fight against poverty, also addresses modern moral components, such as patriotism and freedom.

Yaghoubi Janbeshraei (2012), in an article entitled "The educational burden of committed Persian poetry streams", after determining the situational context of committed Persian poetry in both classical and contemporary worlds, while reviewing and introducing the main currents of committed poetry Puts Akhavan-Sales's poetry under the "Commemorative Poetry of Nimai-Human-Centered" and believes that the commitment of Akhavan-Sales and several other Nimai poets is not moral in the old sense but has philosophical-legal support that even democracy is viewed not merely in a political sense, but in an all-encompassing ontological sense.

Methodology

In this article, the research method is qualitative. The approach to analysis is a philosophical critique approach of non-conceptual philosophy and sometimes a descriptive approach based on the poetic propositions of Akhavan-Sales and Nietzsche.

Discussion

Just as Nietzsche thinks that heroic ethics arise from the will of power against the existential conflict, Akhavan-Sales' poetry often expresses his will to power in the form of indomitability as well. It is Akhavan-Sales will never succumb to suffering and defeat; Whether this defeat is a defeat of a political battle or the result of philosophical views and ideas, Akhavan-Sales has an active and genocidal attitude towards it until the end, without thinking passively. Therefore, it can be said that Akhavan-Sales, despite its determinism and destiny and the constant experience of suffering and defeat, often says yes to the whole of life in a non-metaphysical context. Although in most of Akhavan-Sales's poems, while preserving the value of movement, there is also a sense of futility or infinity, he is sometimes, after tired of asking unanswered questions, says 'Yes' to life without any excuse.

conclusion

By analyzing Akhavan-Sales's poetry, it can be seen that most of the features that reflect Nietzsche's moral views in his tragic vision are also seen in Akhavan-Sales's poetic thought. These manifestations or demonstrations sometimes require careful analysis and punctual analysis to provide a correct and appropriate comparison. Sometimes, this adaptation is due to the similarity of the lexical and semantic symbols and signs in Akhavan-Sales's and Nietzsche's thoughts. In other words, the signs in some of Akhavan-Sales's poems are so close to Nietzsche's symbols or symbolic terms that in our view, it is a definite argument so that it is impossible to be ignored according to Akhavan-Sales's familiarity with Nietzsche's philosophy. In general, in Akhavan-Sales's poetry, the will of sovereign morality is reflected in a tragic vision of the tendencies of war and racism, desecration, elitism, creativity and modernity, and the aesthetic justification to life.

نقد نگرهٔ اخلاق سَروَری در بینش تراژیک اخوان ثالث

چیمن فتحی[۱]

دانش آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

رامین محرمی

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۲۲/ ۰۶/ ۹۹ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۳۰ /۰۳/ ۱۴۰۰

علمی – پژوهشی

چکیده

شعر اخوان ثالث، به‌خلاف تظاهرات فراوان یأس و نومیدی و نیز با وجود اظهار امکان عبث‌بودگی، اغلب، خبر از گونه‌ای کنشگری، آفرینندگی، پویایی و التزام شور زندگی می‌دهـد. این ویژگی در شعر اخوان، به سبـب جان مایه‌های فلسفیِ مدرن و معانی بلند و ژرفی است که آن را درخورِ تحلیل‌هایی فراتر از مرز معمول می‌کند. یکی از بارزترین این معانی، نگره‌ی «اخلاق سَروَری» در بستر «بینشی تراژیک» در مواجهه‌ی او با درد و رنج اجتماعی– فلسفی است که مسأله‌ی اصلی این مقاله است. به نظر می‌رسد پس از آرمان‌های ملّی‌گرایانه، که پیش‌زمینه‌ی آرمان‌های فلسفی و هستی‌شناسانه‌ی اخوان است، آشنایی وی با اندیشه‌های جریان‌ساز عصر مدرن اروپا، از جمله، اندیشه‌های فلسفی فریدریش نیچه، فیلسوف بنام آلمانی، در انتخاب این بینش و نگره‌ی اخلاقی بی‌تأثیر نبوده است. امکان این تأثیر، ما را بر آن داشت تا در تحلیل آن، گرایش‌های اخلاق سروری را در اندیشه‌ی شعری اخوان ثالث، در رهیافت «بینش تراژیک» نیچه‌ای نقد و واکاوی کنیم. این واکاوی نشان می‌دهد که اندیشه‌ی شعری اخوان در این مقوله، بازتاب شیوه‌هایی از رهیافت «بینش تراژیک» نیچه‌ای، همچون: اراده‌ی قدرت، مرگ خدا، مِهر سرنوشت، گذار نیهیلیستی، نخبه‌گرایی، دگردیسی جان و چندی دیگر است که راه آفرینش ابرانسان و پذیرش خرسندانه‌ی تمامیت زندگی یا تصدیق همه‌جانبه‌ی زندگی است. حاصل این پژوهش، نشان‌می‌دهد که شعر اخوان در نگرشی کلی، نمود نوعی بینش تراژیک است که با ویرانگری بینش تئوریک و متافیزیک، به ستایش و پاسداشت زندگیِ زمینی و سفارش به پیوستگی و پویایی جریان رود زندگی، توجـیه زیبایی‌شناسانه‌ی هستی، نخبه‌گرایی و نقد نگره‌های اخلاق تراژیک می‌پردازد و بدین‌گونه پایگاه خود را در ساحتی بس فراتر از نقدهای متناسب با نظام‌های اخلاقی معمول و تئوریک بنا می‌نهد. روش تحقیق، کیفی و رویکرد ناظر بر تحلیل‌ها، رویکرد نقد فلسفی از گونه‌ی فلسفه‌ی غیرمفهومی است؛ گاهی هم تحلیل‌ها با رویکردی توصیفی و با تکیه بر گزاره‌های شاعرانه‌ی آن دو صورت می‌پذیرد.

واژه‌های کلیدی: اخوان ثالث، بینش تراژیک، نیچه، نگره‌های اخلاق.

۱.مقدمه و بیان مسئله

اسم مهدی اخوان ثالث و حال و هوای شعر او اغلب با درون‌مایه‌های سیاسی– اجتماعی و وجه غالب ملّی‌گراییِ ایرانی آمیخته است. این حال و هوا در آغاز با حضور پُررنگ حسّ بازگشت به قلمرو ناب ایران باستان، شعر او را به نوعی شعر نسبتاً آرمان‌جویانه و

۱. رایانامه نویسندهٔ مسئول: chiman_fathi@yahoo.com

آرمان‌خواهانه بدل کرده است. در واقع باید گفت: اگرچه مقطع تاریخی مرداد ۱۳۳۲ و شکست نهضت ملّی، در پیِ بستن امیدهای بی‌شمار، تأثیر محسوسی بر فضای شعریِ همه‌ی شاعران آن دوره داشته است، گویی این تأثیر بر شعر هیچ‌یک از شاعران این دوره به اندازه‌ی شعر اخوان جدّی نبوده است (حقوقی، ۱۳۸۳: ۱۲). با این‌حال، دامنه‌ی این تأثیرِ محسوس و مستقیم در شعر او، اندک‌اندک گسترده‌تر می‌شود و فراتر از قلمرو ملّی–اجتماعی، به مرز نوعی جهان‌بینی خاصّ فلسفی می‌رسد؛ هرچند اخوان اغلب از دادن پاسخی آشکار و مشخّص به پرسش‌هایی که دیگران درباره‌ی جهان‌بینی نهفته «در پشت زبان و تصویرهای شگفت» اشعارش می‌پرسند، شانه خالی می‌کند (طاهباز، ۱۳۷۰: ۴۸) و در هیچ مصاحبه‌ای تمایلی برای به‌دست‌دادن کلید دریافت اشعارش نشان نمی‌دهد، اما نباید فراموش کرد که مصاحبه‌های اخوان، یکی از منابع روشن و دست‌اول برای راهیابی مخاطب به بینش و موضع‌گیری‌های خاصّ اویند (جباری، ۱۳۹۷: ۲۷). اخوان در یکی از این گفت‌وگوها، در مؤخره‌ی *از این اوستا*، خود، به اسم چند تن از اندیشمندان و شاعران دنیای شرق و غرب اشاره می‌کند که اسم نیچه نیز در این میان به چشم می‌خورَد (اخوان، ۱۳۶۰: ۱۴۶–۱۴۵). این مورد و سه مورد دیگری که اخوان در کتاب *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج* (اخوان ثالث،۱۳۶۹: ۳۳۷ و ۸۹ و ۴۰)، از نیچه نقل قول می‌کند و یا درباره‌ی او به‌اختصار سخن می‌گوید، بی‌تردید نشانه‌ی آشنایی این شاعر معاصر ایرانی با اندیشه‌های نیچه است. حتّی گاهی نشانه‌های موجود در برخی از اشعار اخوان با عبارات گُزین‌گویانه‌ی نیچه چنان همسان و هماهنگ‌اند که به نظر ما، خود، دلیل محکم و قطعی دیگری است بر آشنایی اخوان با مفاهیم و آموزه‌های اندیشه‌ی نیچه، که دشوار بتوان از آن گذشت و نادیده‌اش گرفت.

فریدریش نیچه (۱۹۰۰– ۱۸۴۴م.)، از فیلسوفان بنام و تأثیرگذار قرن نوزدهم اروپا و متفکری است که با اعلام مرگ ارزش‌های تعقّل‌مدارانه‌ی افلاطونی و اخلاق مسیحی، هر دو را فاقد قدرت لازم برای معنادار نمودن هستی و حیات می‌خواند که سرانجام فرهنگ معاصر اروپا را در خطر مواجهه با طوفان نیست‌انگاری و در نتیجه، بی‌پاسخ‌نهادن مسئله‌ی معنای زندگی قرار می‌دهد. آن‌گاه خود، به تقریری نو از مسئله‌ی معنای زندگی می‌پردازد و آن را نه معطوف به جهان دیگر یا برآمده از امر قدسی، بلکه آن را معطوف به همین زندگی زمینی و برآمده از اراده‌ی فرد انسانی برای آفرینش ارزش‌های نوین می‌داند(نیچه، ۱۳۸۶: ۳۵– ۳۴؛ نیچه، ۱۳۹۰: ۲۵۵) .

یکی از بن‌مایه‌های بنیادین شعر معاصر فارسی نیز، به‌ویژه شعر پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، مظاهر متعدّدی است که شاعران معاصر، هر کدام به گونه‌ای خاص، به صورتی مستقیم یا غیرمستقیم، از مؤلّفه‌های «اخلاق» در اندیشه‌ی شعری خود ارائه کرده‌اند. بدیهی است که ایران در عهد معاصر، همگام با وقوع تحوّلات سیاسی- اجتماعی، در برخی از بنیادی‌ترین بنیان‌های فکری- فرهنگی خود هم، از جمله «نظام اخلاقیِ» موجود با تغییرات بسیاری مواجه گشت. البته تغییر و تحول در نظام اخلاقی گاهی ناشی از تغییر در مبانی معرفتی و سبک‌های زندگی مبتنی بر آن‌ها و گاهی تحت تأثیر پیچیدگی‌ها و ویژگی‌های جوامع مدرن بوده است؛ از این‌رو، با ورود تدریجی مدرنیته به ایران، دستگاه اخلاقی نیز مانند بسیاری دیگر از نظام‌های موجود، رفته‌رفته دچار تحوّلاتی شد که یکی از روشن‌ترین مظاهر این تحوّلات، عرصه‌ی شعر معاصر فارسی است.

شاید پاسخ به این پرسش که: «از نظر این شاعران، امر اخلاقی از ساحت معرفت برمی‌خیزد یا از درون خودِ زندگی برمی‌آید؟»، میزان این تغییر و رویکردِ آن‌ها را به مسئله‌ی اخلاق روشن‌تر سازد. در پاسخ باید گفت: به نظر می‌رسد مفهوم یا مسئله‌ی اخلاق در میان اغلب آن‌ها، نه با رویکردی سنّتی بلکه با رویکردی مدرن نگریسته می‌شود؛ بدین‌معنی که اغلب شاعران معاصر، امر اخلاقی را برآمده از بطن زندگی می‌دانند؛ از این‌رو معتقدند که به جای قضاوت درباره‌ی زندگی از منظر اخلاق دوآلیستی، ارزش اخلاق را باید از چشم‌انداز زندگی مشخص کرد و به جای شیوه‌ی ایده‌آلیستیِ ارزش‌گذاری دوگانه بر نظام اخلاقی، که مؤلّفه‌های اخلاقی را به دو دسته‌ی متعارض و متقابل «نیک» و «بد» تقسیم می‌کند، جریان زندگی را باید بدون چنین داوری اخلاقی‌ای ارزیابی کرد.(۱)

اکنون پرسش این است که: در این صورت، این دسته از شاعران و اندیشمندان معاصر، چه آموزه‌ی نوینی را جایگزین نظام اخلاقِ دوگانه‌انگارِ مفهومی در بینش متافیزیک کرده‌اند؟ این مقاله بر آن‌است که این پرسش را، به‌طور خاص، در رابطه با شعر مهدی اخوان ثالث پاسخ گوید و جنبه‌ها و جلوه‌های اخلاق سَروَرانه را در شعر اخوان در رهیافت «بینش تراژیک» نیچه‌ای نشان دهد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در سنجش اندیشه‌ی شعری شاعران معاصر با اندیشه‌ی فلسفی نیچه، اسداللّهی و فتحی(۱۳۹۹)، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل تطبیقی شعر فروغ فرخزاد و نیهیلیسم نیچه-

ای»، به بررسی مظاهر انواع نیهیلیسم نیچه‌ای در شعر فروغ فرخزاد و تحلیل گرایش‌های شعر او به تصدیق زندگی در گذار خاص نیهیلیسمیِ آن پرداخته‌اند.

در نقد و تحلیل مسئله‌ی «اخلاق» در اندیشه‌ی شعری اخوان، نیکدار اصل و رمضانی پارسا (۱۳۹۶)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی وجوه اخلاق در شعر اخوان براساس مؤلّفه-های سنّتی و مدرن آن»، به حرکت مستمر و همیشگی بین سنّت و تجدّد در ذهن و زبان اخوان اشاره می‌کنند و این موضوع را به رویکرد شعر اخوان به مسأله‌ی اخلاق هم تسرّی می‌دهند؛ نویسندگان این مقاله، با تحلیل محتوایی شعراخوان، نشان می‌دهند که شعر اخوان، در کنار مضامین سنّتی اخلاق، از جمله: ظلم‌ستیزی و مبارزه با فقر، به مؤلّفه‌های مدرن اخلاقی، مانند وطن‌گرایی و آزادی نیز می‌پردازد. این مقاله اگرچه به چندی از شاخصه‌های والاتبارانه، همچون «آزادی‌خواهی» در شعر اخوان اشاره کرده، اما رویکرد خود را بر چارچوب نظری خاصی ننهاده است.

موسوی و بشیری (۱۳۹۶) نیز در مقاله‌ای با عنوان «کارکردهای تعلیمی و اخلاقی عناصر چندمعنایی در شعر اخوان (با تکیه بر عنصر نماد)»، به تفاوت بارز برخورد شاعران کلاسیک و شاعران معاصر با مسئله‌ی اخلاق و جنبه‌های تعلیمی آن، از راه بیان غیرمستقیم و نمادین شاعران معاصر اشاره می‌کنند و نشان می‌دهند که این شیوه‌ی نمادین در شعر اخوان ثالث، فرصتی برای خلق نمادهای شخصی در ستایش برخی از مدرن‌ترین مؤلّفه‌های اخلاقی، مانند آزادی و دعوت به مبارزه و خروش علیه نادانی، بردگی و تسلیم است. تأکید این مقاله نیز بیشتر از آن‌که بر تحلیل محتوای شعر اخوان و کیفیت خاص برخورد شاعر با آموزه‌های اخلاقی مدرن در بستری بینشی باشد، بر شیوه‌ی بیان شاعر، به شکل نمادین، به مثابه‌ی یکی از انواع تغییرات ساختاری شعر معاصر فارسی است.

یعقوبی جنبه‌سرایی (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «بار تعلیمی جریان‌های شعر متعهد فارسی»، پس از تعیین بافت موقعیتی شعر متعهد فارسی در دو دنیای کلاسیک و معاصر، ضمن بررسی و معرفی جریان‌های اصلی شعر متعهد، شعر اخوان را ذیل «شعر متعهد نیمایی- انسان‌محورانه» می‌نهد و بر این باور است که تعهد اخوان و چند تن دیگر از شاعران نیمایی، از روی اخلاق در معنای قدیم نیست بلکه پشتوانه‌ای فلسفی- حقوقی

دارد که حتی دموکراسی در آن نه صرفاً با معنایی سیاسی، که با معنای همه‌سویه‌ی هستی‌شناسانه نگریسته می‌شود.

با این توضیح، به نظر می‌رسد تاکنون به نقد و تحلیل «اخلاق» در شعر اخوان در زمینه‌ای فلسفی با «بینش تراژیک» پرداخته نشده است که این مقاله، با نقد نگره‌ی «اخلاق سروری» در اندیشه‌ی شعری اخوان، در پی پرداختن به آن است.

۳- مبانی نظری

۳-۱- بینش تراژیک

نیچه، برخلاف دیدگاه تعقّل‌مدار سقراطی یا نظرگاه متافیزیک مسیحایی- که معتقد به سلطه‌ی نظام دوگانه‌انگار و تئوریک اخلاقیِ مبتنی بر «نیک»و «بد» است- قائل به دو نگره‌ی اخلاقیِ «اخلاق سروران» و «اخلاق بردگان» است که بر اساس آن، تنها کسانی با اخلاق سرورانه قادر خواهند بود تمامیت زندگی را با وجود درد و رنج و سختی و شکست بپذیرند و به جایِ اقبال به ارزش‌گذاری‌های مطلق‌گرای دوآلیستیِ پیشین و یا تسلیم در برابر نیهیلیسم افلاطونی و کنش‌پذیرِ عصر، با «آفرینش ارزش‌های نوینِ زمینی» و غیرمتافیزیک، از مرحله‌ی انقیاد و بندگی شترمآبانه و با «خواست و اراده‌ی قدرت» از نیهیلیسم غالب بر روزگار خود گذر کنند. این، همان «بینش تراژیک» نیچه‌ای است که به مسئله‌ی «معنای زندگی» به‌گونه‌ای ذاتی و غیرعرضی پاسخ می‌دهد و امکان گذار از نیست‌انگاری معاصر را فراهم می‌آورد (نیچه، ۱۳۷۶: ۲۵۶؛ نیچه، ۱۳۹۳: ۳۹- ۳۷).

۳-۲- نگره‌های اخلاق

نیچه بنیاد واقعیت و حیات را بر «خواست قدرت» نهاده است. او هر آن‌چه را که تحلیل-برنده‌ی قدرت باشد منحط و هر آن‌چه را که تأییدکننده‌ی زندگی و افزاینده‌ی قدرت باشد والا می‌داند. از این رو نزد نیچه، قدرت، معیار حقیقت و سنجه‌ی اخلاق است. اساساً، از نظر نیچه، ردپای خواست قدرت را در روابط انسانی باید در مقوله‌ی «اخلاق» جست‌وجو کرد. او اخلاق را به دو دسته‌ی متفاوت و متعارض تقسیم می‌کند: اخلاق گله‌ای یا اخلاق بردگان؛ اخلاق برتر یا اخلاق سروران:

با گشت‌وگذاری میان بسیاری اخلاق‌های نازک و درشت که تاکنون بر روی زمین فرمان رانده‌اند و هنوز هم می‌رانند، [...] سرانجام دو نوع بنیادین از اخلاق بر من آشکار شد، و یک فرق بنیادی از آن میان برآمده است: آن‌چه هست اخلاق سروران است و اخلاق بردگان (نیچه، ۱۳۷۶: ۲۵۶).

در واقع نیچه برای اخلاق خاستگاهی طبیعی قائل می‌شود که ریشه در قدرت‌طلبی انسان دارد. او با تقسیم‌بندی اخلاق به «اخلاق سروران» و «اخلاق بردگان»، انسان‌ها را به دو دسته تقسیم می‌کند که هر کدام از این دو دسته، اخلاق خاص خود را دارند؛ سروران، رفتار و اخلاقی غرورآمیز و سَروَرمآبانه دارند. این گروه به توان و قوای خود اعتماد دارند و در صدد ارضای آرزوها و تمنّیات خود برمی‌آیند و از تسلیم و سرسپاری به دورند چراکه ارزش‌های خود را از دل زندگانی و نیروی سرشار و آفریننده‌ی خویش می‌آفرینند. در حالی که بردگان، در پیِ امنیّت، رفع ترس و طرد رنج‌ها و مصائب زندگی هستند، قدرت و ارزش خود را سرکوب می‌کنند و پیروزی را در خودشکنی و فرمانبَری مطلق می‌دانند(همان: ۲۵۶). بنابراین می‌توان گفت: نیچه اخلاق مورد نظر خود را بر اساس خواست قدرت که بنیاد فلسفه‌ی اوست، طراحی می‌کند و به طور کلی معتقد است اگر نیکی و بدی وجود دارد، تنها منسوب به خواست قدرت است و نیکی و بدی تنها بر این بنیاد سنجیده می‌شوند و اساساً دو واژه‌ی «نیک» و «بد»، بیشتر، واژه‌هایی توصیفی‌اند تا تجویزی؛ «نیک چیست؟ آنچه حس قدرت را تشدید می‌کند، خواست قدرت و خود قدرت را در انسان. بد چیست؟ آنچه از ناتوانی می‌زاید» (همان: ۲۸).

به عبارتی دیگر: نیچه جهان را به مثابه‌ی نیرو و تصوّر اراده می‌بیند. از نظر وی، جهان خواست قدرت است و همه‌ی ما خواست قدرتیم و خواست قدرت، همان جهان نیروهاست. این نیروها و خواست قدرت هم، خود، از دیدگاه نیچه، بر دو گونه است: نیرو: کنشی/ واکنشی؛ خواست: تأیید/ نفی. از گذار این دوگانه در نظرآوردن خواست و نیرو، دو گونه ارزش‌گذاری که نمایانگر دو روش فلسفی است، به دست می‌آید: «برده‌ی تأمّل انتزاعی، در مقابل ارباب شور و عمل عینی» (هارت،۱۳۹۲: ۷۷).

۳-۳- دگردیسی‌های جان

نیچه در کتاب چنین *گفت زرتشت*، از زبان زرتشت به ما می‌آموزاند که چگونه جان باید از مرحله‌ی انقیاد و بندگی شترگونه‌ی خویش گذر کند و با خشونت وحشیانه‌ی شیر به واژگونی ارزش‌ها و شکستن لوح‌های کهن بپردازد و آنگاه با پویش کودکانه و معصومیت و بی‌گناهیِ جانِ کودک‌شده‌ی خود و با داشتن خواست قدرت، دست به آفرینش ارزش‌های نو بزند (نیچه، ۱۳۹۳: ۳۹- ۳۷). بنابراین مراتب یا مراحل دگردیسی جان در فلسفه‌ی نیچه،

به ترتیب: شتر، شیر و کودک است. بدین‌ترتیب، با طی مراتب دگردیسی جان، انسان از اخلاق بردگان به اخلاق سروران نائل می‌آید.

۴- نگره‌ی اخلاق سَروَری در بینش تراژیک اخوان

اساساً واژه‌ی تراژیک به جلوه‌ی ویژه‌ای از هستی و حیات منسوب می‌گردد که در آن، انسان با نیروها و عوامل غالب بر خود، که البته سرانجام او را نابود می‌کنند و یا دست کم ناتوانی و تباهی او را برایش آشکار می‌سازند، دلیرانه و سَروَرانه در جدال و کشمکش است (وینی، ۱۳۷۷: ۸۴). بنابراین داشتن اخلاق سرورانه با وجود تراژیک‌بودن زندگی، تناقضی است که تنها با یکی دیگر از مضامین فلسفی نیچه، یعنی: «عشق به سرنوشت» یا «مِهر سرنوشت» قابل‌حلّ است. مضمون «عشق به سرنوشت»، پذیرش کلی هر آن چیزی است که در زندگی انسان و جهان رخ می‌دهد؛ پذیرش دیونیزوسی[۲] جهان، آن‌گونه که هست، بدون هیچ‌گونه کم‌وکاست و بدون استثناء و انتخاب. اساساً، آن که معنای «عشق به سرنوشت» را فهمیده است، با وجدِ دیونیزوسی و «اراده‌ی قدرت» تمام زندگی را با تمام جنبه‌های آن می‌پذیرد؛ به لذّت‌های آن روی می‌کند و در همان حال، از خطرها و بلاهای آن نیز روی‌گردان نیست. به عبارت دیگر، چنین فردی، موجودی دیونیزوسی است که هرآنچه را- از امور هولناک و مخاطره‌آمیز زندگی- که موجودات ضعیف از آن هراسان و گریزان‌اند و ظرفیت و توان جذب و هضم آن را ندارند، می‌پذیرد و به آن آری می‌گوید (پیروز، ۱۳۹۴: ۹۶- ۹۴). این‌ها از دید نیچه، ویژگی‌های رویکرد مثبت و دلیرانه یا «بینش تراژیک» به زندگی است. بدین‌ترتیب دیالکتیکِ غلبه‌ی تراژیک تقدیر بر هستی انسان و اخلاق سرورانه‌ی او در برابر آن، با «عشق به سرنوشت» به سنتز «اَبَرانسان» نیچه‌ای می‌انجامد.

همچنان‌که نیچه اخلاق قهرمانی و سروری را ناشی از اراده‌ی قدرت در مقابل تعارض اگزیستانسیال می‌داند، شعر اخوان هم، اغلب بیان‌گر اراده‌ی معطوف به قدرت او در جلوه‌ی تسلیم‌ناپذیریِ سَروَرانه‌ی آن است؛ بدین معنی که اخوان هرگز تسلیم رنج و شکست نمی‌شود؛ خواه این شکست، شکست از نبردی سیاسی باشد، خواه برآیند دیدگاه و اندیشه‌ای فلسفی، اخوان تا پایان، بدون آن‌که منفعلانه و کنش‌پذیر بیندیشد، رفتاری فعال و گنش‌گرانه با آن دارد. بنابراین می‌توان گفت: اخوان با وجود جبرپذیری و سرنوشت-باوری[۳] و تجربه‌ی پیوسته‌ی رنج و شکست، اغلب با آغوشی باز، در بستری غیرمتافیزیک، به تمامیت زندگی، آری می‌گوید؛ اگرچه در اغلب اشعار اخوان، با حفظ

ارزش حرکت، نوعی مفهوم بیهودگی یا بی‌غایتی نیز دیده می‌شود، اما او گاهی پس از خستگی از طرح پرسش‌های بی‌پاسخ و گاهی میان شک و یقین از عبث‌بودگی، بدون هیچ بهانه و گرایشی، روشن و سرراست، به زندگی آری می‌گوید:

هر چه خواهی کن، تو خود دانی/ گر عبث، یا هر چه باشد چند و چون،/ این است و جز این نیست./ مرگ گوید: هوم! چه بیهوده!/ زندگی می‌گوید: اما باز باید زیست،/ باید زیست،/ باید زیست!...» (اخوان، ۱۳۷۰: ۱۷۸).

گاهی نیز اخوان اگرچه شعرش را با واژگانی فسرده و عباراتی راکد آغاز می‌کند و بسیاری از خصوصیات یک فرد نیهیلیسم نیمه‌جان را– که «عمر بی‌حادثه‌ی بی‌جر و جوش»ی را بی‌هیچ «اضطراب» و «تپش» و «خون دلی» سپری کرده است– بیان می‌کند، اما در پایان آرزوی پویایی و سیلان؛ سرکشی و مرزشکنی و سرازیر شدن در رود زندگی را با وجود سختی‌های سنگ‌آسای مسیر آن، به صراحت تمام فریاد می‌زند:

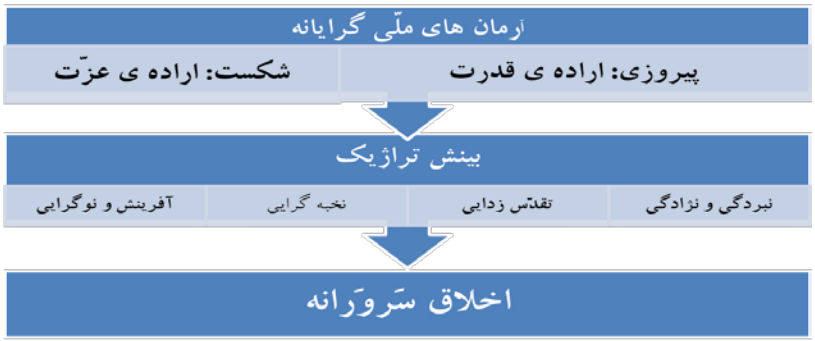
ای خوشا آمدن از سنگ برون،/ سر خود را به سرِ سنگ زدن./ گر بود دشت، گذشتن هموار،/ ور بُوَد درّه سرازیر شدن./ ای خوشا زیر و زبرها دیدن،/ راه پر بیم و بلا پیمودن./ روز و شب رفتن و رفتن شب و روز،/ جلوه‌گاهِ ابدیّت بودن (اخوان، ۱۳۷۸: ۴۴).

به این ترتیب، «عمر ساکت و آرام و خموش و بی‌خروشِ» خود را از روح زنده و زندگی‌بخش دیونیزوسی لبریز می‌سازد و این‌گونه به خصلت «ابرمرد» نیچه‌ای نزدیک می‌شود.

در اندیشه‌ی فلسفی نیچه هم، این، بنیادی‌ترین ویژگیِ اخلاق سرورانه است چراکه از نگاه نیچه نیز، این زندگی است که مشخص می‌کند اخلاق چگونه شکل گیرد و فرد با اخلاق سرورانه، به‌دلیل یکی‌شدن با زندگی و تأیید آن، عامل تعیین‌کننده‌ی ارزش و ارزش‌آفرین خواهد بود. در حقیقت، همه‌ی اخلاقیات سروران از چگونگی تأیید زندگی و خواست قدرت سرچشمه می‌گیرد و از نظر نیچه، فردی که «فراسوی نیک و بد» است، «فردی با افق آزاد» (Nietzsche, 1976: 343) است که باور دارد زندگی با تمامیت آن، خوب و بد، باید زیسته شود اگرچه «روی یک شیب رو به بالا» (Gellner, 1964: 24). پس به‌لحاظ اخلاقی برای سروران، پذیرفتنی نیست که «در برابر حرکت تاریخ طبیعت یا هر چیز دیگری عاجزانه زانو بزنند» (Gellner, 1964: 26).

با واکاوی شعر اخوان، می‌توان دریافت که اغلب ویژگی‌هایی که نگره‌های اخلاق نیچه‌ای را در بینش تراژیک وی بازتاب می‌دهند، در اندیشه‌ی شعری اخوان نیز دیده می‌شود؛ این جلوه‌ها یا تظاهرات گاهی به منظور ارائه‌ی تطبیقی درست و متناسب، نیاز به واکاوی دقیق و تحلیل‌های نکته‌سنجانه دارند و گاهی امکان این تطبیق، از همسانی نمادها و نشانه‌های واژگانی و معنایی در اندیشه‌ی اخوان و نیچه فراهم می‌آید؛ بدین‌معنی که نشانه‌های موجود در برخی از سروده‌های اخوان آن‌چنان به نمادها یا اصطلاحات نمادین نیچه نزدیک‌اند که به نظر ما خود، نوعی استدلال قطعی است که با توجه به آشنایی اخوان با فلسفه‌ی نیچه، دشوار بتوان از آن گذشت و نادیده‌اش گرفت.

به‌طور کلی، در شعر اخوان، اراده‌ی اخلاق سرورانه در بینشی تراژیک در گرایش‌های نبردگی و نژادگی، تقدّس‌زدایی، نخبه‌گرایی، آفرینندگی و نوگرایی و توجیه زیبایی‌شناسانه-ی زندگی، بازتاب می‌یابد و در پایان، با این‌چنین بینشی است که اخوان، اصلِ فردیت می‌یابد زیرا وی پس از گذشتن از برداشت‌های نژادی، به قلمرو هویّت واقعی و هستیِ جمعی انسان می‌رسد و با مؤلّفه‌های گریزناپذیر و حرکت‌بخش زندگی، جدا از برداشت‌های نژادی روبه‌رو می‌شود و آن‌گاه شاعرتر می‌شود(براهنی، ۱۳۸۷: ۲۲۴).



نمودار ۱- جلوه‌های اخلاق سروری در بینش تراژیک اخوان ثالث

۴-۱- آزادگی در نبردگی و نژادگی

زمانی‌که به فضایل و ارزش‌داوری‌های سرورانه نیک نگریسته شود، آن‌چه از محتوای فضیلت‌ها سر برمی‌آورد، این است که فضایل، کاربرد معیّن و دقیق ندارند؛ بلکه بیشتر مزایایی را در بر می‌گیرد که بر جنبه‌های نظامی، قهرمانی و در کل بر شادزیستن دلالت دارند؛ مصداق تأییدی آن فضایل و ارزش‌ها هم‌تراز و حتی همسو با واژه‌ی areta (مزیّت) در یونان باستان و virtus (فضیلت) در زبان لاتین است. «virtus در زبان لاتین به معنای فعالیت‌هایی است که نیازمند قدرت جسمانی مردانه است» (خزاعی، ۱۳۸۹: ۶۰).

واژه‌ی areta هم، هم‌ریشه با «آگاثوس» است که خود، به معنای خوب و والانژاد، بزرگوار، دلیر و توانا است (نیچه، ۱۳۸۸الف: ۳۳- ۳۲).

در شعر اخوان هم، جلوه‌های اخلاق سروری، نتیجه‌ی مستقیم و آشکار احساس و اندیشه‌ی ملّی‌گرایی شورمند اوست که در آغازِ امیدوارانه‌ی کنش‌های سیاسی، در خواست و اراده‌ی پیروزی ظاهر می‌شود و پس از مواجهه با شکست، گاهی به صورت خشم و خروش نسبت به سکون و سکوت و حتّی گریز ذلّت‌بار همراهان و رهبران پیشین نهضت ملی- که نمونه‌ی بارز «اخلاق بردگی» است- و گاهی در اظهار و اذعان به نژادگی، عزّت و شرفمندی خویش به مثابه‌ی اخلاق سروران، در برابر آنان، محقّق می‌شود.

بدیهی است از میان وقایع عهد اخوان، وضعیت اجتماعی دهه‌ی چهل و به‌ویژه، ایران پس از کودتای ۱۳۳۲، در شعر او بازتاب ویژه‌ای دارد؛ از جمله‌ی مشخّص‌ترین این سروده‌ها، که به‌روشنی، بیان‌گر تقابل دو دستگیِ سروری و بردگی است، سروده‌ی «نادر یا اسکند؟» است که انعکاس وضعیت جامعه‌ی پس از کودتاست. این شعر، از طرفی، بازتاب یأس شاعر از اوضاع پس از کودتا و از طرف دیگر، بیان خشم و اعتراض او نسبت به افرادی است که، به‌زعم وی، با فرومایگی به ترس و تسلیم و خواری و خفّت تن‌دادند. بنابراین بازتاب دوگانه‌ی اخلاق تراژیک در این سروده‌ی اخوان، در گام نخست، آن‌جاست که شاعر با بیانی استعاری و اشاره‌ای طنزآمیز، رهبران پیش‌ترِ جنبش ملّی را فرومایگانی با اخلاق بردگی می‌داند:

مشتهای آسمان‌کوب قوی/ وا شده‌ست و گونه‌گون رسوا شده‌ست/ یا نهان سیلی‌زنان یا آشکار/ کاسه‌ی پست گداییها شده‌ست (اخوان، ۱۳۹۰: ۲۲).

اخوان آنها را فراری (گوید آخر...پیرهاتان نیز...هم...)، مسئولیت‌ناپذیر و بی‌تفاوت (آنکه در خونش طلا بود و شرف/ شانه‌ای بالا تکاند و جام زد)، ایمن و آسوده(چتر پولادین ناپیدا به‌دست) و ترسو (رو به ساحل‌های دیگر گام زد) می‌خوانَد (جباری، ۱۳۹۷: ۳۱). در واقع، هرآن‌چه اخوان از آن‌ها توصیف می‌کند، یادآور یکی از ویژگی‌های اخلاق بردگان و میان-مایگان در اندیشه‌ی فلسفی نیچه است.

اخوان همین مضمون را در جایی از شعر میراث هم تکرار کرده است:

نزد آن قومی که ذرّات شرف در خانه‌ی خونشان/ کرده جا را بهر هر چیز دگر، حتّی برای آدمیّت تنگ! (اخوان، ۱۳۹۰: ۳۳).

آن‌گاه در گام دوم، با بیان و تصویرگری پاسخ منفی که در جواب درخواست مادر- مبنی بر تلاش برای رهایی و تسلیم- می‌دهد، آزادگی و مردانگیِ سرورانه‌ی خود را این-گونه نشان می‌دهد:

باز می‌بینم که پشت میله‌ها/ مادرم استاده با چشمان تر/.../ گویدم بنویس و راحت شو به رمز/ تو عجب دیوانه و خودکامه‌ای/ من سری بالا زنم چون ماکیان/ از پس نوشیدن هر جرعه آب/ مادرم جنباند از افسوس سر/ هر چه از آن گوید، این بیند جواب (اخوان، ۱۳۹۰: ۲۳).

اخوان، در عوض، در برابر آن‌ها، نژاده‌بودن و اخلاق سرورانه‌ی خود را در این سروده، این‌گونه بیان می‌کند:

در شگفت از این غبار بی‌سوار/ خشمگین، ما، ناشریفان مانده‌ایم/ آبها از آسیاافتاده، لیک/ باز ما با موج و توفان مانده‌ایم (همان: ۲۵- ۲۴).

در بند بالا، اخوان، خود را، که حتی پس از آرام‌شدن اوضاع دست از بروز خشم و خروش برنداشته است، «خشمگین» و با اشاره‌ای طنزگونه و بیانی تهکّم‌آمیز، «ناشریف» می‌خواند، که البته منظور از آن، شریف و نژاده است زیرا وی با این شیوه‌ی بیانی، در واقع می‌خواهد به شرافت و بلندپایگی خود در مقابل پستی و فرومایگی هم‌رزمان پیشین خود- که به جای مقاومت و تداوم بر نبردگی، اکنون گرفتار ترس و تسلیم گشته‌اند- اشاره کند و بدین ترتیب عافیت طلبانی را که پس از شکست نهضت ملی به دشمن و البته به دسته‌ی «اخلاق بردگی» پیوستند، رسوا کند زیرا بردگان، در پیِ امنیّت، رفع ترس و طرد رنج‌ها و مصائب زندگی هستند، قدرت و ارزش خود را سرکوب می‌کنند و پیروزی را در خودشکنی و فرمانبَری مطلق می‌دانند(نیچه، ۱۳۹۰: ۲۵۶).

در پایان، گویی دیگر برای او تفاوتی ندارد که ابرمردی که شاید فردا پیدا شود و روح حیات بر کالبد مرده‌ی این شهر بدمد، نادر خجسته‌ی ایرانی است یا اسکندر گجستگ یونانی؛ آنچه مهم است تنها این است که آن فرد، ابرمرد و برخوردار از اخلاق سروران باشد تا این شهر بی‌تپش و ساکن را به خشم و خروش و فغان آورد.

باز می‌گویند: فردای دگر/ صبر کن تا دیگری پیدا شود/ نادری پیدا نخواهد شد، امید!/ کاشکی اسکندری پیدا شود (اخوان،۱۳۹۰: ۲۵).

یکی دیگر از سروده‌های اخوان که وی در آن، فارغ از اشارات مستقیم ملی‌گرایانه، در جایگاه راوی، نگرش اخلاقی خود را نسبت به اخلاق بردگی و اخلاق سروری و آزادگی

در نوعی دو دستگی، به مخاطب القا می‌کند، شعر «سگها و گرگها» است؛ در این شعر، اخوان، به دو دسته از آدم‌ها اشاره می‌کند که خودِ عنوان شعر، استعاره‌ای از آنهاست. حالتی که اخوان از زبان خود آن‌ها برایشان توصیف می‌کند، به ویژگی‌هایی که نیچه برای دو دسته یا تبار متفاوت انسان‌ها یعنی «بردگان» و «سروران» می‌شمرد، بسیار نزدیک است؛ در این شعر، شاعر ابتدا فضای حاکم را، فضایی سرد و توفانی، تاریک و پُروحشت و بی‌رحم و فسرده توصیف می‌کند و آنگاه از زبان سگها و سپس از زبان گرگها، حال آنها را توصیف می‌کند: سگها با وجود این فضای سرد و خشمناک، خود را که با راحت‌طلبی تمام از رنج مقاومت، مخالفت و طغیان رهانده و به «ته‌مانده‌های سفره»ی «ارباب» و «استخوانی» خرسند شده‌اند و بار «دردناکِ» «شلاق» بندگی او را «تحمّل» می‌کنند، نیکبخت و بی‌باک می‌نامند (اخوان، ۱۳۷۸: ۳۰). اما گرگها در این فضای «رعب‌انگیز و وحشی» که «سرمای پُرسوز» و تاریکی شب آن را محکوم به «بلای نیستی» کرده است، از سویی خود را کاملاً بی‌پناه و ناآرام و پُرتشویش می‌بینند:

زمین و آسمان با ما به کین است/ شب و کولاک رعب‌انگیز و وحشی/ شب و صحرای وحشتناک و سرما/ بلای نیستی، سرمای پرسوز/ حکومت می‌کند بر دشت و بر ما(همان: ۳۲)

و از سوی دیگر از آگاهی خود از وجود دشمنانشان خبر می‌دهند:

برون: سرما، درون: این آتش جوع/.../ و.. اینک ... سومین دشمن .../... سلاح آتشین... بی‌رحم... بی‌رحم (اخوان، ۱۳۷۸: ۳۲).

این دشمنان در واقع راه تحرّک و طغیان و پویایی را بر آنها می‌گشایند تا چونان سروران، «آزاده و آزاد» بر برف سختی‌ها و سرمای رنج‌ها، همچنان و همیشه چون باد، دوان، و در رود زندگی آزاد و رها باشند:

درین سرما، گرسنه، زخم‌خورده/ دویم آسیمه‌سر بر برف، چون باد./ ولیکن عزّت آزادگی را/ نگهبانیم، آزادیم، آزاد (همان:۳۲).

۴-۲- تقدّس‌زدایی

در نگاهی کلی، می‌توان گفت: تجربه‌ی شکست در شعر اخوان ، فضای کلی غالب بر شعر او را به فضایی انتقادی و عصیان‌آمیز و اغلب پُرتردید بدل کرده است که تنها مقدمه یا شیوه‌ای برای پرورش و گسترش اندیشه‌های معاصر انسان‌مدارانه و آزادی‌خواهانه و در

نتیجه، پیوستن به ایده‌ی «اخلاق سروری» است و نه انکاری کفرآمیز. بنابراین می‌توان گفت: اخوان نه در پیِ انکار بلکه به دنبال یافتن پاسخ پرسش‌های هستی‌شناختی خویش است (رک: حیدری، ۱۳۹۲: ۸۱-۱۳). با همین هدف، نیچه و اخوان، هر دو در بخشی از آثار خود در راستای ویران‌کردن ارزش‌های متافیزیک کهن و خَلق ارزش‌های نوین، برای رسیدن به اخلاق سرورانه‌ی ابرانسان، گاهی به‌صورتی روشن به تقدّس‌زدایی‌هایی خاص دست یازیده‌اند که از قضا همسانی‌های آشکاری با هم دارند که در ادامه، به دو نمونه از آن‌ها اشاره می‌کنیم.

۴-۲-۱- ضرورت گناه در ضرورت سرنوشت

یکی از مسائلی که هم در شعر اخوان و هم در اندیشه‌ی نیچه، به نوعی، در تعارض با مقدّس‌مآبی‌های معمول و خوانش‌های تئوریک، مطرح شده است، جایگزینیِ مفهوم ضرورتِ سرنوشت به‌جای «گناه» است که خوانشی تراژیک از مسئله‌ی «گناه» و یکی از بنیادی‌ترین شیوه‌های رهیافت «تصدیق تمامیت زندگی» است چراکه در خوانش تراژیک، «گناه» به مثابه‌ی بخشی اجتناب‌ناپذیر از این تمامیت معرّفی می‌گردد؛ از این‌رو نیچه در این باره، بر این باور است که ما نمی‌توانیم خیر و شر را انتخاب کنیم زیرا برای انجام آن آزاد نیستیم؛ همچنین ما نمی‌توانیم وجود انسان را مجرم بدانیم، زیرا او در انجام کاری که می‌کند آزاد نیست (نیچه، ۱۳۸۰: ۲۴۶) و پیش‌شرط و لازمه‌ی وقوع خطای نادانسته تعارض و تضاد اگزیستانسیال میان دو قلمروی آسمان و زمین، خدا (خدایان) و انسان، و کرانمندی و محدودیت آدمی در برابر خواست بی‌کران و نامحدود او و در یک کلام: نقش بی‌چون و چرای سرنوشت و تقدیر[1] است(فتحی، ۱۳۹۸: ۳۸). در این باره، اخوان نیز در سروده‌ی «زندگی را مردم پیشین خورد و پوش و لذّت آغوش می دیدند...»، به این موضوع اشاره می‌کند و آن‌چه را «عُرف و سنّت و آیین»، «جُرم» و «جنایت» و «لغزش» می‌خوانَد، ضرورت تقدیر می‌داند:

این جنایت، یا که می خواهی بگو: این جُرم/ این بدآیندِ کنون را گر بجویی نیک،/ بی‌گمان بینی و دریابی،/ مغلطه‌ی گُنگی، دگرگون چهره‌ای پیداست،/ از همان حاجات./ بی‌گمان بینی همان جبر ضرورت‌هاست؛/ که بدینسان پیشِ غافل چشمِ ظاهربین،/ چشم قانون، چشمِ عرف و سنّت و آیین،/ ناپسندی، لغزشی گمراه و شیطانی است (اخوان، ۱۳۷۰: ۱۳۹).

1. moira

به‌علاوه، بینش تراژیک اخوان در این سروده، تنها در اشاره به مضمون گناه، خلاصه نمی-شود؛ اخوان در کل بندهای پیشین آن، ضمن تأیید سخنان «مردم پیشین»، به بیان ستایش‌آمیز اصالت آنان به‌خاطر پاسداشت امیال و نیازهای غریزی و اذعان به اهمیت زندگیِ زمینی و جنبه‌های غریزی وجود انسان، اغتنام فرصت و ... می‌پردازد:

.../ آری آری می‌توان بسیار از این‌سان گفت/ من یقین دارم که بی‌شک راست می‌گفتند، مردم پیشین؛/ از همان‌هایی که دل می‌جست، تن می‌خواست می‌گفتند (اخوان، ۱۳۷۰: ۱۳۷).

در عوض، او هم، همچون نیچه، عهد و زمانه‌ی خود را، بی‌رمق و گرفتار یأس و پوچی می‌بیند:

لیکن اینجا زندگی محدود و بی‌رنگ است/ همگنان را راهها بر آرزو بسته/ دست‌ها از خواست‌ها کوتاه/ عرصه‌ها تنگ است(همان:۱۳۷).

اخوان در پایان هم، «حقیقت» را «لاغرک‌میشی» می‌خواند که «قربانی» شده و دیگر نمی‌توان به آن بازگشت چراکه او هم هماوا با بیانیه‌ی «مرگ خدا»ی نیچه‌ای، خبر از «قربانی‌شدن حقیقت» می‌دهد:

و حقیقت، لاغرک‌میشی که قربانی‌ست (همان: ۱۴۰).

و بدین‌گونه، اخوان جنبه‌ای دیگر از رویکرد تراژیک خود را به مخاطب نشان می‌دهد.

۴-۲-۲- «مرگ خدا»ی نیچه‌ای در «پهندشت بی‌خداوندی» اخوان

یکی از کلیدی‌ترین ایده‌های فلسفی نیچه در خَلق اخلاق سروری در بینش تراژیک، قطعه‌ی «مرگ خدا» است که در فهم تفکّر فلسفی او نیز نقش بسزایی دارد. در واقع، از دلِ ایده‌ی «مرگ خدا» است که نیچه دیگر ایده‌های نوین خویش همچون: «ابرمرد» و «اراده‌ی معطوف به قدرت» را برمی‌سازد و ارزش‌گذاریِ دوباره‌ی ارزش‌ها را پیش‌می‌کشد و معنای زندگی را در راستای اهتمام به زندگی زمینی طراحی می‌کند و بر این باور است که هستی به خودی خود، فاقد معنا، هدف و ارزش بیرونی است و این ما انسان‌ها هستیم که معطوف به زندگی زمینی خود آن‌را معنادار می‌کنیم (نیچه، ۱۳۸۰: ۱۹۴- ۱۹۲). در حقیقت، نیچه از واقعه‌ی زوال و تباهی باور به جهان دیگر و عالم برین، به «مرگ خدا» یاد می‌کند؛ مرگ خدا، مرگ ارزش‌های دروغین حقیقت‌نماست؛ ارزش‌هایی که با نام حقیقت برتر، به نفی واقعیت زندگی می‌پردازد.

از میان اشعار اخوان، یکی از شعرهایی که نشانه‌های دیدگاه غیرمتافیزیک او به‌خوبی در آن قابل دریافت است، شعر معروف «چاووشی» است. در این شعر، اخوان، به گونه‌ای آشکار و پنهان، مسیر حرکت و سفر زندگی خود را راهی غیرمتافیزیک معرّفی می‌کند؛ در این شعر، شاعر یکسره از محیط و جای کنونی خود می‌نالد و تصمیم بر آغاز پیمایش راهی دیگر دارد و به هرآن‌کس که مانند او از اینجا و اکنونِ خود ناخرسند و نالان است، سه راه متفاوت از هم را نشان می‌دهد:

نخستین: راه نوش و راحت و شادی/ ... / دو دیگر راه: نیمش ننگ، نیمش نام/ ... / سه دیگر: راه بی‌برگشت، بی‌فرجام (اخوان، ۱۳۷۸: ۶۴).

اما خود، راه سوم یعنی بی‌فرجامی را برمی‌گزیند و سپس به تعریف و توصیف این راه می‌پردازد. اساساً «در هیچ‌یک از این سه وضعیت، نشانی از تقدس نیست» (میرشکاک،۱۳۹۳: ۲۸۱). او در این بند از شعر، آگاهانه مسیر انتخابی خود را از مسیر متافیزیک و آسمانی جدا می‌کند و با لحنی طنزآمیز، «آسمانِ پاک» را «چراگاه مسیح» و دیگران و خود را از جمله «زشتانی» می‌نامد که هرگز نه اصالت و نه اِفاده‌ی این راه آسمانی را نفهمیده است. در حقیقت، شاعر در این بند با بهره‌یابی‌ای طنزآمیز از استعاراتی همچون «مسیح» و «آسمانِ پاک» به دین‌مدارانِ راحت‌طلب و راه زندگی آنها اشاره می‌کند:

بهل کاین آسمانِ پاک،/ چراگاه کسانی چون مسیح و دیگران باشد:/ که زشتانی چو من هرگز ندانند و ندانستند کآن خوبان/ پدرشان کیست؟/ و یا سود و ثمرشان چیست؟ (اخوان، ۱۳۷۸: ۶۵).

به نظر می‌رسد، شاعر با بیان این نکته که او هرگز قادر به شناختن «پدر» آنها و درک «سود و ثمر» آنان و راهشان نبوده است، در حقیقت بر بی‌اصالتی یک راه متافیزیک تأکید می‌ورزد. همچنان‌که در بند پیش‌تر نیز به سمت و سوی سفر خود که «به سوی پهندشت بی‌خداوندی‌ست»، اشاره می‌کند:

تو دانی کاین سفر هرگز به سویِ آسمانها نیست./ ... / به سوی پهندشت بی‌خداوندی‌ست (همان: ۶۵ و ۶۴).

اما پرسش اینجاست که چرا اخوان مقصد سفر خود را به جای «آسمانِ پاک» که «چراگاه کسانی چون مسیح و دیگران» است، «پهندشتِ بی‌خداوندی» می‌نامد و اصلاً چرا عالم بی‌خداوندی را «پهندشت» می‌خواند؟

به شهادت این شعر، گویی اخوان به طرزی شگفت در انکار ارجاع‌های متافیزیکی برای ظهور اخلاق سروری، با نیچه هم‌پیمان است چراکه به نظر نیچه در عصر حاضر،

همه‌ی ارزش‌ها بی‌ارزش شده‌اند و «مرگ خدا» فرارسیده است که مراد او در حقیقت، مرگ دیدگاه و اخلاق مسیحی نسبت به زندگی و جهان است و «خدا مرده است»، یعنی دنیای فراحسّی و ارزش‌های آن بی‌تأثیر و فاقد حیات شده است و متافیزیک به نقطه‌ی پایان رسیده است (Richardson, 1974: 362). هایدگر نیز، ضمن انکار معنای بی‌ایمانیِ صرف از استعاره‌ی کفرآمیز نیچه، معتقد است: «منظور از خدا در «استعاره‌ی مرگ خدا» صرف خدای مسیحی نیست، بلکه خدا و خدای مسیحی در تفکر نیچه به طور کلی با مشخّصه‌ی عالم فراحسّی به کار می‌رود؛ «خدا» نامی است برای قلمرو «ایده‌ها» و «ایده‌آل‌ها»، این قلمرو فراحسّی از زمان حکمای یونان باستان و به خصوص فلسفه‌ی افلاطونی اعتبار پیدا کرد و بر مبنای آن عالم ماوراء، عالم حقیقی و سعادت پنداشته شد و عالم حسّی، عالم سفلی و شقاوت» (هایدگر، ۱۳۷۸: ۲۶۳). و سپس، این پنداشت با ظهور مسیحیت ادامه یافت؛ به بیان نیچه در مسیحیت، ایمان به خداوند به بی‌رمقی و تُنُک‌مایگی زندگی آدمیان می‌انجامد و جبران آن به وسیله‌ی اعتقاد ورزیدن به بهشت (یا «آن سرزمین گذشته‌ها و آینده‌های بیرون از دسترس») از ارزش و حیثیت حیات جسمانی می‌کاهد ... و سرانجام این‌که چون دین مسیح ما را به پست و خوار شمردن زندگی حسّی سفارش می‌کند، به نوعی تحقیرِ قشری و تعصّب‌آمیزِ «آن‌چه در جهان واقعیت دارد و هست» منجر می‌شود (کاپلستون، ۱۳۸۲: ۴۱۰). از سوی دیگر، اخوان هم در جایی می‌گوید: «به اعتقاد من آنچه مهم است، اتّکاء به زمین و انسان است و ریشه داشتن در خاکی؛ خاک، خاک انسانی. والسّلام.» (اخوان، ۱۳۸۳: ۵۵). بنابراین بدیهی است عالمی که در آن محدودیت‌های نابجا و حصارهای بلندِ دینِ ریاضت‌پرست و آرمانِ زاهدانه بر سر راه حیات آدمی قرار نگرفته باشد، همان «پهندشتِ» رهایی و آزادگی از قید هر آرمان آسمانی و متافیزیک است. در واقع، دینی که اخوان و نیچه از آن سخن می‌گویند، به تندی با هر جنبشِ نبض زندگیِ طبیعی و اصیل در نبرد است؛ از این‌رو اخوان بلافاصله پس از اسم-بردن از مقصد سفر خود، یعنی «پهندشتِ بی‌خداوندی»، حال خود را در این سرزمین زنده‌ی زندگی‌بخش، این‌گونه توصیف می‌کند:

تو دانی کاین سفر هرگز به سوی آسمانها نیست/ ... / به سوی پهندشت بی‌خداوندی‌ست/ که با هر جنبش نبضم/ هزاران اخترش پژمرده و پرپر به خاک افتند (اخوان،۱۳۷۸: ۶۵ و ۶۴).

شاعر در جمله‌ی پایانی این بند، گویی پس از انکار عالم متافیزیک، نبض زندگیِ خود را درجنبش و زندگانیِ خود را پُرشور می‌بیند؛ همان‌گونه که ابرانسان نیچه‌ای در مرحله‌ی نیهیلیسم فعال یا مثبت- که ناشی از رهایی از سنن گذشته و وضع ارزش‌های جدید بر بنیاد پاسداشت زندگی است (مددپور، ۱۳۸۷: ۳۸)- رخ می‌نماید، اخوان نیز در ادامه، به توصیف شور و شادی و گرمیِ مقصد خویش می‌پردازد:

بیا ره توشه برداریم./ قدم در راه بگذاریم./ به سوی سرزمینهایی که دیدارش،/ بسانِ شعله‌ی آتش،/ دَوانَد در رگم خونِ نشیطِ زنده‌ی بیدار،/ نه این خونی که دارم؛ پیر و سرد و تیره و بیمار (اخوان، ۱۳۷۸: ۶۵).

۴-۳- توجیه زیبایی‌شناسانه‌ی زندگی

اخوان، در سروده‌ی بالا، پس از توصیف امیدبخش جریان و شور زندگی در پیِ انکار عالم متافیزیک، به گونه‌ای روشن و شگفت‌انگیز، مفاهیم یا مقولات رود زندگی، صیرورت[۴] و ابدیت را با مقوله‌ی زیبایی‌شناسی و هنر، به‌گونه‌ای اندام‌وار و منسجم به هم پیوند می‌زند و مقصد خود را سرزمین «شعر» می‌خواند:

به آنجایی که می‌گویند/ چو گل روییده شهری روشن از دریای تردامان./ و در آن چشمه‌هایی هست،/ که دایم روید و روید گل و برگ بلورین بالِ شعر از آن (اخوان،۱۳۷۸: ۶۸).

اساساً، در بینش تراژیک، «شهادت به شکست، به صورتی که اخوان داده است، یک پیروزی بزرگ است: یعنی ماده‌ی اولیه‌ی شکست را گرفتن و آن را تبدیل به پیروزی در اثر هنری کردن» (براهنی، ۱۳۸۷: ۲۳۸)؛ همچنان‌که تمایل به زیبایی‌شناسی و هنر نزد نیچه تنها به یک صورت یا ساخت هنری یا حتی هنر چونان یک کل، محصور نمی‌شود بلکه به آرزو و اشتیاق فلسفه‌ای فراگیر برای زندگی تبدیل می‌گردد. در واقع، نیچه از معنای محدود زیبایی‌شناسی فراتر می‌رود و در جست‌و جوی فراانسان، هنر را با مسائل اگزیستانسیالِ هستیِ آدمی پیوند می‌دهد (محبوبی‌آرانی، ۱۳۹۳: ۷۱ و ۷۰) چراکه معتقد است: «تنها چونان پدیداری زیبایی‌شناسانه، هستی و جهان جاودانه توجیه می‌شود» (همان: ۱۰۱) زیرا به نظر می‌رسد که همین ناتوانی انسان در برابر قطعیّت تقدیر، نیچه را بر آن می‌دارد که: زندگی، جز با چشم‌اندازی زیباشناختی، قابل توجیه نیست و تنها از این چشم‌انداز است که می‌توان به گذار نیهیلیستی، یعنی: گذار از انفعال و توقّف به فعلیّت و حرکت دست یافت اگرچه هرگز نتوان به غایتی معلوم و مقطوع نایل شد (فتحی، ۱۳۹۸: ۳۸).

سپس اخوان با بیانی تراژیک و ضدتئوریک، ضرورت پیوندش با طبیعت نابِ نیالوده به مصلحت‌های متافیزیکی و عقلانی را، که خونِ گرمِ شادی و «آری‌گویی به زندگی» را در رگ‌هایش جاری می‌سازد، این‌گونه فریاد می‌زند:

بیا تا راه بسپاریم/ به سویِ سبزه‌زارانی که نه کس کِشته، ندروده/ به سوی سرزمینهایی که در آن هرچه بینی بکر و دوشیزه‌ست/ .../ به سوی آفتابِ شاد صحرایی،/ که نگذارد تهی از خونِ گرمِ خویشتن جایی(نیچه، ۱۳۷۸: ۶۹).

۴-۴- نخبه‌گرایی

از نظر نیچه، سرچشمهٔ حکم نیک و ارزش «نه کسانی بوده‌اند که دیگران در حقشان «نیکی» کرده‌اند؛ بلکه این خود «نیکان» بوده‌اند. یعنی بزرگان و قدرتمندان و بلندجایگاهان و بلنداندیشان که خود را و کردارشان را نیک حس کردند و نیک شمردند؛ یعنی برتر از دیگران دانستند در برابر هر آنچه پست است و پست‌اندیشانه و همگانی و فرومایه» (نیچه، ۱۳۸۸: ۲۸).

در شعر و سخن اخوان نیز، فردگرایی و نخبه‌گرایی را نمی‌توان رویکردهایی مستقل از هم تصور کرد چراکه اصولاً، در جامعه‌ی مدرن ایران، گرایش به فردیت در سطح نخبگان نتیجه‌ای مثبت داشت و آن، «ظهور جریان‌های خلّاق» بود (زرقانی، ۱۳۹۴: ۵۱). به‌طور کلی، گرایش به فردیت در شعر اخوان چونان «من» برگزیده‌ای رخ می‌نماید که ویژه‌ی سروران، نخبگان و بزرگان است و شاید نمود و نماینده‌ی یک وجود برتر اجتماعی یا روح مطلق انسانی و انسان آرمانی و ... باشد که نقطه مقابل مردم غافل و گمراه، کور و کر و پست و ضعیف است. اصولاً خطاب و عتابی که در شعر امید، از جمله در شعرهای «برف»، «خوان هشتم»، «نادر یا اسکندر؟»، «خطاب» و بسیاری دیگر، موج می‌زند، همه به سبب همین ویژگی‌های «منِ برگزیده»ی اوست که سنجه‌ی همه‌ی راستی‌ها و اعتبارها و تنها نشان حقیقت است زیرا «هرچه حقیقت هست فقط با همین حضور آرمانی یا من است» (مختاری، ۱۳۷۹ :۵۳۸). البته خاستگاه این نگرش در شعر امید، شاید همان منش و روش دیرینه‌ی جامعه‌ی ماست که همه‌ی چشم‌اندازهای آرمانی خود را در افراد ویژه و ممتاز بازمی‌یابد و این، خود ریشه در گرایش «شبان- رمگی» فرهنگ و جامعه‌ی ما دارد؛ بدین‌معنی که مرید همواره نیازمند مراد است و گَله نیازمند شبان و «پیشوا، مراد، پیشکسوت، قهرمان، سر و سرور و سالار و ...، همه از دل همین بینش» و تعبیرهایی که امید برای مردم و همراهان خود در مبارزه و شکست و ... به کار می‌برد، غالباً از چنین دیدگاه نخبه‌گرایی برآمده است

(همان: ۵۴۴ و ۵۴۳). برای نمونه، در شعر زیر، شاعر گویی به تنی چند از شبانان و یا پیام‌آوران تاریخ اشاره می‌کند:

زمین دیگر آن کودک پاک نیست/ ... / علی رفت، زرتشت فرمند خفت/ شبان تو گم گشت و بودای پاک/ رخ اندر شب نیروانا نهفت/ نمانده‌ست جز «من» کسی بر زمین/ دگر ناکسانند و نامردمان/ بلندآستان و پلیدآستین/ ...(اخوان، ۱۳۹۱: ۱۱۸-۱۱۴).

و جایی در نثرش، در مؤخره‌ی *از این اوستا* خود می‌گوید: «من اکنون چاووشی‌خوان این کاروانم، کاروان بیداری و شرف، رادی و آزادی و آزادگی، کاروان بهزیستی امروزین و درخور امروز. کاروان ابدیت و جاودانگی اندیشه، و بنیادی برای زندگی که هر روز به اقتضای حاجات و نیازهای زیستن نو می‌شود ...»(اخوان، ۱۳۶۰: ۱۵۷).

بدین‌گونه، اخوان، هم در شعر و هم در سخنش، خود را سرور و پیشرو و بقیه را کاروان می‌خواند که وظیفه‌ی بیداری و بهزیستی آنان بر عهده‌ی اوست چراکه هنر اوست که ارزش‌ها را می‌آفریند و راه آزادی و آزادگی را به آنها نشان می‌دهد همان‌گونه که در اخلاق سروران، نوع والای انسان خود را تعیین‌کننده‌ی ارزش‌ها می‌داند و بدون نیاز به تأیید دیگران، خود، داور و خالق ارزش‌های خود می‌گردد. به‌علاوه، سروران، انسان‌های نیرومندی هستند که ویژگی بارزشان جسارت و بی‌باکی و خطرکردن است اما بردگان که توده‌ی اصلی جامعه‌ی بشری را تشکیل می‌دهند، ضعیف، ترسو و فرومایه‌اند (کاپلستون، ۱۳۷۱: ۱۵۳).

در گونه‌ی دیگری از گونه‌های «من» در شعر اخوان، به «من برابر رند» می‌رسیم (مختاری، ۱۳۷۹: ۵۵۷- ۵۴۷) که پله‌ای بالاتر از «من برگزیده» است؛ اگرچه من برگزیده‌ی اخوان به نظر، تافته‌ای جدا بافته و دارنده‌ی ویژگی‌های منحصر به خویش است، اما از خطاب و عتاب شاعر پیداست که امکان و امیدِ سرایت این ویژگی‌ها به دیگران و رفع تنهاییِ من برگزیده همچنان وجود دارد. بدیهی است که امیدِ سرکاروان برای دوباره همراه شدن یا به عبارت بهتر یکی‌شدن با کاروان بدین معناست که او نیز، همچون دیگر افرادِ کاروان، هنوز به ارزش‌ها و باورهای سنتی و کهن پایبند است و سایه‌ی این ارزش‌ها همچنان با او همراه است. این انسان، در دسته‌بندی و نگره‌های اخلاق، به «اخلاق انسان برتر» تعلّق می‌گیرد. او اگرچه در مرتبه‌ای بالاتر از «انسانی بسیار انسانی» و «واپسین انسان» قرار گرفته است، اما هنوز به مقام «ابرانسان» نرسیده است. این انسان برتر،

همچنان به اخلاق و ارزش‌های کهن پایبند است و وظایف سنّتی را بدون پایه و بنیانشان حفظ می‌کند (سوفرن، ۱۳۷۶: ۱۳۳).

«و خواهد آمد روزی که همگان، از عامه و خاصه، رشید و بالغ گردند، بیدار و هوشیار شوند، رشد عقلی و احساسی و نجابتی پیدا کنند، و دریابند که دنیا چگونه است ... یعنی خواهد آمد روزی که این بعثت و ظهور در اندرون همگان، همه‌ی آزادمردان و آزادزنان راستین روی دهد» (اخوان،۱۳۶۰: ۱۵۷).

اما «من برابر رندِ» اخوان، صرفاً یک نمونه‌ی فردی است و قابل تعمیم به مردم و انسان عام نیست. هم اخوان و هم گذشتگان، مفهوم رند را بسیار منحصر به فرد و یگانه و غیرهمگانی پنداشته‌اند که عالمش بسی فراتر از عوالم عامه و مرتبه‌اش، مرتبه‌ای فراانسانی است؛ او این مرتبه را نه با طی طریق شریعت و مصلحت و نه از راه اعمال زهد و پارسایی، که با بی‌قیدی نسبت به احکام اجتماعی شریعت و صلاح‌اندیشی در عالم ملک و از راه ترک اعمال زاهدانه و در یک کلام با خرابی و بی‌سر و سامانی و شوریدگی به دست آورده است. در واقع این ویژگی‌ها نمودِ قدرت و اراده‌ی بی‌حدّ و مرز رند است. خود اخوان در تعبیر از «ابررندان آفاقی» چنین می‌گوید:

«به طور کلی می‌توان گفت این از اوصاف و علائم بزرگی و بزرگان و بزرگواران است که غالباً از «من دیگر» برتر، والاتر عمومی، نوعی، بشری، فوق بشری سخن می‌گویند» (همان: ۱۱۳). این همان ابرمرد (ابرانسان) نیچه است که خود با دگرگونی و تبدیل ارزش‌های سنتیِ کهن، به خَلق اخلاق و ارزش‌های جدید دست می‌یازد. و این «دگرگونی به معنای پویا شدن و پیروزی اثبات در «خواستِ قدرت» (دولوز، ۱۳۸۶: ۴۰) است.

در شعرش نیز آنان را چنین وصف کرده است:

درود دیگری بر هوش جاوید قرون و حیرت عصیانی اعصار/ ابررندِ همه آفاق، مست راستین، خیام (اخوان، ۱۳۶۰: ۵۲).

با توجه به آنچه گفته شد، شاید بتوان گفت: در نگاهی بومی‌سازانه، «من برگزیده»ی اخوان که «چاووشی‌خوان کاروان» است، هم‌سنگ با «زرتشت» نیچه است. «زرتشت خود نه انسان است، نه خدا؛ او پیام‌آور ابرانسان است، اما خود ابرانسان نیست. زرتشت هویت ثابتی ندارد؛ او انسانی است نامتعیّن، چیزی میان انسان و ابرانسان.» (روزن، ۱۳۹۲: ۵۵) و «من برابر رند» اخوان، معادل «ابرانسان» نیچه.

۴-۵- آفرینش و نوگرایی در دگردیسی‌های جان

هرچند که همه‌ی آن‌چه در مباحث پیش گفته شد، دارای زیرساخت آفرینش‌گری و نوگرایی در اندیشه‌ی شعری اخوان، در راستای پرورش روحیه‌ی اخلاق سروری در بینشی تراژیک است، اما وی در سروده‌ای دیگر، یعنی: در شعر «برف» نیز، به گونه‌ای شگفت به مضمون «دگردیسی جان» در اندیشه‌ی فلسفی نیچه، نزدیک می‌شود و به معنای تبارشناسی اخلاق می‌رسد که تحلیل مختصری از آن در این‌جا خالی از لطف نیست؛ در این شعر، شاعر، به روایتِ داستانِ همپاییِ «من» با کاروانی می‌پردازد که در راهی برف‌آلود بر ردّپای دیگرانی که پیش از آنها از آنجا گذشته‌اند، گام می‌نهند. این منِ برگزیده‌ی شاعر، اگرچه به جستن ردّپای گذشتگان همچون دیگر اعضای کاروان هیچ اقراری نمی‌کند و حتی در جمله‌ای خود را «برّه‌گرگی شیرمست، آزاده و آزاد» می‌خواند و به وجود گرما و شادی در وجود خود اشاره می‌کند، اما با ضمیر جمع «ما» از خود و همراهانش یاد می‌کند و به نظر می‌رسد که در این سفر خود را با آنان همگام می‌داند. پس از آن، اخوان از درد دل‌های لک‌لک پیر غمگینی با خود، سخن می‌گوید که گویی نماد آزادی و آزادگی و خالق آیین‌ها و ارزش‌های نوینی است که او را از «خفّت آیین و ره‌جستن» بی‌نیاز کرده است:

یاد باد ایام سرشار برومندی،/ و نشاط یکّه‌پروازی/ ... / کس نه جایی جسته پیش از من/ من نه راهی رفته بعد از کس،/ بی‌نیاز از خفّت آیین و ره جستن،/ آن‌که من در می‌نوشتم، راه/ و آن‌که من می‌کردم، آیین بود (اخوان، ۱۳۷۸: ۱۱۶).

در سخنان این لک‌لک پیر، گویی اشاره‌ای به ویژگی‌های مرحله‌ی «شتر» و «شیر» و «کودک»، در دگردیسی‌جان نیچه‌ای است که از زبان زرتشت به بیان می‌آید؛ عبارت‌های «یکّه‌پروازی» و «بی‌نیازی از آیین و راه» گذشته ، به مرحله‌ی «شیر» در این مراحل سه‌گانه و «راه درنوردیدن» و «آیین بودن کردار او» به مرحله‌ی «کودک» و قدرت آفرینندگی اشاره می‌کند. سپس «منِ» شاعر با شنیدن درد دل‌های لک‌لک، گویی به خود می‌آید و می‌گوید:

من ولی دیگر .../ شرمگین از ردّپاهایی/ که بر «آنها می‌نهادم پای/ گاه‌گاه با خویش می‌گفتم:/ کی جدا خواهی شد از این گله‌هایِ پیشواشان بُز؟/ کی دلیرت را دُرَفش‌آسا فرستی پیش؟/ تا گذاری جای پای از خویش؟ (همان: ۱۱۷).

و اکنون که این «من»، به قدرت خویش آگاه گشته، بار دیگر شادی از سر می‌گیرد:

دیگر اکنون از بزان و گوسپندان پرت،/ خویشتن هم گله بودم هم شبان بودم/... / زیر پایم برف‌های پاک و دوشیزه/ ... / هر قدم از خویش نقش تازه‌ای هشتن،/ چه خدایانه‌غروری در دلم می‌کِشت و می‌انباشت (همان: ۱۱۸ و ۱۱۷).

در بند بالا، اخوان گویی صراحتاً درباره‌ی دگردیسی‌ها سخن می‌گوید: شتر، شیر و کودک. «پس زرتشت با بار خود به سوی صحرا می‌شتابد؛ و در همین صحراست که دگردیسی دوم رُخ خواهد داد، ... شتر نماد تسلیم شدن در برابر تباهی‌زدگی زمانه است اما در دنج‌ترین صحرا دگردیسی دوم روی می‌دهد: جان شیر می‌شود و می‌خواهد آزادی فراچنگ آورد و سرور صحرای خود باشد... در این‌جا نیرومندی و شجاعت لازم است» (روزن، ۱۳۹۲: ۱۵۸ و ۱۵۷).

در کل بخش پنجم این شعر، «من» از بازگشت و تکرار می‌گوید و این معنا را با تکرار جمله‌هایی یکسان، در صورت یا فرم شعر نیز نشان می‌دهد:

باز می‌گشتم./ برف می‌بارید./ جای پاها تازه بود اما،/ برف می‌بارید./ بازمی‌گشتم،/ برف می‌بارید/ جای پاها دیده می‌شد لیک/ برف می‌بارید./ بازمی‌گشتم،/ برف می‌بارید./ (اخوان، ۱۳۷۸: ۱۱۹– ۱۱۸).

گویی این تکرار، از پیوستگی بی‌وقفه‌ی بارش و بازگشت راوی حکایت می‌کند.

و سرانجام در سطر پایانی شعر، شاعر می‌گوید:

جایِ پاهایِ مرا هم برف پوشانده‌ست (همان: ۱۱۹).

بیان تعمّدیِ این تکرار، معادل تکرارِ دگردیسی‌هاست. گویی شاعر می‌خواهد بگوید: چون راهی پیموده شد و به تاریخ پیوست، راهی و آیینی دیگر باید آفرید. این‌که جای پاهای «من» را برف پوشانده‌ست، یعنی راهی که «من» رفته است، دیگر نمی‌تواند ردّ پایی برای آیندگان باشد. این‌گونه است که دگردیسی‌های سه‌گانه برای رسیدن به معنای «بازگشت جاودانه» همچنان تکرار می‌گردند.

نتیجه

یکی از بن‌مایه‌های بنیادین شعر معاصر فارسی، به‌ویژه شعر پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، مظاهر متعدّدی است که شاعران معاصر، هر کدام به گونه‌ای خاص، از مؤلّفه‌های «اخلاق» در اندیشه‌ی شعری خود ارائه کرده‌اند. در این عهد، در پیِ وقوع تحوّلات سیاسی– اجتماعی، از جمله: ورود تدریجی مدرنیته به ایران و آشنایی شاعران معاصر با مکاتب و اندیشمندان بنام غرب، «نظام اخلاقیِ» غالب هم با تغییرات بسیاری مواجه‌شد.

یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین این تغییرات، تغییر جهت شاعران معاصر از اخلاق سنّتی و بینش مطلق‌گرای تئوریک به اخلاق و بینش تراژیک است؛ بر طبق بینش جدید، به‌جای قضاوت درباره‌ی زندگی از منظر اخلاق دوآلیستی، ارزش اخلاق را باید از چشم‌انداز زندگی نگریست. از این منظر، وجود شباهت و همسانی‌های مشخّص میان اندیشه‌ی فلسفی فریدریش نیچه، فیلسوف بنام آلمانی و اندیشه‌ی شعری اخوان ثالث، با توجه به آشنایی اخوان با اندیشه‌ها و آموزه‌های نیچه، انکارناپذیر است؛ اخوان هم همچون نیچه– که اخلاق را به صورت دو نگره‌ی «اخلاق سروران» و «اخلاق بردگان» دسته‌بندی می‌کند و «اخلاق سَروَرانه» و دلیرانه را برای تصدیق همه‌جانبه‌ی زندگی می‌ستاید– با «عشق به سرنوشت»، با پذیرش کنش‌گرانه‌ی شکست و رنج، به تمامیت زندگی آری می‌گوید. این پذیرش که از «بینش تراژیک» اخوان ناشی می‌شود، گرچه با نبردگی اخوان برای آرمان-های ملّی‌گرایانه‌ی او آغاز می‌گردد، اما اندک‌اندک راه به‌سوی آرمان‌های تراژیک انسان معاصر می‌برد و سرانجام اراده‌ی اخلاق سَروَری در اندیشه‌ی شعری او در بینشی تراژیک، در گرایش‌های نبردگی و نژادگی، تقدّس‌زدایی، نخبه‌گرایی، آفرینندگی و نوگرایی و توجیه زیبایی‌شناسانه‌ی زندگی، به ظهور می‌رسد؛

۱– اخوان ثالث با برخورداری از اخلاق سرورانه در بستری تراژیک، ابتدا با اظهار خشم و اعتراض به هم‌رزمان پیشین خود در نهضت ملّی، که اکنون با ترس و تسلیم و عافیت-طلبی، راه بردگان در پیش‌گرفته‌اند، سَروَری و نژادگی و تفاوت بارز خود را با آنان، آشکارا یا نهان، بیان می‌کند و آن‌گاه در شعر «نادر یا اسکندر؟»، ظهور فردی را آرزو می‌کند، که حتی اگر از گجستگان باشد، به مثابه‌ی «ابرمرد» به سکوت و سکون برده‌مآبانه‌ی شهر او پایان‌بخشد. این‌جاست که می‌توان گفت: اخوان اکنون در دامن حُزنی فلسفی، انسانی‌تر و جهانی‌تر می‌اندیشد.

۲– نشانه‌های تقدُس‌زدایی را نیز در تطبیق شعر اخوان و اندیشه‌ی نیچه، در مسئله‌ی «گناه» و «مرگ خدا» بیش از همه‌جا، در شعر «زندگی را مردم پیشین خورد و پوش و لذّت آغوش می دیدند...» و شعر «چاووشی» می‌توان‌دید. اخوان در این سروده‌ها دیدگاه تراژیک و غیرمتافیزیک خود را نسبت به زندگی و هستی، در «عشق به سرنوشت» و پذیرش جنبه‌های زمینی و غریزی وجود آدمی و سپس باور خود را به اصالت اخلاق غیرعرضی و ذاتیِ سروران، که بدور از اخلاق دوآلیستی بردگان است، به‌خوبی نشان می‌دهد.

۳- به نظر می‌رسد که در مبحث نخبه‌گرایی، اخوان بیش‌تر به آفرینش نوعی «فرهنگ تراژیک» می‌اندیشد؛ وی آن‌گاه که خود را «چاووشی‌خوان این کاروان» می‌نامد، با بیان ویژگی‌های کاروان، مانند بیداری و بهزیستی، رادی و شرف، آزادی و آزادگی، نوگرایی و ابدیت، گویی به ویژگی‌های سروران و بلندپایگان در دسته‌ی سروران نیچه‌ای اشاره می‌کند و بدین‌ترتیب در نگاهی بومی‌سازانه می‌توان گفت: اخوان خود را هم که سرکاروان این کاروان است، در پایان، پیام‌آور ابرانسان می‌نامد تا همگان در زمینه‌ی فرهنگی تراژیک برای رسیدن بدان بکوشند.

۴- همچنان‌که نیچه، در جست‌و جوی ابرانسان، هنر را با مسائل اگزیستانسیالِ هستیِ آدمی پیوند می‌دهد و تمایل او به مبحث زیبایی‌شناسی سرانجام تا اشتیاقی فلسفی برای زندگی و تمنّای آفرینش فرهنگی تراژیک ارتقاء می‌یابد، اخوان نیز رفتار والامنشانه و سرورانه را با برخورداری از گونه‌ای فرهنگ تراژیک، تنها از راه اندیشه‌ی شعری خود به مخاطب منتقل می‌کند. بدیهی است که بستر شعر اخوان، بازتاب تجربه‌های وی، به‌ویژه شکست‌های شخصی- اجتماعی و اندوه‌های فلسفی اوست و این ساحت پدیدار شعر است که چونان توجیهی برای زندگی، رنج‌های تراژیک او را، به مثابه‌ی شکست، به پیروزی بدل می‌کند.

۵- هرچند که همه‌ی آن‌چه در مباحث پیش گفته شد، دارای زیرساخت آفرینش‌گری و نوگرایی در اندیشه‌ی شعری اخوان، در راستای پرورش روحیه‌ی اخلاق سروری در بینشی تراژیک است، اما باور و میل به آفرینش‌گری و نوگرایی جاودان از نظر اخوان، در شعر «برف» بیش از هرجا نمود می‌یابد که به‌طرزی شگفت با مراحل دگردیسی جان نیچه‌ای، شتر، شیر و کودک، هماهنگ است؛ شاعر در این شعر، به شکلی نمادین، مواردی همچون: ادامه‌ی راه دیگران و کهنه‌گراییِ اندیشگی را، به مثابه‌ی انقیادی کور، فرومایه و شترمآبانه نکوهش می‌کند و آزادگی را در نوگرایی و آفرینش‌گری می‌داند و در پایان نیز بر اهمیّت تکرار جاودانه‌ی این نوگرایی تأکید می‌ورزد. بدیهی است که این آفرینش‌گری، هم از دید نیچه و هم از نظر اخوان، تنها در بستر فرهنگی تراژیک و با داشتن اخلاق سروران، قابل اجراست.

پی‌نوشت

۱. ما به‌منظور به‌دست‌دادن نوعی چشم‌انداز فلسفی از گوشه‌ای از بستر نیهیلیسمیِ شعر معاصر ایران در بینشی تراژیک، بخشی از این معنا را در مقاله‌ای دیگر بررسی کرده‌ایم(نک: اسداللّهی و فتحی، ۱۳۹۹: ۶۰-۲۹).

۲. دیونیزوس(Dionysus): «دیونیزوس، نماد شادی، مستی و مرزشکنی است . این ایزد، نماد روح بلندپرواز و مرزنشناس است. «در مقابلِ آپولون، دیونیزوس، نماینده‌ی نوعی انرژی آشفته و نشئه‌آور است که انسجام هرگونه ساختار صوری را تهدید می‌کند و در پیِ از میان برداشتن تفرّد شکل‌گرفته‌ی فرد خودآیین و اتّحاد دوباره با هسته‌ی درونی طبیعت است»(اسپینکز، ۱۳۸۸: ۳۹) .

۳. برای دیدن اسباب جبرگرایی در اندیشه‌ی شعری اخوان (نک: محمدی و سرانجام، ۱۳۸۹: ۱۶۴– ۱۳۷).

۴. از نظر نیچه، هستی ایستمند و ساکن و یا حقیقت ثابتی در هستی وجود ندارد؛ همه چیز سیال و گذران، درک‌ناپذیر و واپس‌نشین است؛ این معنا در فلسفه‌ی نیچه، «صیرورت(شدن)»(becoming) نام دارد(یاسپرس، ۱۳۸۳: ۵۵۲).

منابع

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۶۰)، *از این اوستا*، چاپ پنجم، تهران: مروارید.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۶۹)، *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج*، چاپ دوم، تهران: بزرگمهر.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۷۰ا)، *سه کتاب(در حیاط کوچک پاییز در زندان؛ زندگی می‌گوید اما باز باید زیست..؛ دوزخ اما سرد* ، تهران: بزرگمهر.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۷۸)، *آن‌گاه پس از تندر (منتخب هشت دفترِ شعر)*، تهران: سخن.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۸۳)، صدای حیرت بیدار، به کوشش مرتضی کاخی، تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۹۰). *آخر شاهنامه*، تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۹۱)، *زمستان*، تهران: زمستان.

اسپینکز، لی(۱۳۸۸)، *فریدریش نیچه*، ترجمه‌ی رضا ولی‌یاری، تهران: مرکز.

اسداللّهی، خدابخش و چیمن فتحی(۱۳۹۹). «تحلیل تطبیقی شعر فروغ فرخزاد و نیهیلیسم نیچه‌ای». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. د ۲۵. ش ۱. صص۶۰–۲۹.

براهنی، رضا(۱۳۸۷)، «اخوان شاعر بزرگ سرزنش جهان»، *شهریار شهر سنگستان (نقد و تحلیل اشعار مهدی اخوان ثالث (م. امید)* به اهتمام شهریار شاهین دژی، تهران: نشر سخن: ۲۳۹– ۲۰۸.

پیروز، عبدالحسین(۱۳۹۴)، *مبانی فلسفهٔ هنر نیچه (زیبایی، والایی، کمال)*، تهران: نشر علم.

جباری، نجم‌الدین(۱۳۹۷)، «دوگانه‌ی جاذبیّت و مانعیّت در شعر میراث از اخوان ثالث»، *پژوهشنامه‌ی نقد ادبی و بلاغت*، سال ۷، شماره‌ی ۱: ۳۹– ۲۱.

حقوقی، محمد (۱۳۸۳)، *شعر زمان ما ۲ مهدی اخوان ثالث*، چاپ دهم، تهران: مؤسسه‌ی انتشارات نگاه.

حیدری، رسول(۱۳۹۲). *نقد و تحلیل رویکردهای دینی در شعر معاصر(با تکیه بر اشعار اخوان ثالث، امین‌پور، شاملو، شفیعی کدکنی و شهریار)*، رساله‌ی دکتری، دانشگاه اصفهان، اصفهان.

دولوز، ژیل(۱۳۸۶)، *جستاری در اندیشه‌های نیچه*، ترجمه‌ی حامد مهرپور، تهران: جامی.

روزن، استنلی(۱۳۹۲)، *نقاب روشنگری*، ترجمه‌ی مرتضی نوری، تهران: مرکز. خزاعی، زهرا (۱۳۸۹)، *اخلاق فضیلت*، تهران: حکمت.

زرقانی، سید مهدی(۱۳۹۴)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، تهران: ثالث.

سوفرن، پیر ابر(۱۳۷۶). *زرتشت نیچه(شرحی بر پیشگفتار چنین گفت زرتشت)*، ترجمه‌ی بهروز صفدری، تهران: فکر روز.

طاهباز، سیروس(۱۳۷۰)، دفترهای زمانه (بدرودی با مهدی اخوان ثالث)، تهران: مؤلّف.

فتحی، چیمن(۱۳۹۸)، *نقد و تحلیل شاهنامه‌ی فردوسی بر اساس نظریه‌های فلسفه‌ی هنر*، رساله‌ی دکتری، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل.

کاپلستون، فردریک(۱۳۸۲)، *تاریخ فلسفه از فیشته تا نیچه(جلد هفتم)*، ترجمه‌ی داریوش آشوری، تهران: علمی و فرهنگی.

کاپلستون، فریدریک(۱۳۷۱)، *فردریک نیچه فیلسوف فرهنگ*، ترجمه‌ی علیرضا بهبهانی، تهران: بهبهانی.

محبوبی آرانی، حمیدرضا(۱۳۹۳)، *زایش و مرگ تراژدی (تفسیری بر زایش تراژدی از درون روح موسیقی نیچه)*، تهران: نشر نی.

محمدی، محتشم و امین سرانجام.(۱۳۸۹)، «جبرگرایی در شعر اخوان ثالث»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد*، سال پنجم، شماره ۱۸ و ۱۹: ۱۶۴– ۱۳۷.

مختاری، محمد(۱۳۷۹)، *انسان در شعر معاصر یا درک حضور دیگری*، تهران: توس.

میرشکاک، یوسفعلی(۱۳۹۳)، *نیست‌انگاری و شعر معاصر*، تهران: روزگار نو.

نیچه، فریدریش (۱۳۸۶)، *اراده معطوف به قدرت*، ترجمه‌ی مجید شریف، تهران: جامی.

نیچه، فریدریش(۱۳۸۰)، *حکمت شادان*، ترجمه‌ی سعید کامران و ...، تهران: جامی.

نیچه، فریدریش(۱۳۸۸)، *تبارشناسی اخلاق*، ترجمه‌ی داریوش آشوری، تهران: آگه.

نیچه، فریدریش(۱۳۹۰)، *فراسوی نیک و بد*، ترجمه‌ی داریوش آشوری، تهران: خوارزمی.

نیچه، فریدریش(۱۳۹۳)، *چنین گفت زرتشت*، ترجمه‌ی داریوش آشوری، تهران: آگه.

نیکدار اصل، محمدحسین و رمضانی پارسا، داوود(۱۳۹۶)، «بررسی وجوه اخلاق در شعر اخوان براساس مؤلّفه‌های سنّتی و مدرن آن»، *همایش ملّی پژوهش‌های شعر معاصر فارسی*، یاسوج https://civilica.com/doc/727848.

هارت، مایکل(۱۳۹۲)، *ژیل دولوز، نوآموزی در فلسفه*، ترجمه‌ی رضا نجفی‌زاده، تهران: نی.

هایدگر، مارتین(۱۳۷۸). *راه‌های جنگلی*، ترجمه‌ی منوچهر اسدی، تهران: درج.

وایینی، میشل(۱۳۷۷)، . *تأتر و مسایل اساسی آن*، ترجمه‌ی سهیلا فتاح، تهران: سمت.

یاسپرس، کارل(۱۳۸۳)، *نیچه*، ترجمه‌ی سیاوش جمادی، تهران: ققنوس.

یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا(۱۳۹۱)، «بار تعلیمی جریان‌های شعر متعهد فارسی»، *پژوهشنامه‌ی ادبیات تعلیمی*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهاقان، سال چهارم، شماره‌ی ۱۵: ۱۹۸– ۱۷۷.

Akhavan-sales, M. (1981), *From this Avesta*, fifth edition, Tehran: Morvarid. [in Persian].

Akhavan-sales, M. (1990), *Heresies and innovations of Nima Yushich*, Second Edition, Tehran: Bozorgmehr. [in Persian].

Akhavan-sales, M. (1991), *three books (in the small yard of autumn in prison; life says but must live again ..; hell but cold*, Tehran: Bozorgmehr. [in Persian].

Akhavan-sales, M. (1999), *Then After Thunder* (selected eight poetry books), Tehran: Sokhan. [in Persian].

Akhavan-sales, M. (2004), *The Voice of Awakened Wonder*, by Morteza Kakhi, Tehran: Winter[in Persian].

Akhavan-sales, M. (2011). *The end of Shahnameh*, Tehran: Winter. [in Persian].

Akhavan-sales, M. (2012), *Winter*, Tehran: Winter. [in Persian].

Asadollahi, K. and Ch. Fathi (1399). "Comparative analysis of Forough Farrokhzad's poetry and Nietzschean nihilism". *Research in Contemporary World Literature*.No.1. 29-60 [in Persian].

Braheni, R. (2008), "Akhavan, the Great Poet to Blaming the Wworld", *Shahriar-e Shahr-e Sangestan (Critique and Analysis of the Poems of Mehdi Akhavan Sales (M. Omid)* by Shahriar Shahin- Deji, Tehran: Sokhan Publishing: 239-208. [in Persian].

Copleston, F. (1992), *Frederick Nietzsche, Philosopher of Culture*, translated by A. Behbahani, Tehran: Behbahani. [in Persian].

Copleston, F. (2003), *History of Philosophy from Fichte to Nietzsche (Vol. 7)*, translated by D. Ashouri, Tehran: Scientific and Cultural. [in Persian].

Deleuze, J. (2007), *An Essay on Nietzsche's Thoughts*, translated by H. Mehrpour, Tehran: Jami. [in Persian].

Fathi, Ch. (2020), *A critique and analysis on the Ferdowsi's Shahnameh Based on Theories of Philosophy of Art*, PhD Thesis, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil. [in Persian].

Gellner,E. (1964), *thought and change*, London: Weidenfeld and Nicolson. –

Hart, M. (2013), *Jill Deleuze, Innovation in Philosophy*, translated by R. Najafizadeh, Tehran: Ney. [in Persian].

Heidari, R. (2013). *Critique and Analysis of Religious Approaches in Contemporary Poetry (based on the Akhavan-Sales's Poetry, Aminpour, Shamloo, Shafiei Kadkani and Shahriyar)*, PhD thesis, University of Isfahan, Isfahan. [in Persian].

Heidegger, M. (1999). *Forest Roads*, translated by M. Asadi, Tehran: Dorg. [in Persian].

Hoghooghi, M. (2004), *Poetry of Our Time 2 Mehdi Akhavan Sales*, tenth edition, Tehran: Negah Publishing Institute. [in Persian].

Jabbari, N. (2018), "The Duality of Attraction and Obstacle in the Poetry of the Heritage of Akhavan-Sales", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Volume 7, Number 1: 39-21. [in Persian].

Jaspers, C. (2004), *Nietzsche*, translated by Siavash Jamadi, Tehran: Phoenix. [in Persian].

Khazaei, Z. (2010), *Ethics of Virtue*, Tehran: Hekmat. [in Persian].

Mahboubi Arani, H. (2014), *The Birth and Death of Tragedy (An Interpretation of the Nietzsche's Birth of Tragedy from the Spirit of Music)*, Tehran: Ney Publishing. [in Persian].

Mirshkak, Y. (2014), *Contemporary Art and Poetry*, Tehran: New Times. [in Persian].

Mohammadi, M. and A. Saranjam. (2010), "Algebraism in the Poetry of Akhavan-Sales", *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*, Shahrekord University, Fifth Year, No. 18 and 19: 164-137. [in Persian].

Mokhtari, M. (2000), *Man in Contemporary Poetry or Understanding the Presence of Another*, Tehran: Toos. [in Persian].

Nietzsch, F. (1976), " Twilight of the Idols", *in the portable Nietzsche*, translated and edited by Walter Kaufmann, New York: Penguin.

Nietzsche, F. (2011), *Beyond Good and Evil*, translated by D.Ashouri, Tehran: Kharazmi. [in Persian].

Nietzsche, F. (2014), *Thus Spoke Zarathustra*, translated by D.Ashouri, Tehran: Agah. [in Persian].

Nietzsche, Friedrich (2001), Hekmat Shadan, translated by Saeed Kamran and ..., Tehran: Jami. [in Persian].

Nietzsche, Friedrich (2007), The Will to Power, translated by Majid Sharif, Tehran: Jami. [in Persian].

Nietzsche, Friedrich (2009), The Genealogy of Ethics, translated by Dariush Ashouri, Tehran: Ad. [in Persian].

Nikdar Asl, M. and Ramezani Parsa, D. (2017), "Study of Ethics in the Akhavan-Sales's Poetry Based on its Traditional and Modern Components", *National Conference on Contemporary Persian Poetry Research*, Yasuj ,,, https://civilica.com / doc / 727848. [in Persian].

Pirooz, A(2015), *Fundamentals of Nietzsche's philosophy of art (beauty, sublimity, perfection)*,Tehran: Elm publication.

Richardson, William(1974) *Heidegger, through Phenomenology to tought*, martinus nijhoff.

Rosen, S. (2013), *The Mask of Enlightenment*, translated by M. Nouri, Tehran: Center. [in Persian].

Sophren, P.(1997). *Zarathustra of Nietzsche (commentary on the preface of such a saying Zarathustra)*, translated by B. Safdari, Tehran: Fekr-e Rooz. [in Persian].

Spinks, L. (2009), *Friedrich Nietzsche*, translated by Reza Valiayari, Tehran: Center. [in Persian].

Tahabaz, S. (1991), *Daftar-e Zamaneh (Farewell to Mehdi Akhavan Sales)*, Tehran: Author. [in Persian].

Winnie, M. (1998),. *Theater and its basic issues*, translated by S. Fattah, Tehran: Samt. [in Persian].

Yaghoubi Janbehsarai, P. (2012), "Educational Burden of Committed Persian Poetry Streams", *Journal of Educational Literature*, Islamic Azad University, Dehaghan Branch, Fourth Year, No. 15: 198-177. [in Persian].

Zarghani, M. (2015), *Perspectives on Contemporary Iranian Poetry*, Tehran: Third. [in Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 2, Vol. 10, Summer 2021

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

Critique and Analysis of Ebrahim Younesi Biography in the form of the Novel Zemestan-e-Bibahar

Teymoor Malmir[1] & Najmoddin Rostam Younes[2]

(159-184)

Abstract

Shortness of the published novels is a major problem in modern Persian fiction writing. Modern Persian novelists usually write about thoughts but the thought expressed in these works is not broad enough to create multivolume works such as Proust's *Remembrance of Things Past*. In the novel *Zemestan-e-Bibahar (Winterless Spring)*, Ibrahim Younesi uses the various capacities of narration to write a novel that not only benefits from his life experience but also contains hidden meanings which allow readers to discover for themselves. Place, time, and other elements in the novel *Winterless Spring* are extended, and the language and ideas used in it, are in proportion to this breadth. They are varied and harmonious. In this article, we have tried to analyze and evaluate the author's choices of paratext, including book title, preface and cover design, and the text of the novel such as narrator and narrative techniques and the harmony between all of these elements. The author uses the possibilities and capacities of novel writing such as humor, contradiction, meta-fictional elements, intuitive and ideological functions of the narrator, conscious use of time appropriate to the narration of the novel, choosing a specific place in the story, postmodern view of history and parallelism of past and present. The author's collection of tricks proves that the novel is beyond personal experience and biography; it is a rebellion against time at the height of despair. The narrator, disappointed with the narrative, battles with time and finally finds himself defeated by it. This novel is not the story of the author as a writer, but the story of mankind. The author offers a critical view of his past life and the society and admonishes the reader to reread history. He is aware the presenting history objectively is impossible and realizes that it is only possible to study history via keeping a distance through the force of language over the process of narration. This ironic attitude toward narrating history depicts the importance of language in presenting the past incidents. The outcome, however, is that life is being alive in a prison or living in the prison is such a deep view which contains the passing of the life of the narrator from his childhood to the present time or the end of the narrative. This narrative method gives the opportunity to the narrator to muse over his childhood, especially for someone who cannot walk. This process of reviewing is the only way to survive in the prison of life.

Keywords: Ibrahim Younesi, Zemestan -e- Bibahar, novel of biography, functions of the narrator, postmodern narrative of history.

1. Email of the author: t.malmir@uok.ac.ir
Professor of Persian Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran
2. PhD Candidate of Persian Language and Literature, University of Kurdistan

Received: 8, September, 2020 & Accepted: 20, June, 2021

10.22059/jlcr.2020.309633.1538
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1-Introduction

Shortness of the published novels is a major problem in modern Persian fiction writing. Modern Persian novelists usually write about thoughts but the thought expressed in these works is not broad enough to create multivolume works such as Proust's *Remembrance of Things Past*.

In the novel *Zemestan-e-Bibahar (Winterless Spring)*, Ibrahim Younesi uses the various capacities of narration to write a novel that not only benefits from his life experience but also contains hidden meanings which allow readers to discover for themselves. Place, time, and other elements in the novel *Winterless Spring* are extended, and the language and ideas used in it, are in proportion to this breadth. They are varied and harmonious. In this article, we have tried to analyze and evaluate the author's choices of paratext, including book title, preface and cover design, and the text of the novel such as narrator and narrative techniques and the harmony between all of these elements. The author uses the possibilities and capacities of novel writing such as humor, contradiction, meta-fictional elements, intuitive and ideological functions of the narrator, conscious use of time appropriate to the narration of the novel, choosing a specific place in the story, postmodern view of history and parallelism of past and present. The author's collection of tricks proves that the novel is beyond personal experience and biography; it is a rebellion against time at the height of despair. The narrator, disappointed with the narrative, battles with time and finally finds himself defeated by it.

This novel is not the story of the author as a writer, but the story of mankind. The novelist references to the stories od Anoshirvan, Reza Shah and successive governments all prove this point. If the novel juxtaposes human beings and animals, it is emphasizing the same point. The novel ends with exiting the prison, implying that these are all prison notes. The way the novel is narrated and the emphasis put on associations for the narrator also proves that the backbone of the narrative is the prison notes. The narrator, in the beginning of the novel maintains that he has come to play the role of a hero in the narrative, but we finally observe him as a person defeated by time despite all his bravado. When he tries to free himself of the prison of time, he becomes the slave of language. The route is clear-cut: from birth to death, but the narrator is not ready to accept this and tries to rebel against time throughout the narrative. While writing the story of

his life, the author attempts not to make it a story since the representation of reality which is part of life is nothing but the narration of a story. To do this, the author instead of narrating the events and incidents, sticks to a lot of details and relates them to external matters; sometimes he intentionally refers to an unfamiliar external story and sometimes he shifts the time and place in the story to recreate something anti-mimetic. Sadly, he dangles between this artificial creation and the process of creation itself. Hence, the *Springless Winter* is created: the endless yearning for writing becomes a never ends up in the writing itself. The deep structure of the novel is an endeavour to capture the lost past. Meanwhile, the author, by escaping from the linear narrative of the novel, reconstructs portions of the joy of his childhood and adolescence. The joy that the author gains by this reconstruction pushes him to picture his childhood with details.

The author offers a critical view of his past life and the society and admonishes the reader to reread history. He is aware the presenting history objectively is impossible and realizes that it is only possible to study history via keeping a distance through the force of language over the process of narration. This ironic attitude toward narrating history depicts the importance of language in presenting the past incidents. The outcome, however, is that life is being alive in a prison or living in the prison is such a deep view which contains the passing of the life of the narrator from his childhood to the present time or the end of the narrative. This narrative method gives the opportunity to the narrator to muse over his childhood, especially for someone who cannot walk. This process of reviewing is the only way to survive in the prison of life.

نقد و تحلیل زندگی‌نامه‌نویسی ابراهیم یونسی در قالب رمان *زمستان بی‌بهار*

تیمور مالمیر[۱]
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.
نجم‌الدّین رستم یونس
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۱۸؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۳۰
علمی- پژوهشی

چکیده

اختصار رمان‌ها یکی از مسائل و معضلاتی است که در رمان‌نویسی مدرن زبان فارسی وجود دارد. نویسندگان غالباً به نوشتن اندیشه می‌پردازند، ولی اندیشه در این رمان‌ها، چنان گنجایی ندارد که بتواند رمان‌هایی نظیر رمان چندجلدی مارسل پروست با نام *در جستجوی زمان ازدست‌رفته* ایجاد کند. ابراهیم یونسی در رمان *زمستان بی‌بهار*، از امکانات و ظرفیت‌های متعدد و مختلف روایتگری استفاده می‌کند، تا کتابی بنویسد که در عین حال که از تجربهٔ زیستهٔ وی بهره‌مند است، حاوی معانی و لایه‌های پنهان باشد و امکان خوانش‌های غیرصریح را به خوانندگان بدهد. مکان و زمان و دیگر عناصر در رمان *زمستان بی‌بهار* بسیار گسترده‌است و زبان و اندیشه‌ای که در آن به‌کار رفته، متناسب با این گستردگی، دارای تنوع و هماهنگی است. در این مقاله، کوشیده‌ایم به تحلیل و ارزیابی انتخاب‌های نویسنده در حوزهٔ پیرامتن، اعمّ از عنوان کتاب، دیباچه و طرح جلد، راوی، مخاطب، شگردهای روایتگری و تناسب میان این عناصر بپردازیم. نویسنده از امکانات و ظرفیت‌های رمان‌نویسی نظیر طنز و نقیضه‌سازی، جنبه‌های فراداستانی، کارکردهای شهودی و ایدئولوژیک راوی، کاربرد آگاهانهٔ زمان متناسب با روایت رمان، انتخاب مکان خاص داستان، دیدگاه پسامدرنی به تاریخ و توازی گذشته و حال استفاده می‌کند. مجموعهٔ شگردهای نویسنده گواه آن است که رمان *زمستان بی‌بهار* فراتر از تجربهٔ شخصی و زندگی‌نامه است؛ شورشی علیه زمان در اوج ناامیدی است. راوی ناامید از روایت، به جنگ زمان برمی‌خیزد و سرانجام، خود را مغلوب زمان می‌بیند. این رمان، حکایت حال یک نفر به عنوان نویسنده نیست، بلکه حکایت «انسان» است. نویسنده با نگاهی انتقادی به گذشتهٔ تاریخی خود و جامعه می‌نگرد و خواننده را به فکر وا می‌دارد تا تاریخ را دوباره بخواند. ارائهٔ تاریخ، به‌صورت عینی امکان‌پذیر نیست. تنها می‌توان با رعایت فاصله‌ای که زبان بر شیوهٔ روایت تحمیل می‌کند به مطالعهٔ تاریخ پرداخت. این شیوهٔ طنزآمیز بیان تاریخ، اهمیت زبان را در روایتِ گذشته به تصویر می‌کشد. حاصل زندگی، در عین حال تأمل در آن؛ از زندان یا زندگی در زندان، چنان عمیق و ژرف است که آنچه راوی می‌گوید حاصل نگاه‌کردن او در تصویرها یا تصوّرهایی است از کودکی، که در آن می‌تواند سال‌ها کاراکترهای کودکی و حیات خود را مرور کند خصوصاً برای کسی که پای رفتن ندارد این نوع مرورکردن، تنها راه ماندن در زندانِ زندگی است.

واژه‌های کلیدی: ابراهیم یونسی، *زمستان بی‌بهار*، رمان زندگی‌نامه‌ای، کارکردهای راوی، روایت پسامدرنی تاریخ.

۱. مقدمه

ابراهیم یونسی را بیشتر به عنوان مترجم می‌شناسند، اما یونسی نویسندهٔ پرکاری بود. چندین رمان از او منتشر شده‌است؛ رمان‌هایی همچون *گورستان غریبان* (۱۳۷۲)، *دلداده‌ها* (۱۳۷۲)، *مادرم دو بار گریست* (۱۳۷۷)، *شکفتن باغ* (۱۳۸۳) و *دادا شیرین* (۱۳۸۰). یونسی،

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: t.malmir@uok.ic.ir

رمان *زمستان بی‌بهار* را مطابق تاریخی که در صفحهٔ پایانی رمان درج شده، در مهرماه ۱۳۵۷ نوشته، اما آن را در سال ۱۳۸۱ منتشر کرده‌است. او از این نوشته‌ها با عنوان «شبه‌خاطرات» یاد می‌کند (ر.ک؛ حاجی‌صادقی، ۱۳۸۳: ۱۷-۱۸).

اختصار رمان‌ها یکی از مسائل و معضلاتی است که در رمان‌نویسی مدرن زبان فارسی وجود دارد. نویسندگان غالباً به نوشتن اندیشه می‌پردازند، ولی اندیشه در این رمان‌ها، چنان گنجایی ندارد که بتواند رمان‌هایی نظیر رمان چندجلدی مارسل پروست با نام *در جستجوی زمان ازدست‌رفته* ایجاد کند. سناپور دلیل عمدهٔ این کوتاهی و اختصار رمان مدرن را در ایران، «تمرکز بر مفاهیم و ایده‌ها، به جای تمرکز بر شخصیت‌ها و وضعیت اجتماعی» (سناپور، ۱۳۹۷: ۸) می‌داند. برخی آثار در ادب فارسی، نظیر کتاب *سال‌های ابری* علی‌اشرف درویشیان یا غالب داستان‌های محمود دولت‌آبادی و احمد محمود، مفصل و طولانی است. در این گونه آثار نیز یا مثل *سال‌های ابری* با اثری زندگی‌نامه‌ای روبه‌رو هستیم، یا در آثار احمد محمود و دولت‌آبادی با رئالیسم مواجه هستیم. چنین آثاری عمدتاً بدون ابهام هستند و لایه‌های پنهانی ندارند. آنچه هست در همان ظاهر متن قرار دارد، اما رمان *زمستان بی‌بهار* با این آثار متفاوت است. نویسنده از امکانات و ظرفیت‌های متعدد و مختلف روایتگری استفاده می‌کند، تا کتابی بنویسد که در عین حال که از تجربهٔ زیستهٔ وی بهره‌مند است، در قالب رمان عرضه شود و حاوی معانی و لایه‌های پنهان باشد و امکان خوانش‌های متعدد را به خوانندگان بدهد و در حدّ و حدود خواست و ارادهٔ نویسنده محدود نشود؛ همچنان‌که نمی‌خواهد همانند رمان‌هایی عمل کند که مکان محدودی دارند و صرفاً به بازنمایی مسائلی می‌پردازند که برای خوانندگان آشناست (ر.ک؛ احمدی آریان، ۱۳۹۳: ۱۱۸). از این روی، مکان، زمان و دیگر عناصر در رمان *زمستان بی‌بهار* بسیار گسترده‌است و زبان و اندیشه‌ای که در آن به‌کار رفته، متناسب با این گستردگی، دارای تنوع و هماهنگی است. در این مقاله، می‌کوشیم به تحلیل و ارزیابی انتخاب‌های نویسنده در حوزهٔ پیرامتن، راوی، مخاطب، شگردهایی روایتگری و تناسب میان این عناصر بپردازیم.

۲. پیرامتن

یک متن برای تبدیل شدن به کتاب و عرضه شدن به خواننده به عواملی نیاز دارد که به این عوامل، «پیرامتن» می‌گویند. پیرامتن بدون در نظر گرفتن خود متن، حول یک متن تشکیل می‌شود (ر.ک؛ ژوو،۱۳۹۴: ۱ـ۲). پیرامتن‌ها شامل این موارد است: عنوان کتاب، طرح جلد، دیباچه‌ای که قبل از متن قرار دارد، یا مواردی که ممکن است نویسنده دربارهٔ کتاب خود، خارج از متن اصلی چیزی بنویسید، یا بگوید. پیرامتن‌ها علاوه بر آنکه ممکن است محتوای متن را افشا کنند، یا اطلاعی از آن به دست بدهند، عمدتاً همچون راهنمایی برای خواننده تلقی می‌شوند و تلاش می‌کنند خواننده را به جانبی سوق دهند که نویسنده اراده کرده‌است. نویسنده به کمک پیرامتن تلاش می‌کند با ایجاد نوعی قرارداد، خواننده را تحت تأثیر خود قرار دهد، چندان که خواننده، متن را با نگاه و معیارهای نویسنده ملاحظه کند. وقتی یونسی خارج از متن رمان، در صفحاتی که شماره نخورده‌است، دربارهٔ انتخاب نام‌های شخصیت‌ها می‌نویسد: «شخصیت‌های کتاب بیشتر با نام‌های جدا از نام‌های حقیقی آن‌ها ارائه شده‌اند»، مبتنی بر قرارداد خوانشی است که خواننده را به جانبی سوق بدهد که حوادث رمان را واقع‌نمایی بپندارد. این قرارداد خوانش با طرح روی جلد کتاب تکمیل می‌شود.

در رمان‌های زندگی‌نامه‌ای، وجود دیباچه مرسوم است، اما این رمان از دیباچه تهی است. مشکلی که دیباچه در رمان دارد، خاصیت دفع‌کنندهٔ آن است که موجب بیزاری خواننده از جنبهٔ اظهار مالکیت نویسنده می‌شود که البته نویسندهٔ ماهر از شیوه‌های دیگری برای جبران این مشکل استفاده می‌کند (ر.ک؛ همان: ۱۲). اما حُسن کار نویسندهٔ رمان *زمستان بی‌بهار* بدان است که با پرهیز از دیباچه‌نوشتن، طرح جلد را جایگزین آن می‌کند. با این روش، هم مسائل درون رمان را بیان می‌کند، هم همدلی خواننده را برمی‌انگیزد. این طرح از نوعی انتظار میان ماندن و آماده‌شدن برای رفتن حکایت می‌کند. یک نظامی که کتِ راه‌راه (به مثابهٔ زندانی) در «او» و به «انتظار» اوست، بی‌سر و بی‌پا، آویخته و یا آمادهٔ آویختن. این تصویر گواه آن است که همین حالت برای وارثان نیز تداوم می‌یابد. ما از کودکی شروع می‌کنیم، تا به قامت این جامه درآییم. آنگاه آن را به نسل بعد به یادگار می‌سپاریم.

یونسی به نقش و اهمیت انتخاب عنوان مناسب برای داستان به لحاظ نظری وقوف داشته‌است (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۹۲: ۶۳ و ۱۱۳). لاج معتقد است برخی نویسندگان از انتخاب یک عنوان، منظور مشخصی دارند که خوانندگان باید بدان توجه کنند (ر.ک؛ لاج، ۱۳۸۸: ۳۲۷).

ژوو بر اساس تقسیم‌بندی ژنت، عنوان کتاب‌ها را به دو دستهٔ مضمونی و صوری طبقه‌بندی کرده‌است: «عنوان‌های مضمونی» که دربارهٔ محتوای کتاب اطلاع می‌دهند و معرف درون‌مایهٔ اثر هستند، و «عنوان‌های صوری» که بر اساس فرم یا قالب نامگذاری شده‌اند (ر.ک؛ ژوو، ۱۳۹۴: ۶ـ۷). یونسی برای نامگذاری کتاب، از اسم دو فصل از فصل‌های سال بهره می‌گیرد: زمستان و بهار. مطالب و عنوان کتاب با نظریهٔ «انواع» نورتروپ فرای تناسب دارد و احیاناً یونسی نیز بدان توجه داشته‌است. فرای معتقد است که آنچه یک اثر هنری را به وجود می‌آورد، اصل تکرار یا وقوع اولین مجدِّد است:

> «ادبیات با این‌همانی بین جهان بشری و جهان طبیعی پیرامون آن و یافتن وجوه تشابه بین آن‌ها سروکار دارد. در طبیعت، آشکارترین جنبهٔ تکرار و وقوع مجدد حرکت دَورانی است. خورشید در پهنهٔ آسمان به سوی تاریکی حرکت می‌کند و دوباره ظاهر می‌شود، فصول سال از بهار به زمستان و مجدداً بهار تغییر می‌کنند، آب از چشمه‌ها به دریا جاری می‌شود و به شکل باران بازمی‌گردد. زندگی انسان از کودکی به سوی مرگ سیر می‌کند و دوباره در تولدی تازه تجدید می‌شود» (فرای، ۱۳۶۳: ۲۹).

فرای معتقد است چارچوب کلّی ادبیات، از دست دادن و بازیافتن هویت است که همهٔ ماجراهایی که قهرمان داستان از سر می‌گذراند، از مرگ و ناپدیدشدن، ازدواج و رستاخیز در درون این چارچوب قرار می‌گیرد که جنبه‌های روایی آن به صورت تراژدی، کمدی، داستان‌های عاشقانه و هجو پدیدار می‌شوند (ر.ک؛همان:۳۳). در واقع، «فرای روایت‌های عمده یا "اسطوره‌های" ادبیات را قوس‌های ناتمامی در چرخهٔ فصل‌ها می‌داند: بهار کمدی است، تابستان رمانس، پاییز تراژدی و زمستان کنایه و طنز» (مارتین، ۱۳۸۹: ۶۲). هر کدام از این ژانرها را می‌توان بر یکی از دوره‌های زندگی یونسی تطبیق داد و آن را فصلی از دوران زندگی او دانست. البته این تقسیم‌بندی به‌صورت مطلق نیست و می‌توان در هر دوره‌ای، عناصری از دوره‌های دیگر را نیز مشاهده کرد، ولی در حالت کلی، ژانرها و شخصیت‌ها بر همان دوره تطبیق می‌کنند. دورهٔ اول زندگی یونسی که مطابق با تولد و بزرگ‌شدن اوست، کمدی است. تولد او در زمستان اتفاق می‌افتد، اما حوادث و شخصیت‌ها به‌گونه‌ای رقم خورده‌اند که نشاط و بهار را در ذهن تداعی می‌کنند. در این دوران، تولد این نوزاد، امیدی است در دل خانوادهٔ مادر و خود مادر که داشتن پسر را مانعی بر سَرِ

ازدواج مجدد پدر می‌دانند و او قهرمانی مرموز است که نوعی امید گرداگرد او شکل می‌گیرد. مهم‌ترین حادثهٔ این قسمت از داستان، مرگ مادر و غلبهٔ قهرمان بر شانه‌به‌سرِ سخن‌چینی است که هرگاه قهرمان داستان کار بدی انجام دهد، به مدیر خبر می‌دهد. این بخش، مطابق با بهار زندگی راوی است و راوی با دقت و تفصیلی بیشتر، این قسمت از رمان را نقل می‌کند. پایان این قسمت با سفر او به سقّز و ادامهٔ تحصیل در آنجا همراه است. قسمت دوم رمان، مطابق با دوران نوجوانی و جوانی نویسنده است. سفر به سقّز برای او ماجراهای بسیاری به همراه دارد. از مهم‌ترین آن‌ها، آشنایی او با دختری به نام «خورشید» است (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۲۶۸). شخصیت‌هایی هم که در این بخش از رمان توصیف می‌کند، شخصیت‌هایی رؤیایی هستند «که صفحهٔ دل چون سفیدی چشم کودک آلودگی ندارد و سفیدی و پاکی چشم، صفای دل را بر همگان ارائه می‌کند» (همان: ۳۲۰). مهم‌ترین حادثهٔ این دوران، غلبهٔ او بر بیماری تیفوس است و تا دوران دانشکده و سفر به تهران نیز ادامه دارد. با فارغ‌التحصیلی یونسی از دانشکدهٔ افسری و رفتن به ارومیه و عضویت او در حزب توده، فاجعه آغاز می‌شود. تیرخوردن او نخستین مصیبتی است که به او روی می‌آورد. در میدانِ تیر، افسری به‌عمد به پای او شلیک می‌کند. یونسی یک پایش را از دست می‌دهد. دومین مصیبت، بعد از کودتای ۲۸ مرداد رخ می‌دهد که به جُرم عضویت در سازمان افسران حزب تودهٔ ایران، دستگیر و به اعدام محکوم می‌شود. سرانجام، حکم او به دلیل معلولیتِ خدمتی به حبس ابد کاهش می‌یابد. اینجا تراژدی تکمیل می‌شود. یونسی دربارهٔ این دوران می‌نویسد:

> «به هرحال، اکنون بی‌توجه به این چیزها خود را در کنار کاریکاتوری می‌یابم که "من" حقیقی من است: بی‌سردوشی، بی‌درجه، و تا اینجا بی‌سازمان. این منم؛ بی هیچ چیز ـ با یک ضربه که هنوز به‌درستی وارد نشده‌است و این "من" است که باید مسئولیت‌های آن "منِ" ساختگی با سردوشی و غیره را پاسخگو باشد، چون مردهٔ شخص متمکّن، تنها با یک کفن، بی القاب و عناوین و زرق و برق، در برابر عملهٔ زور، به جای نکیرین. می‌دانم که سردار یا مرد سیاسی مهمی نیستم، اما می‌دانم که هرچه هستم، به سوی شکست می‌روم، و می‌دانم که تاریخ اسم شکست‌خوردگان را ثبت نمی‌کند، مگر به طفیل فاتحان ـ آن هم تازه اگر در صدر باشی، چون کسی نام سیاهی‌لشکر را در تاریخ نمی‌آورد؛ جای سیاهی‌لشکر در تاریخ، سفید می‌ماند» (همان: ۵۹۳).

قهرمان از رؤیا خارج می‌شود و شکست را می‌پذیرد و در ادامهٔ زندان، فصل دیگری در زندگی یونسی رقم می‌خورد: زمستان، هزل و تهکّم. در این بخش از رمان، شخصیت‌ها به سوی کاریکاتور میل می‌کنند؛ شخصیت‌هایی همچون «مَش‌مَمَد» و «محمودآقا» (همان: ۷۲۰)، «پیغمبر سه‌اصل» و «دوتبصره» و «یک‌زائده»، «پیغمبر لاکتاب» و «مسیح» (همان: ۷۳۵ـ۷۴۰) که از اسامی آن‌ها معلوم است شخصیت‌هایی کاریکاتوری هستند. همچنین، راوی شخصیت‌هایی چون «امیدحزب» و «رفیق‌کاوه» که قبلاً از همراهان او در حزب توده بوده‌اند، چونان کاریکاتوری به تصویر می‌کشد (ر.ک؛ همان: ۷۲۷ـ۷۲۸). در این بخش، راوی متوجه می‌شود که قهرمانی در کار نیست و آنچه هست، شکست و پریشانی است.

تفاوت مهمی بین طبیعت و تجربهٔ زندگی یونسی وجود دارد. این حرکت در طبیعت، دَوری است، اما در زندگی، امیدی به تولد دوباره و بهار نیست (ر.ک؛ همان: ۳۵۴). طبیعت می‌تواند به آفرینشی دوباره دست بزند، اما او امیدی ندارد که دوباره متولد شود و زندگی را از سر بگیرد و تلاشی دوباره آغاز کند. اگر از زندان هم رهایی یابد، در زندانِ زندگی می‌ماند. این ناامیدی از عنوان کتاب هم پیداست: *زمستان بی‌بهار*. این عنوان، بر اساس «محتوا» انتخاب شده‌است و جنبهٔ استعاری دارد (ر.ک؛ ژوو،۱۳۹۴: ۷). *زمستان بی‌بهار*، محتوای متن را به صورتی سمبولیک بیان می‌کند.

۳. بازنمایی مسائل عصر با طنز و نقیضه‌سازی

ویژگی طنز از نظر یونسی آن است که هم خواننده را متأثر می‌کند و هم می‌خنداند (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۹۲: ۲۱۸). در رمان *زمستان بی‌بهار*، برخی اظهارنظرهای راوی با نظریه‌های شناخته‌شدهٔ طنز (ر.ک؛ فرای، ۱۳۶۳: ۳۷) نزدیک است؛ مثل آنچه دربارهٔ دانشکدهٔ افسری نوشته‌است (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۴۷۵). از شیوه‌های طنزآمیز کردن متن داستان، استفاده از تمثیل حیوانات و آرمان‌شهر است که پُلارد به آن‌ها اشاره می‌کند (ر.ک؛ پُلارد، ۱۳۹۱: ۳۹ـ۴۵). یونسی نیز آنجا که از مجمع جهانی خَران سخن می‌گوید، از این روش برای ایجاد طنز استفاده می‌کند. عبارت‌هایی که برای حیوانات استفاده می‌کند، با ذهنیت انسانی تناسب دارد که متضاد با عالم حیوانی است. همین تناسب و تضاد، کلام را به جنبهٔ سمبلیک نزدیک می‌سازد. وقتی با اصطلاحات تخصصی نظامی، از کودکی خود سخن می‌گوید (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۱۶۲)، طنز یا آیرونی ایجاد می‌کند. در بخشی از رمان، نویسنده به نقل خاطره‌ای از اولین روز رفتن‌به‌مدرسه می‌پردازد. ساعتی است که به اتاق مدیر

آویخته‌است و قسمت بالایی آن، اتاقکی است که سَرِ ساعت، پرنده‌ای که در چشم یونسی شانه‌به‌سر است، بیرون می‌آید و می‌خواند و وقتی پدر تعجبِ او را می‌بیند، می‌گوید شانه‌به‌سر، جاسوس مدیر است و اگر بچه‌ای مرتکب کار بدی شود، به مدیر گزارش می‌دهد! بعد از آن، همین شانه‌به‌سر کابوس‌های شبانهٔ راوی می‌شود. نویسنده با این فانتزی، شکل‌گیری ذهن خود را به عنوان نمونهٔ خو کردن به ترس و دیکتاتوری به تصویر می‌کشد که بدون آن، حتی جریان عادی زندگی به هم می‌خورد. با این تصویر، هژمونی حاکم را به‌شیوه‌ای طنزآمیز نقل و نقد می‌کند:

> «آن شب با خیال راحت خوابیدم و تا صبح تکان نخوردم. صبح با صدای مادربزرگ از خواب پریدم. چشمانم را مالیدم و از ترس شانه‌به‌سر از بستر جهیدم، اما یاد وقایع روز پیش، درلحظه ذهنم را روشن داشت و ترس و هراسم را برطرف ساخت» (همان:۱۴۴ـ۱۴۵).

دادن اطلاعات عمومی به خواننده از سوی نویسنده‌ای که زندگی‌نامه می‌نویسد، طبیعی است، اما در شکل داستانی آن تناسبی با دورهٔ ما ندارد. نویسنده چنین اطلاعاتی را به‌صورت طنزآمیز عرضه می‌کند (ر.ک؛ همان: ۶، ۱۰، ۱۱، ۱۴، ۳۱۷ و ۵۹۰) و با این روش، به غنای داستان کمک می‌کند (ر.ک؛ همان: ۲۷). بخشی از سبب عرضهٔ این نوع اطلاعات، نشان‌دادن وضعیت زندگی است. راوی با این اوصاف نشان می‌دهد که این وسایل و قصه‌های مربوط به آن‌ها بارها از زبان دیگران برایش نقل شده، چندان‌که در گوش او ماندگار شده‌است. با این کار، از داستان دور می‌شود و آن را به جانب واقعیت می‌کشاند. در عین حال، دوباره خودش نیز آن را نقض می‌کند و افسانه‌بودن اصل ماجرا را بازنمایی می‌کند (ر.ک؛ همان: ۳۰، ۳۲، ۹۵ـ۹۶ و ۱۱۹).

یکی دیگر از شگردهای طنزنویسی، استفاده از حماسه است. نویسنده می‌تواند با تحقیر مستقیم یا تمجید مسخره‌آمیز حماسه، طنز ایجاد کند (ر.ک؛ پُلارد، ۱۳۹۱: ۵۴). یونسی از تحقیر مستقیم و تمجید مسخره‌آمیز *شاهنامه برای ایجاد طنز* استفاده می‌کند و دربارهٔ *شاهنامه* بدون رستم می‌نویسد:

> «*شاهنامهٔ* بی‌رستم به‌خلاف معروف، فاجعه نیست. ممکن است کم‌هیجان باشد، ولی هیجان خشک و خالی، آن هم هیجان به‌خاطر کار و عمل دیگری، به چه درد من می‌خورد؟! فاجعه این است که من نشسته‌ام و تریاک می‌کشم و مرشدم تریاک می‌کشد، و رستم خیالی در میدان جولان می‌دهد و مرشد به جای

او قیافه می‌گیرد و من به عوض او لذت می‌برم و باد در غبغب می‌افکنم؛ یعنی اگر این "تریاک" سگ‌مصب که پوست و گوشتم را چزانده‌است، غبغبی برایم باقی گذاشته باشد!» (یونسی، ۱۳۸۸: ۳۳۱ و نیز، ر.ک؛ همان: ۳۳۲ـ۳۳۳).

نویسنده با این طنزها ما را متوجه موقعیتی می‌کند که گرفتار آن هستیم. به عقیدهٔ موکه، نویسنده باید خود را از کارش جدا کند اما آگاهی از موقعیت آیرونیکِ خویش را در کارش بگنجاند (ر.ک؛ موکه، ۱۳۸۹: ۳۲). *شاهنامه* کتابی حماسی است، سرشار از یَلان نامدار و آیین پهلوانی، و پُر است از مردانگی و دلاوری، اما یونسی با نقل *شاهنامه* از زبان آدمی معتاد و تریاکی و به تصویر کشیدن مخاطبان شیره‌ای *شاهنامه* در قهوه‌خانه که گه‌گاه در کار نقال نیز دخالت می‌کنند و سعی در تیکه‌پرانی و خوشمزگی دارند، موقعیتی آیرونیک پدید می‌آورد. آنچه نقال می‌گوید، با حال آنان مناسبتی ندارد. در این میان، خود راوی نیز در قهوه‌خانه حضور دارد. او جمعی را که به سخنان مرشد و معتادان قهوه‌خانه می‌خندند، به سخره می‌گیرد و بر آنان می‌تازد، اما خود نیز در این جمع حضور دارد و مانند آنان می‌خندد (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۳۳۰).

۴. راوی

راوی داستان، شخصیت اصلی آن است. راوی علاوه بر ایفای نقش روایت، می‌تواند کارکردهای دیگری نیز داشته باشد؛ کارکردهایی نظیر ارتباط با مخاطب یا مدیریت و سازماندهی روایت، به چگونگی انجام سازوکار روایت مربوط است و کارکردهای ایدئولوژیک و شهودی در باب چگونگی تفسیر داستان مفیدند (ر.ک؛ ژوو، ۱۳۹۴: ۳۶). کارکرد ایدئولوژیکی به مواردی متعلق است که راوی به ارائهٔ قضاوت‌های کلّی دربارهٔ زندگی و نوع راوبط انسان‌ها اقدام می‌کند (ر.ک؛ همان) و کارکرد شهودی:

«دربارهٔ چگونگی برقراری ارتباط، راوی با روایت به خواننده اطلاعات لازم را ارائه می‌دهد. این کار بر احساساتی که یک قسمت از متن می‌تواند در راوی ایجاد کند، یا قضاوت‌هایی که او در ارتباط با یک شخصیت داستانی از خود ارائه می‌دهد، یا حتی بر اطلاعاتی که در روایت او از استناد منابع برخوردار بوده‌است، دلالت می‌کند» (همان: ۳۵).

استفادهٔ یونسی از کارکردهای شهودی و ایدئولوژیک نشان می‌دهد کـه اهـداف نویسـنده جنبهٔ ایدئولوژیک دارد و در جنبه‌های زیباشناسانه از شیوه‌های دیگر غیر از راوی اسـتفاده می‌کند.

نقل گذشتهٔ فرد، به‌ویژه موقع تولد او از زبان راوی اول شخص (من- راوی) بـا شـیوهٔ مرسوم زندگی‌نامه‌نویسی ناسازگار است. نویسـنده نیـز انتخـاب ایـن نـوع راوی را توجیـه می‌کند (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۲۶). راوی در همهٔ موارد حضور دارد، اما بـه سـبب آنکـه نقـل مواردی همچون نوزادی، از زبان کودک و نوزاد مقدور نیست به نقل‌ها و مشاهدات بعدی و بزرگسالی خود تکیه می‌کند و همچون تکرار هر روز و هر سـال زنـدگی ابتـدایی، نقـل ماجراهای زمان نوزادی و کودکی خودش نیز مقدور می‌شود:

> «بعدها فهمیدم قوطی حلبی‌ای که دست بابابزرگ بود، قوطی آب زمـزم بـود که می‌خواستند بریزند روی زلف‌هـای مـادرم کـه از شـرارهٔ آتـش دوزخ مصـون باشند! این یک محکم‌کاری بود، چون مادرم عمـری نکـرده و خیـری از زنـدگی ندیده و گناهی نکرده بود، تازه در این قصبه چه گناهی بـود کـه بکنـد!» (همـان: ۶۲).

این مطالب روشن می‌کند چرا راوی بخش کودکی خـود را روایـت مـی‌کنـد؛ آن هـم این‌قدر طولانی و با ذکر جزئیات؛ با سال‌های بی‌مادری و البته سختی بزرگ شـده. چقـدر با اصرار چنین مواردی را از دیگران شنیده‌است و بارها مرور کرده‌است. فورستر به دشواری بیان حقایق مربوط به تولد در داستان یا ابداع حقایقی جدیـد در ایـن مـورد اشـاره کـرده، معتقد است: «هیچ کس جز در قالب گفتار خاله‌زنک‌ها به روان‌شناسی ذهـن نـوزاد توجـه نکرده‌است و درصدد برنیامده که از غنای ادبی که در آن به ودیعه نهاده شده، سود جوید» (فورستر، ۱۳۶۹: ۵۸). احیاناً یونسی به عنوان مترجم کتابِ فورستر، خواسته است با بیان تولد خود، از غنای ادبی رویداد تولد نوزاد استفاده کند.

راوی با استفاده از شگرد روایتگری «بازی‌سازی» در تئاتر، رمـان را آغـاز کـرده‌اسـت. راوی، زمان تولد خود را شرح می‌دهد و «تار و پود قصـه را بـه هـم مـی‌بافـد و نظرهـای عجیبی می‌دهد!» (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۵۵). نکتهٔ مهم دیگر در شروع داستان با تولد راوی، مبتنی بر «اثر تقدم» است (ر.ک؛ همان: ۱۶۷). نویسنده می‌خواهد تصور خوانندگان را در بخش‌های دیگر تحت‌تأثیر همین خوانش قرار دهد. قصد اصلی نویسنده از نوشتن، معرفی و در موارد مختلفی نقد و ارزیابی موقعیتِ «کوهستان یا شهر کوچک» (ر.ک؛ یونسـی، ۱۳۸۸: ۶، ۱۶، ۶۹،

۸۴ و ۱۱۴ـ۱۱۵) است، اما زبان رمان به فارسی است و برای جبران آن، در موارد متعـددی از معادل‌های محلی یا تشریح زمان، مکان، زبان و آداب محلی و اقلیمی استفاده می‌کند.

نویسنده تلاش کرده‌است رمان را به‌گونه‌ای شروع کند که استبعاد راوی را جبران کند. راوی با روایت هنگام تولد خود از جنبهٔ رئالیستی دور شده‌است و برای جبران آن،

> «با کشاندن ناگهانی خواننده در درون یک کنش داستانی و درگیر کردن او در سیر تسلسل مجموعهٔ حوادث داستانی، خواننده چنین تصور مـی‌کنـد کـه کـنش مزبور بسیار پیش از شرح داستان صورت پذیرفته‌است» (ژوو، ۱۳۹۴: ۲۱).

مثل اینکه می‌نویسد: «مادرم جیغ می‌کشد...» (یونسی، ۱۳۸۸: ۶). با این شروع، تولد خود را به مثابهٔ یک حادثه نشان داده‌است. راوی در این رمان، راوی همسـان اسـت (ر.ک؛ ژوو، ۱۳۹۴: ۳۱). این راوی در بخش اول رمان، نقش ثانویـه دارد؛ از جملـه شـاهد تولـد خـود و رفتارهای اطرافیان است و در قسمت‌های دیگر نیز راوی همچنان نقش ثانویـه دارد. ایـن شیوهٔ روایت برای آن است که جبر موقعیت را بهتر نشان دهد. در نظر نویسـنده، قهرمـان داستان در دست تقدیر، زمان و مکان محصور است و در روایتگری نیز درست مثل زندگی، نقش ثانوی دارد.

راوی، حقایق مربوط به تولد خود را برجسته می‌کند و از شکم مادر تا چنـدی پـس از تولد را دقیق و شفاف توضیح می‌دهد، اما در مورد «مرگ» چندان سخن نمی‌گوید؛ گـویی قلمرو تولد برای او آشنا و در دسترس است، اما مرگ از دسترس او دور است و از بیرون به مرگ می‌نگرد، در حالی که نگاهش به تولد، از درون است. ممکن است این شیوهٔ روایت، نوعی حسرت نسبت به تولد دوباره و گریـز از مـرگ باشـد؛ یعنـی نمـی‌خواهـد بمیـرد و بدین‌سبب، تولدی دوباره را بازسازی می‌کند.

راوی دربارهٔ هنگام تولد و نوزادی خود می‌گوید:

> «ملاحسن با ناراحتی آخر سوره را مؤکد تلفظ کرد: "إِنَّ شَانِئَکَ هُوَ الأَبْتَر". با صدای ایرانیک و حرکاتِ سَر در مایهٔ گوتیک، و با حالت و قیافه و نگاه کابویی، و به حاجی فهماند که رعایت مجلس را بکنـد و بـه احتـرام *قـرآن*، سـکوت کنـد» (یونسی، ۱۳۸۸: ۲۴).
>
> «مادربزرگ از کنار جوال گردوها خودش را بـه‌سـنگینی کشـید کنـار اجـاق. مادربزرگ، زنی بود فربه و علت نماز نخواندنش نیز همین فربهی بود، اما از آنجـا

که فربهی عذر شرعی نمی‌توانست بود، مدعی بود که "باد مواصل" دارد» (همان: ۲۹).

اگر همین موارد را بر زبان شخصیت‌های دیگری مثل مادر یا مادربزرگ قرار می‌داد و از زبان آن‌ها روایت می‌کرد، به لحاظ منطقی، پذیرفتنی می‌نمود، اما علت اینکه خودش روایت کرده یا به‌صورت راوی دانای کُل به ذهن آنان نفوذ می‌کند، متناسب با وضعیت گذشتهٔ وی و اقلیم او و البته بی‌سرپناهی اوست؛ یعنی نویسنده کسی را نیافته‌است، تا بتواند در حد شخصیت داستانی، او را وارد داستان کند. این فاصلهٔ عمیق میان عصر و مردم دورهٔ تولد خود را با وضعیت دیگر مردمان با مداخله در روایت جبران می‌کند (ر.ک؛ ازجمله؛ ر.ک؛ همان: ۳۵۲، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۵۹، ۴۱۸ـ۴۱۹، ۴۳۰، ۴۴۴، ۴۴۷، ۴۹۸، ۵۰۰، ۵۰۲، ۵۱۴ و ۵۳۵). سرکشی و عصیان‌های راوی در قالب آگاهی او از داستان در روایت وارد می‌شود و بدان مایهٔ داستانی می‌دهد. این عمل راوی، نوعی تلخیص‌سازی است و به روایت شتاب می‌بخشد. تلخیص‌سازی از ویژگی‌های رمان، به‌ویژه لازمهٔ چندصدایی‌شدن آن است (ر.ک؛ لاج، ۱۳۸۸: ۲۲۱). روش استدلال و تحلیل راوی با روستاییان و مردم کهن، متفاوت است. اگر شکرگزاری آنان جنبهٔ اعتراض یا متلک می‌یافت، نهایتاً اعتراضی نسبت به بخت و سرنوشتشان بود، اما راوی، این اعتراض‌ها را به جانب «حکومت» سوق می‌دهد (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۶۳) و لذا بخشی از روایت و هدفمندی آن است. راوی در میانهٔ نوشتن آگاه می‌شود که آنچه می‌نویسد و نقل می‌کند، «واقعی» نیست، بلکه داستانی است که از «تخیل» او سرچشمه گرفته‌است و همین موضوع در سطح داستان نیز آشکار می‌شود:

> «در کشتنش هم نه‌تنها احساس هیچ گونه رحم و دلزدگی نمی‌کردم، بلکه احساس غرور هم می‌کردم... و جای غرور هم بود: دشمن نیرومندی را از پا درآورده بودم؛ دشمنی محترم و شجاع. حالا هم که بزرگ شده‌ام، باز بر همان عقیده‌ام و معتقدم که بیخود نبود که خدا در مقابل فرعون، عصای موسی را به هیئت مار درآورد؛ بی‌حکمت نبود!» (همان: ۱۶۹).

نویسنده با گفتن «حالا هم که بزرگ شده‌ام»، به ناگاه ما را از جهان داستان به واقعیت می‌کشاند. با این کار، نویسنده ما را متوجه می‌کند که آنچه می‌خوانیم، تنها داستان است و وجه متنی‌شدهٔ این جهان است که در اختیار ما قرار گرفته‌است.

یونسی معتقد است که «مهم‌ترین عنصر منتقل‌کنندهٔ تِم داستان و مهم‌ترین عامل طرح داستان، شخصیت داستانی است» (یونسی، ۱۳۹۲: ۳۳). شخصیت قهرمان در رمان

زمستان بی‌بهار، راوی داستان هم است. این راوی در همان آغاز داستان، علیه نویسنده موضع می‌گیرد. مقابله با نویسنده از سوی شخصیت یا قهرمان، دلالت آشکاری بر فراداستان است. دعوای میان نویسنده و شخصیت، از ویژگی‌های فراداستان است. دیوید لاج، این دعوا را از زمرهٔ قدرت نویسنده می‌شمارد که به نفی و عزل صریح قهرمان داستان و اشراق کاذب او می‌پردازد (ر.ک؛ لاج، ۱۳۸۶: ۱۴۹):

> «خیال دارم به سلامت ورود کنم و خیال دارم به سلامت از همان بدو ورود پهلوان میدان باشم. هیچ خوش ندارم مثل بچه‌های داستانی با من رفتار شود که تا ورود می‌کنم، بروم توی "فریزر" و باشم تا موقعی که نویسنده هوس می‌کند خورش کدویی یا بادمجانی برای خواننده بپزد و آن وقت مرا از فریزر درآورد و به خوردِ خواننده بدهد. نه، می‌خواهم از همان اول در جریان باشم؛ همه چیز را ببینم و همه چیز را بدانم» (یونسی، ۱۳۸۸: ۵).

شخصیت یا قهرمان داستان، سرکش است و عصیان خود را علیه نویسنده ابراز می‌کند. این «عصیان» در متن از زبان دیگران نیز بیان می‌شود؛ از جمله در همان آغاز از زبان مادربزرگ با لفظ «نااهل» و با لفظ «اژدها» از زبان مادر. بعدها در کار و کردارهای سیاسی و اجتماعی نیز این عصیان را بروز می‌دهد؛ مثل مسائل کودتا، حزب توده و... ، اما در پایان، کارکردی فرسایشی می‌یابد که راوی را به سوی فروپاشی سوق می‌دهد. بر این مبنا، میان متن داستانی و وقایعی پیوند می‌زند که بر او گذشته است. ترکیب همین دو بخشِ «زندگی داستانی» و «زندگی واقعی» تعلیقی ایجاد می‌کند که گاهی موجب طنز می‌شود و گاهی فراتر از طنز، یک تراژدی است. برای ایجاد این تعلیق از زاویه‌دید دانای کلّ محدود یا زاویه‌دید نمایشی استفاده می‌کند (ر.ک؛ لزگی و سجادی صدر، ۱۳۸۴: ۸۸ـ۸۹ و ۹۶ـ۹۷). روایت افسانهٔ ژاپنی را هنگام نقل تولد خودش می‌نویسد (به نقل از؛ کتابی که خوانده است) در این افسانه، بیان وقایع دشوار زندگی (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۸ـ۹)، از یک سوی طنزآمیز است و از سوی دیگر، دردها و سختی‌های زندگی است. آنچه پدر سوزاکی به فرزندش که هنوز متولد نشده، می‌گوید تصویرگر آن چیزی است که در زندگی واقعی راوی رخ می‌دهد. راوی در اینجا، از هنگامه‌ای که مکث در زایمان مادرش رخ داده‌است و معلق میان بودن و نبودن خودش با زندگی واقعی به کمک افسانهٔ ژاپنی پیوند زده‌است، گویی زندگی همیشه از «تولد تا مرگ» در حالت تعلیق است. در برخی موارد، این تعلیق

میان زندگی واقعی روستایی را با داستان به صورت تشبیهی تصویر می‌کند که یک سوی این تشبیه، عناصر و ابزارها و نیز موقعیت‌های زندگی عادی است و سوی دیگر آن، عناصری از حوزهٔ تجملات یا مطالعات در زندگی مدرن است. انتخاب این عناصر در جایگاه مشبهٌ‌به بر اساس نقش راوی دانای کُل محدود و حاصل تفسیر عمدتاً اعتراض‌آمیز او نسبت به زندگی واقعی در محیط روستایی و اقلیمی است؛ مثل آنچه از «آل» در افسانه‌های روسی در داستان‌های گوگول یاد کرده‌است (ر.ک؛ همان: ۱۱). چنین تشبیهاتی در رمان به‌وفور استفاده شده‌است، به توصیف «هفت‌جوش» اکتفا می‌کنیم:

> «مادربزرگ هفت‌جوش را آب می‌کرد و می‌گذاشت توی بخاری دیواری، وسط آتش‌ها، و قوری کهنهٔ بندزده‌ای را که به کرهٔ جغرافیای با مدارات برجسته شبیه بود... هفت‌جوش به خلاف سماور، جوش‌آمدنش مقدمات و مراحلی نداشت: سماور ابتدای امر ساکت است، پس از چندی تک‌وِزی می‌کند؛ صدای تک‌وِز، وِزهای دیگر را برمی‌انگیزد، تا اینکه مجموعه‌ای از وِزها بر گِرد تک‌وِزِ اول اجتماع می‌کنند و موسیقی جالبی به وجود می‌آورند؛ نظیر سمفونی معروف شوستاکوویچ که اول یک تیر بیش نیست و بعد غلغله‌ای می‌شود از پژواک تیرهایی که صدا به صدای هم داده‌اند! آهنگ همسرایی شتاب می‌گیرد» (همان: ۲۷).

۵. جنبه‌های پسامدرنی رمان

۵ـ۱. جنبه‌های فراداستانی رمان

طرح کتاب و اشاره‌های تاریخی آن به‌گونه‌ای است که آن را اثری زندگی‌نامه‌ای می‌نمایاند، اما در عین حال، جنبه‌های تخیلی کتاب و انتخاب من‌ـ راوی و نحوهٔ روایت وی از زمانی که هنوز به دنیا نیامده، بیانگر داستانی بودن *زمستان بی‌بهار* است. یونسی دربارهٔ اهمیت طرح در داستان معتقد است:

> «طرح، مادام که جالب نباشد، مؤثر نیز نخواهد بود. نقل حوادث زندگی به‌صورتی که اتفاق می‌افتند، جنبش و نیروی طرح را از بین می‌برد و لذا نویسنده باید با هنر خود این نقیصه را جبران کند و جنبش و نیروی لازم طرح را تأمین نماید» (یونسی، ۱۳۹۲: ۴۵).

آغاز *زمستان بی‌بهار* با رمان‌های فراداستانی هماهنگ است. فراداستان، به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجه خواننده را به ماهیت خود به عنوان امری ساختگی و مصنوع جلب می‌کند (ر.ک؛ وو،۱۳۹۰: ۸) و «رمان‌های فراداستانی

اغلب با بحث صریح دربارهٔ ماهیت دل‌بخواهی آغازها و حدود و ثغور شروع می‌شوند» (همان: ۴۴ــ۴۵). نویسنده در آغاز رمان، به چگونگی شکل‌گیری شخصیت‌های داستانی اشاره می‌کند (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۵). پایان رمان نیز به‌رغم موضوع زندگی‌نامه‌ای آن، بدون پایان‌بندی مشخص به انجام می‌رسد (ر.ک؛ همان: ۷۶۷). یونسی به نویسندگانی چون گوگول و تورگنف اشاره می‌کند و از آثار این نویسندگان برای پیشبرد روایت داستانی سود می‌جوید و راز و رمز نویسندگان را برملا می‌کند (ر.ک؛ همان: ۵۱۵). چنین تدابیری، علاوه بر اینکه سرشت داستانی اثر را مشخص می‌کند، نوعی بینامتنیت نیز پدید می‌آورد. دیدگاه راوی *زمستان بی‌بهار* دربارهٔ نویسندگی رومن رولان، بازنمایی سبک و شیوهٔ خود *یونسی* نیز هست (ر.ک؛ همان: ۳۰۹ـ۳۱۰). مخاطب قرار دادن خواننده (ر.ک؛ همان: ۹) فاصلهٔ زیادی با نوشتن زندگی‌نامه دارد و هدف نویسنده بیشتر جلب توجه خواننده به این نکته است که آنچه می‌خواند، داستان است و واقعیت، خارج از متن جریان دارد. برای مخاطب به‌گونه‌ای سخن می‌گوید که جنبهٔ تعریف‌کردن و سرگذشت گفتن داشته باشد؛ مثل وقتی که سخن قابله را دربارهٔ تولد راوی نقل می‌کند که «خاله‌زهرا، مژده بدین، برایتان پسر آوردم!... یک پسر کاکل‌زری!» (همان: ۹). راوی ادامه می‌دهد: «بله قربان، این کلّه را این جوری نبین! این کلّه یک‌وقت کاکل‌زری بوده!» (همان). وقتی هم به مسائل روز اشاره می‌کند، یا از آینده سخن می‌گوید، متناسب با همین موضع راوی برای نقل‌کردن است؛ مثل آنچه با تعبیر «سال‌ها بعد در یکی از افسانه‌های ژاپنی خواندم» (همان: ۸ و نیز، ر.ک؛ ۸، ۱۳ و ۱۰). یونسی به‌صورت گسترده از این شیوه، حتی در تشبیهات خود استفاده می‌کند و تشبیهاتی فراداستانی و بینامتنی می‌سازد؛ از جمله، متن نامهٔ خود را به کتیبهٔ بیستون و خالوشریف را به سلطان مسعود غزنوی مانند می‌کند (ر.ک؛ همان: ۱۷۵)، یا در بخشی دیگر، بر اساس کتب فقهی می‌نویسد:

> «عروس، بیوه‌زن بود و کلام آخر مادربزرگ، اشاره به بابا بود که مقلد خوک شده بود و خوراک نیالوده را که مادرم باشد، ول کرده بود و رفته بود سراغ خوراک دهن‌زده که در "کتابِ" مادربزرگ، اَکلِ آن به‌شدت منع شده بود» (همان: ۶۱).

۵ـ۲. دیدگاه پسامدرنی به تاریخ

تاریخ، بررسی و واکاوی حوادث و دگرگونی‌هایی است که در زندگی بشر رخ می‌دهد (ر.ک؛ آیینه‌وند، ۱۳۸۷: ۹). فورستر در کتاب *جنبه‌های رمان*، معتقد به کیفیتی مجهول در نوشتن رمان است که آن را از نوشتن ترجمهٔ حال متمایز می‌کند. او این کیفیت مجهول را «خلق و طبیعت رمان‌نویس» می‌داند (ر.ک؛ فورستر، ۱۳۶۹: ۶۵). اما پسامدرن‌ها معتقدند که خود تاریخ نیز نوعی داستان‌پردازی است؛ زیرا در نوشتن تاریخ، مورخ همانند رمان‌نویس از عناصر داستانی بهره می‌گیرد (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۹۳: ۳۸۹ــ۳۹۰). در داستان‌های رئالیستی، دغدغهٔ نویسنده، اثبات‌پذیری داستان و تأکید بر این نکته است که آنچه داستان‌نویس می‌نویسد، واقعاً اتفاق افتاده‌است. اما در نگاه پسامدرنیستی، مسئلهٔ اثبات‌پذیری مورد چالش قرار می‌گیرد. نویسندگان پسامدرن، منکر واقعیت‌های تاریخی نیستند، بلکه آنان بر این باورند که هرچه از این واقعیت‌های تاریخی به ما رسیده، از طریق «متن» بوده‌است (ر.ک؛ همان: ۳۹۴ـ۳۹۵) و چنان‌که لازمهٔ نوشتن است، در این میان، صحت متن با دخالت نویسنده زیر سؤال می‌رود، همان گونه که یونسی نیز در جایی از رمان، دربارهٔ احساسات پدرش و مادری که در زمان قحطی به التماس غذا آمده‌است و تصویر کردن رابطهٔ این دو می‌نویسد:

> «حال که چنین است، باید حقایق و ماوَقَع را چنان‌که هست، گفت و گذشت. اما حقایق هم به خودی خود چیزی نیستند، مگر اینکه شخص چیزی از احساس وجود و روح خود را با آن‌ها درآمیزد، هرچند گنجاندن چنین مطالب احساسی در قالب کلام، خود به معنای کج‌وکوله کردن حقیقت است!» (یونسی، ۱۳۸۸: ۳۷۰).

یونسی می‌گوید تا زمانی که فرد در میانهٔ تاریخ است، چیز چندانی از تاریخ نمی‌داند و هر زمان که از واقعیت‌ها فاصله گرفت، دیگر کاری نمی‌تواند انجام دهد:

> «جریان حزب و زندگی حزبی هم عیناً جریان تاریخ است. تنها چیزی که یاد می‌دهد، فعالیت نابخود است و کسی که نقش و سهمی در وقایع ایفا می‌کند، محتوا و معنای آن را درنمی‌یابد و همین که خواست معنا و مفهوم اَعمال خود را دریابد، دیگر قادر به هیچ عملی نیست... باید جزو تاریخ شود، تا معنا و مفهوم حقیقی عمل خود را دریابد» (همان: ۵۷۰).

یکی از شگردهای رمان‌نویسان پسامدرن برای به چالش کشیدن واقعیت‌های تاریخی، ارائهٔ تاریخ بدیل است. این نویسندگان با ارائهٔ تاریخی متفاوت با آنچه گفتمان رسمی جامعه ارائه می‌کند، آن را به چالش می‌کشند و با نوشتن تاریخ بدیل، گذشته را در پرتوی

دیگرگونه نشان می‌دهند و از این طریق، با گفتمان مسلط می‌ستیزند (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۹۳: ۴۰۰ـ۴۰۱). اینکه یونسی، خسرو انوشیروان را برخلاف شهرت او در عدالت، به بی‌عدالتی متهم می‌کند، تاریخ بدیلی است؛ چنان‌که می‌نویسد:

> «یادتان نرود که همین خسرو انوشیروان در جریان مالیات‌بندی، وقتی همه را خودش برید و خودش دوخت، پرسید آیا کسی نظری ندارد؟ دبیر بینوایی گفت که این نوع مالیات‌بندی رعایا را از پا درمی‌آورد؛ زیرا مالیاتی که بر درخت بسته‌اند، ثابت است، حال آنکه ممکن است سالی خشکسالی باشد و درخت بار نیاورد. آن وقت همین خسرو برای همین انتقاد درست و بجا دستور داد با دوات چندان بر سرش کوفتند تا مُرد!» (یونسی، ۱۳۸۸: ۱۶۴ـ۱۶۵).

طعنه‌های دیگری نیز به انوشیروان می‌زند؛ چنان‌که چند صفحه بعد می‌گوید: «خدا پدر کلایی را بیامرزد که با آوردن خانم‌ها و مست‌کردن جوانان، تا حدی جای خالی انوشیروان عادل را پُر کرده بود... خرهای بی‌صاحب مزاحم نداشتند!» (همان: ۱۸۶). نویسنده با این روش، ما را به بازخوانی تاریخ و مناقشه‌پذیربودن تاریخ رسمی برمی‌انگیزد.

شگرد دیگری که نویسندگان پسامدرن از آن بهره می‌گیرند، حضور شخصیت‌های واقعی در داستان است. هرچند این نیز به‌گونه‌ای نوشتن تاریخ بدیل است (ر.ک؛ وو، ۱۳۹۰: ۱۵۲). رمان یونسی، سرگذشت خودِ اوست که برهه‌ای از تاریخ ایران را در بر می‌گیرد و لزوماً شخصیت‌های واقعی در رمان او حضور دارند، اما شیوهٔ پسامدرنی او در ساخت و پرداخت این شخصیت‌ها، ما را با تاریخی متفاوت از آنچه دربارهٔ این شخصیت‌ها می‌دانیم، روبه‌رو می‌کند؛ مثل آنچه دربارهٔ رضاشاه از زبان پدربزرگ می‌نویسد (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۱۶۸). در حقیقت، رضاشاه، شخصیتی واقعی است، اما با وارد شدن او به داستان، جنبه‌های دیگری از این شخصیت نقل می‌شود که با پرداخت او در متن‌های تاریخی، ممکن است اختلاف داشته باشد و همین نکته ما را به بازخوانی تاریخ تشویق می‌کند.

۵ـ۳. توازی گذشته و حال

نویسنده با توازی گذشته و حال، از یک سو، ماجراهایی را نقل می‌کند که بر او گذشته است و از سوی دیگر، با نقل مسائل روز به نوعی آن موارد را نقض می‌کند. نکتهٔ مهم این نحوهٔ روایت، آن است که ما از سرگذشت «رشد نویسنده یا قهرمان» آگاه می‌شویم، ولی همزمان این رشد، سیری به سوی فرسایش و اتمام دارد. از این رو، هرگاه از رشد و

پیشروی قهرمان آگاهی داده می‌شود، نقیض آن هم عرضه می‌شود، لـیکن نقـیض آن در قالب یک توازی و بدیل نقل می‌گردد؛ مثل اینکه از زندگی روستایی، اگر سـخنی هسـت، معادل شهری آن نیز نقل می‌شود:

> «با تمام این تفاصیل، قضیهٔ "آل" ساده نبود؛ چه با این همه، از غفلت حضـار استفاده می‌کرد و زائوی مادرمرده را می‌زد. این بستگی به نوع آل داشت. صحبت ضعف مادر و کم‌خونی و اینجور چیزها در میان نبود. ای دنیا، آن وقت از ویتامین و سِرُم و این قبیل چیزها خبری نبود. گاه آلِ بزن‌بهادری پیدا می‌شـد کـه مقیّـد این جنگولک‌بازی‌ها نبود و بی ترس و واهمه می‌آمـد و روز روشـن، جلـو چشـم همه، مادر را می‌برد!» (یونسی، ۱۳۸۸: ۱۳).

در امثال این موارد، با نقل گذشته و همزمان، آوردن بدیل آن در زمان حاضر، نویسنده دو تاریخ جدا را در مقابل هم می‌گذارد، تا در ضمن ارائـهٔ یـک تـاریخ بـدیل، کنجکـاوی مخاطب را تحریک کند و او را به خواندن دوبارهٔ تاریخ تشویق کنـد (ر.ک؛ همـان: ۱۵). ایـن تکرارها نیز مبتنی بر تحلیل رفتن و فرسایش است و به جنبهٔ تراژدی سوق می‌یابد، هرچند ترکیبی کمیک‌وار داشته باشد. این کمیک‌ها دلالتی بر نشدن، نـاتوانی و اجبـار سرنوشـت است. لیکن گه‌گاه به کمک توازی، به تکرار زمان یا تقابل می‌پردازد؛ مثل اینکه اطلاعات علمی خود را از داستان و فیلم به گذشته پیوند می‌زند (ر.ک؛ همان: ۲۴، ۲۸، ۳۰، ۴۱، ۹۹ـ۱۰۰، ۱۱۵ و ۱۷۸).

۶. کاربرد آگاهانهٔ زمان متناسب با روایت رمان

زمان، دغدغهٔ اصلی رمان‌نویسان است. یونسی کتاب *جنبه‌هـای رمـان* نوشـتهٔ فورسـتر را ترجمه کرده‌است و دور نیست اگر دیدگاه فورستر را به‌کار بسته باشد که معتقد بود ادبیات از دیرباز توجه بسیاری به تصویر کردن زندگی بر بنیاد ارزش‌ها داشت، لیکن رمان بود که با تصویر کردن زندگی بر بنیاد زمان، وظیفهٔ متمایزی به وظایف ادبیات افزود (ر.ک؛ فورستر، ۱۳۶۹: ۴۲ـ۶۱).

زمستان بی‌بهار، شورشی علیه زمان در اوج ناامیدی است. راوی ناامیـد از روایـت، بـه جنگ زمان برمی‌خیزد و سرانجام، خود را مغلوب زمان می‌بینـد. «زمـان» در نظـر یونسـی خیلی مهم است. از یک سو، نوشتن او برای خلق مجدد زمان گذشته است و شاید نـوعی نومیدی یا دهن‌کجی به زمان حال یا آینده در آن نهفته باشد؛ چنان‌که سارتر دربارهٔ *خشم و هیاهوی* فاکنر نوشته‌است (ر.ک؛ سارتر، ۱۳۷۱: ۲۹۸ـ۳۰۶). از سوی دیگر، می‌خواهد هویـت

خود را بازیابی کند. مهم‌ترین مسئلهٔ او در هویت و البته هر انسانی، مسئلهٔ مکان است. احیاناً یونسی به تأسی از داستایوسکی (ر.ک؛ ژوو، ۱۳۹۴: ۲۲)، شهری دور و کوچک را برای مکان وقوع رمان انتخاب کرده‌است. درست است که تجربهٔ زیسته در شهر کوچک بانه را دارد، اما به‌لحاظ داستان، انتخابی هدفمند داشته‌است. از محل تولد تا مرگ، مکان همپایه و اساساً تجلی اصلی هویت است، اما اگر هویت با مکان هم‌ذات است، مکان نیز همدمی به نام «زمان» دارد. بدون زمان، شاید مکان هم قابل تصور نباشد. دست‌کم در رمانی که با این وضع، مبتنی بر فرسایش است، زمان و مکان، همدم و هم‌خانه هستند. یونسی نیز برای نوشتن رمان، آن هم رمانی با راوی اول شخص (من- راوی)، همه چیز را بر بنیاد زمان قرار می‌دهد و از آغاز، خودش را می‌نویسد و زمان را هم در مکان خاصی محدود می‌سازد. با زمان، مکان می‌سازد. توصیف‌های بسیار دقیق و با ذکر جزئیات وی از مکان و آدم و اشیاء، بیانگر آن است که مکان در قالب «زمان» شکل می‌گیرد. اهمیت زمان در نظر راوی را می‌توان در ماجرای شانه‌به‌سری دید که آن را توضیح می‌دهد (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۱۱۶). راوی، حوادث دوران کودکی خود را با جزئیات بیشتر و طولانی نقل می‌کند، به این علت که سطح آن در ذهنش، نزدیک به زمان حال است و این انتخاب، کاری به زمان بیرونی روایت، رخدادها و خاطره‌ها ندارد. در بخش آغازین کتاب، نحوهٔ روایت داستان به شکل زنده و «حال» است؛ آن هم روایت زمانی که یا به دنیا نیامده، یا شیرخوار و نوزاد است، اما در قسمت‌هایی که بچه‌مدرسه‌ای شده، روایتش جنبهٔ گذشته می‌یابد: «زنگ که خورد، به "خط" شدیم و به کلاس رفتیم. این دو ساعت را هم با هر خنس و فنسی که بود، گذراندم، ولی اسماعیل ناخن‌خشکی می‌کرد و نَم پس نمی‌داد» (همان: ۱۲۰). برخی اصطلاحات مثل «ناخن‌خشک» یا مسائلی از اطلاعات عمومی نیز عرضه می‌کند که همگی فاصلهٔ میان زمان روایت و زمان کنش و روایت را کامل‌تر متجلی می‌کند. اگر زمانی که بیماری خود را روایت می‌کند (ر.ک؛ همان: ۳۷۱) و یا آنگاه که تیر به پایش می‌خورد (ر.ک؛ همان: ۵۴۲)، نحوهٔ روایتش صورت «حال» می‌یابد، به این دلیل است که این رویدادها در ذهن او تأثیر زیادی بر جا گذاشته‌اند که با وجود سال‌ها فاصله، آن‌ها را با تمام جزئیات حاضر می‌بیند؛ چنان‌که می‌نویسد: «من صدای شیههٔ اسب بابا را از صدای هر هواپیمایی نیرومندتر می‌یافتم. آن وقت هواپیما نبود و حالا هم که هست، هرگز صدای هیچ هواپیمای مافوق صوتی، چنان تأثیری در ذهنم باقی نگذاشته‌است!» (همان: ۱۳۱).

زمان در رمان *زمستان بی‌بهار* دو گونه است: زمان درونی و زمان بیرونی. زمان بیرونی که دنباله‌رو منطقی خود است و از کودکی آغاز می‌شود و تا پایان داستان پیش می‌رود که این، نمای کلّی رمان است. در این میان، آنچه در ذهن راوی یا نویسندهٔ حوادث و رخدادها پس‌وپیش می‌شود، زمان درونی است. هر از گاهی در میانهٔ روایت، گریزی به گذشته می‌زند و یا سفری به آینده می‌کند. گاه برای توصیف چیزی که در کودکی دیده‌است، از خاطرات بزرگسالی مدد می‌گیرد و گاه برای توضیح رخدادی در جوانی، به خردسالی بازمی‌گردد. گاهی در میانهٔ روایت، چیزی را نقل می‌کند که در خط زمانی روایت و یا داستان، مکان آن مشخص نیست (ر.ک؛ همان: ۱۷۰).

یونسی در این رمان، علاقه و کشش بیشتری به دوره و روزگار گذشته دارد؛ شبیه همان احساسی که سارتر در تحلیل رمان فاکنر بیان کرده‌است:

> «مثلاً می‌دانم که رستگاری به نظر پروست، در خودِ همین زمان است، در تجلی مجدد و کامل زمان گذشته‌است. اما به‌عکس، در نظر فاکنر، زمان گذشته هرگز از دست نمی‌رود بدبختانه؛ همیشه حاضر است، وسوسهٔ دائمی ذهن است. از قلمرو زمان نمی‌توان گریخت، مگر از طریق خلسه‌های عارفانه» (سارتر، ۱۳۷۱: ۳۰۲).

برای یونسی نیز این خلسه‌های عارفانه با غرق شدن او در خاطرات کودکی رخ می‌دهد. او برای گریز از زمان، در خاطرات کودکی خود فرومی‌رود و آن‌ها را مرور می‌کند و با جزئیات به توصیف آن‌ها می‌پردازد. حتی هنگامی که رخدادهای زمان زندان را روایت می‌کند، در پی فرصتی است تا به گذشته گریز بزند و گذشته‌ای ازدست‌رفته را بازسازی کند (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۶۱۹، ۷۱۳ـ۷۱۴، ۷۵۸، ۷۱۶ و ۷۶۳)، اما در این میان نیز درمی‌یابد که گذشته تغییرپذیر نیست و به حال و آینده نیز امیدی نیست. همین خلسه و غرق‌شدگی، فرصتی به یونسی می‌دهد تا گذشته را دوباره زندگی کند و لحظه‌ای از زمان حال بگریزد (ر.ک؛ همان: ۲۲۲ و ۳۸۲). در واقع، روایت گذشته این امکان را به یونسی می‌دهد تا در سایهٔ روایت، خود را بازیابد و چنان‌که کرنی می‌گوید:

> «در سایهٔ این رویکردهای گوناگون به روایت، گاهی در بررسی حدود و ثغور آنچه قابل گفتن است، به این نتیجه می‌رسم که روایت، مهم است. چه داستان، چه تاریخ و چه ملغمه‌ای از این دو (برای مثال شهادت‌نامه). در هر حال، قدرت روایت بر زندگی ما تأثیری محسوس و بسیار چشمگیر دارد. در واقع، من پا را تا

آنجا پیش می‌گذارم که با کمی دخل و تصرف در جملهٔ سقراط می‌گویم: زنـدگی روایت‌نشده، زندگی راستین نیست» (کرنی، ۱۳۸۴: ۲۳).

۷. نتیجه

نویسنده از امکانات و ظرفیت‌های متعدد و مختلف روایتگری نظیر طنـز و نقیضـه‌سـازی، جنبه‌های فراداستانی، کارکردهای شـهودی و ایـدئولوژیک راوی، کـاربرد آگاهانـهٔ زمـان متناسب با روایت رمان، انتخاب مکان خاص داستان، دیدگاه پسامدرنی به تاریخ و تـوازی گذشته و حال استفاده می‌کند، تا کتابی بنویسد که در عین حال که از تجربـهٔ زیسـتهٔ وی بهره‌مند است، در قالب رمان عرضه شود و حاوی معانی و لایه‌های پنهان باشد و امکـان خوانش‌های متعدد را به خوانندگان بدهد. ازاین‌رو، مکان و زمان و دیگر عناصـر در رمـان *زمستان بی‌بهار* بسیار گسترده‌است و زبان و اندیشه‌ای که در آن به‌کار رفته‌است، متناسب با این گستردگی، تنوع و هماهنگی دارد. مجموعهٔ شگردهای نویسنده، گواه آن است کـه رمان *زمستان بی‌بهار* فراتر از تجربهٔ شخصی و زندگی‌نامه است. این رمان، حکایـت حـال یک نفر به عنوان نویسنده نیست، بلکه حکایت «انسان» است. اشاره‌های سیاسی راوی به داستان‌های مربوط به انوشیروان، رضاشاه و دولت‌های پیاپی، بیان همین حکایت است. از انسان و حیوان هم اگر در کنار هم حکایت می‌کند، تکراری واحد است. داستان با خروج از زندان پایان می‌یابد و این گویای آن است که همهٔ این‌ها یادداشت‌های زندان است. شیوهٔ نقل و اهمیتی که تداعی برای راوی دارد، همچنان گواهی بر یادداشـت‌گـونگی رمـان در زندان است. راوی داستان، در ابتدای داستان می‌گوید که «آمده است تا مانند یک پهلـوان در داستان ایفای نقش کند»، اما در پایان، می‌بینیم که او هم بـا همـهٔ رجزخـوانی مقهـور زمان می‌شود و وقتی هم می‌خواهد از چنبرهٔ «زمان» بگریزد، این بار در دام «زبان» گرفتار می‌شود. مسیر مشخص است: از تولد تا مرگ، اما راوی نمی‌خواهد این نکته را بپذیرد و در ضمن روایت، شروع به سرکشی و ابراز وجود می‌کند. نویسنده می‌خواهد در نوشتن داستان زندگی به‌گونه‌ای عمل کند که آن را از قصه دور کند، چون بازنمایی واقعیـات، کـه خـود، بخشی از زندگی است، عاقبت چیزی جز نقل قصه‌گون نیست. ازاین‌رو، نویسنده به عوض نقل وقایع، آن‌ها را با جزئیات نقل می‌کند و به مسـائل بیرونـی پیونـد مـی‌زنـد و گـاهی عامدانه به داستانی بیگانه رجوع می‌کند و گاهی نیز مکان یا زمان را جابه‌جا می‌سازد، تا در عین نقل یک سـاخته و مصـنوع یـا مخلـوق، دسـت بـه ایجـاد و خلـق بزنـد و زنـدگی

ساخته‌شده‌ای را دوباره بسازد، اما امان از اینکه در میانهٔ خلق و ایجاد با مخلوق، معلق است و همین می‌شود «*رمستان بی‌بهار*»، البته در حسرت بی‌پایان نوشتن؛ که در نوشتن نیز نمی‌شود. ژرف‌ساخت رمان، تلاش برای تسخیر گذشته‌ای ازدست‌رفته است. در این میان، نویسنده با گریز خود از زمان نقل روایت، اندکی از شور و شعف ایام کودکی و نوجوانی خود را دوباره بازسازی می‌کند. لذتی که خودِ نویسنده از این بازسازی می‌برد، باعث شده‌است تا دوران کودکی خود را با جزئیات بیشتری به تصویر بکشد.

نویسنده با نگاهی انتقادی، به گذشتهٔ تاریخی خود و جامعه می‌نگرد و خواننده را به فکر وامی‌دارد تا تاریخ را دوباره بخواند. ارائهٔ تاریخ به‌صورت عینی امکان‌پذیر نیست. تنها می‌توان با رعایت فاصله‌ای که زبان بر شیوهٔ روایت تحمیل می‌کند، به مطالعهٔ تاریخ پرداخت. این شیوهٔ طنزآمیزِ بیان تاریخ، اهمیت زبان را در روایتِ گذشته به تصویر می‌کشد و در عین حال، حاصل زندگی، تأمل در زندگی و نیز تأمل در آن از زندان یا زندگی در زندان، چنان عمیق و ژرف است که آنچه راوی می‌گوید، حاصل نگاه او در تصویرها یا تصوّرهایی از کودکی است که در آن می‌تواند سال‌ها کاراکترهای کودکی و حیات خود را مرور کند، به‌ویژه برای کسی که پای رفتن ندارد، این نوع مرور کردن، تنها راه ماندن در زندانِ زندگی است.

منابع

آیینه‌وند، صادق (۱۳۶۹)، «مکتب تاریخ‌نگاری طبری»، *یادنامهٔ طبری؛ شیخ المورخین ابوجعفر محمدبن جریر طبری*، چ ۱، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۳۳۵ـ۳۵۴.

ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷)، *سواد روایت*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی، چ ۳، تهران، اطراف.

احمدی‌آریان، امیر (۱۳۹۳)، *شعارنویسی بر دیوار کاغذی؛ از متن و حاشیهٔ ادبیات معاصر*، چ ۲، تهران، چشمه.

پاینده، حسین (۱۳۹۳)، *داستان کوتاه در ایران (ج ۳، داستان‌های پسامدرن)*، چ ۲، تهران، نیلوفر.

پُلارد، آرتور (۱۳۹۱)، *طنز*، ترجمهٔ سعید سعیدپور، چ ۵، تهران، مرکز.

حاجی صادقی، امیر (۱۳۸۳)، *یکی از ما (خاطرات و دیدگاه‌های استاد ابراهیم یونسی)*، چ ۱، تهران، کوچک.

ژوو، ونسان (۱۳۹۴)، *بوطیقای رمان*، ترجمهٔ نصرت حجازی، چ ۱، تهران، علمی و فرهنگی.

سارتر، ژان پُل (۱۳۷۱)، «زمان در نظر فاکنر»، *خشم و هیاهو*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، چ ۲، تهران، نیلوفر.

سناپور، حسین (۱۳۹۷)، *آغازکنندگان رمان مدرن ایران*، چ ۱، تهران، چشمه.

فرای، نورتروپ (۱۳۹۱)، *تحلیل نقد (کالبدشکافی نقد)*، ترجمهٔ صالح حسینی، چ ۲، تهران، نیلوفر.

ـــــــــــــ (۱۳۶۳)، *تخیل فرهیخته*، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، چ ۱، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۶۹)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چ ۴، تهران، نگاه.
کرنی، ریچارد (۱۳۸۴)، *در باب داستان*، ترجمهٔ سهیل سمی، چ ۱، تهران، ققنوس.
لاج، دیوید. (۱۳۸۸)، *هنر داستان‌نویسی با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن*، ترجمهٔ رضا رضایی. چ ۱، تهران، نی.
ـــــــــــــ (۱۳۹۴)، «رمان پسامدرنیستی»، *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، ترجمهٔ حسین پاینده، چ ۳، تهران، نیلوفر.
مارتین، والاس (۱۳۸۹)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، چ ۴، تهران، هرمس.
موکه، داگلاس کالین (۱۳۸۹)، *آیرونی*، ترجمهٔ حسن افشار، چ ۱، تهران، مرکز.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، *صدسال داستان نویسی ایران*، چ ۴، تهران، چشمه.
وو، پاتریشیا (۱۳۹۰)، *فراداستان*، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، چ ۱، تهران، چشمه.
یونسی، ابراهیم (۱۳۹۲)، *هنر داستان‌نویسی*، چ ۱۱، تهران، نگاه.
ـــــــــــــ (۱۳۸۸)، *زمستان بی‌بهار*، چ ۳، تهران، نگاه.

Abbott, H.P. (2018), *The Cambridge Introduction to Narrative*, R. Pourazar & N.M. Ashrafi, 3th Ed, Tehran, Atraf. [In Persian].
Ainevand, S. (1990), "Tabary Histology School", Tabari Memorial, Sheikh al-Movarekhin Abu Jafar Mohammad Ibn Jarir Tabari. Pp. 335-354. Tehran, Printing and Publication Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian].
Ahmadi Ariyan, A. (2014), *Slogan Writing on a Paper Wall: From the Text and Margins of Contemporary Literature*, 2th Ed., Tehran, Cheshmeh. [In Persian].
Forester, E.M. (1989), *Aspects of the Novel*, Translated by Ibrahim Younesi, 4th Ed., Tehran, Negah. [In Persian].
Frye, N. (2012), *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Translated by S. Hosseini, 2th Ed., Tehran, Niloufar. [In Persian].
---------- (1983), *The Educated Imagination*, Translated by S. Arbab Shirani, 1th Ed., Tehran, Markaz Nashr Daneshgahi. [In Persian].
Hajisadeqi, A. (2004), *One of Us (Memoirs and Views of Master E. Younisi)*, 1th Ed., Tehran, Kouchak. [In Persian].
Jouve, V. (2015), *Poetic of Roman*, Translated by N. Hejazi, 1th Ed., Tehran, Elmi & Farhangi. [In Persian].
Kearney, R. (2005), *On Stories (Thinking in Action)*, Translated by S. Sami, 1th Ed., Tehran, Qoqnoos. [In Persian].
Lodge, D. (2009), *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*, Translated by R. Rezaei, 1th Ed., Tehran, Ney. [In Persian].
Lodge, D. & et al. (2015),"Novel of Postmodernity", *Novel Theories from Realism to Postmodernism*, Translated by H. Payendeh, 3th Ed., Tehran, Niloufar. [In Persian].
Mirabedini, H. (2007), *One Hundred Years of Iranian Fiction*, 4th Ed., Tehran, Cheshmeh. [In Persian].

Mokeh, D.K. (2010), *Irony*, Translated by H. Afshar, 1th Ed., Tehran, Markaz, [In Persian].
Payendeh, H. (2014), *The Short Story in Iran (Postmodern Stories)*, 3th Ed., Tehran, Niloufar. [In Persian].
Pollard, A. (2012), *Satire*, Translated by S. SaeidPoor, 5th Ed., Tehran: Markaz. [In Persian].
Sanapour, H. (2018), *Beginners of Modern Novels in Iran*, 1th Ed., Tehran, Cheshmeh. [In Persian].
Sartre, J.P. (1992), "Time According to Faulkner", *The Sound and the Fury*, Translated by A. Najafi, 2th Ed., Tehran, Niloufar. [In Persian].
Wallace, M. (2010), *Recent Theories of Narrative*, Translated by M. Shahba, 4th Ed., Tehran, Hermes. [In Persian].
Woo, P. (2011), *Metafiction*, Translated by Shahreyar Waqfipour, 1th Ed., Tehran, Cheshmeh. [In Persian].
Younesi, E. (2009), *Zemestan-e Bi-Bahar (Springless Winter)*, 3th Ed., Tehran, Negah. [In Persian].
Younesi, E. (2013), *The Art of Fiction*, 11th Ed., Tehran, Negah. [In Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 2, Vol. 10, Summer 2021

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

Analysis of Neurotic Mechanism of Moving Toward People in *Masnavi* Stories Based on Karen Horney's Neuroticism Theory

Shahram Mahmoodi[1]&Ebrahim Danesh[2] & Faramarz Jalalat[3]

(185-209)

Abstract

Human beings confront so many hardships in their life, and these hardships affect their life and personality. Some basic hardships of childhood, such as parents' improper behavior, lead to sufferings that have a fundamental role in a person's life and actions in the maturity period. These important and influential sufferings result in abnormal behaviors in one's different periods of life. Karen Horney, a German psychologist, has an important theory about human psychological sufferings known as "Neuroticism." She discusses the causes of neuroticism and considers some mechanisms as defensive behaviors or structures that the neurotic person uses to relieve their pain and reach relaxation. One of these mechanisms is "moving toward people". Horney believes that all of the mechanisms, especially the mechanism of moving toward people that neurotic person refuges in, are not treatments. Not only they do not provide security and comfort for neurotics, but they also exacerbate their neuroticism. Rumi as a great mystic, poet, and thinker that has used the Quran, Islamic and Iranian knowledge in addition to a great deal of the common knowledges of his time, and compiled so many universal works such as *Masnavi* and *Gazaliyyate Shams*, according to his mission i.e. saving people and bringing them to the prosperity, was not indifferent to the inner and psychological sufferings of human beings. He has had deep thoughts and reflections on human psychological issues and has presented many valuable ideas in this regard. Rumi has competently pointed out the causes of the tendency to the mechanism of moving toward people and its complications and consequences in his stories and allegories. This paper will investigate the different manifestations of the mechanism in the anecdotes and allegories of Rumi, clarifying the position of this mechanism in the actions of neurotic characters of his stories and allegories.

Keywords: Neuroticism, Karen Horney, Moving Toward Teople, Rumi, Masnavie Manavi.

Received: 16, November, 2020& Accepted: 20, June, 2021

10.22059/jlcr.2021.313817.1582
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1. Ph.D. Candidate Department of Language and literature, Ardabil Branch, Islamic Azad University, Ardabil, Iran.
2. Email of the author: e.danesh@uma.ac.ir
Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran. (Corresponding author)
3. Assistant Professor Department of Language and literature, Ardabil Branch, Islamic Azad University, Ardabil, Iran.

1.Introduction

Human beings confront so many hardships in their life, and these hardships affect their life and personality. Some basic hardships of childhood, such as improper parents' behavior, lead to suffering that has a fundamental role in a person's life and actions in the maturity period. These important and influential sufferings result in abnormal behaviors in one's different periods of life. Therefore, neurotic sufferings are subjects that many scholars, mystics, philosophers, psychologists, etc., have studied and tried to deal with it in their researches. Karen Horney, a German psychologist who followed the school of psychoanalysis, has offered a very important theory about human psychological sufferings, named "Neuroticism" or "Neurosis," which has been in the spotlight of the psychoanalysts of her era and the psychologists and psychotherapists after her. By this theory, she seeks to solve human psychological crises and present the factors of neurosis emergence. Taking refuge in defensive mechanisms or structures is a prominent feature of neurotic persons. A neurotic person has to attract people's affection, approval, and admiration due to mental disorders caused by fear, internal conflicts, despair, and helplessness. A neurotic person thinks it is necessary to attain people's attention or choose "Moving against People" or "Moving Away from People" anyway to reach tranquility. Horney considers a neurotic person's strategies to achieve peace and tranquility as defensive behaviors or mechanisms. One of these mechanisms is "Moving toward People". Horney believes that this mechanism and other mechanisms are no real treatments. It not only does not lead to security and comfort for the neurotic person but exacerbates his neurosis. Rumi as a great mystic and thinker who, in addition to the common knowledge of his time, has been affected by holy Quran, Islamic knowledge, and Iranian teachings and culture who has compiled famous and universal works such as *Masnavi-e Manavi*, *Gazaliyyate Shams*, and other works, according to his mission, which is to save the creatures and bring them to the happiness, was not apathetic to people's inner and psychological sufferings. He has had deep thoughts and reflections on human psychological issues and has presented many valuable ideas in this regard. Rumi has competently pointed out the causes of the tendency to the mechanism of "moving toward people" and its complications and consequences in *Masnavi*'s stories and allegories. Although Rumi has not used the terms "neurotic" and "moving towarad people" in Mathnavi considering their modern, specialized and psychological meanings, he has paid attention to their concept and meaning as human psychological problems and sufferings that affecting his spirit and soul. He has paid special attention to the neurosis and has referred properly to the causes of the tendency to taking refuge in mechanisms (moving towarad people, Moving against People and Moving Away from People), especially the mechanism of "Moving towarad people" and its effects and consequences, in his *Masnavi*. Neurotic characters of *Masnavi*'s stories take actions and behaviors that not only bring them no psychological peace but also intensify their neurosis. Rumi, at last, introduces the reasons for the failure of the neurotic person from his point of view and expresses the real ways of treating them and achieving peace and healing of the soul based on Islamic mysticism. This paper analyzes

the various manifestations of the mechanism of "moving towarad people" in the anecdotes and allegories of *Masnavi* and the place of this mechanism in the action of neurotic characters of *Masnavi*'s stories and has concluded that there are commonalities and differentiation between Karen Horney's neurotic theory and Rumi's ideas: Both of them considers two conditions for common and normal love rather than neurotic mechanism of "Moving towarad people" in a healthy (non-neurotic) person: 1- To love others with satisfaction or to treat it as a moral and social virtue. 2-The quality of being mutual love in interpersonal relationships, but it also has a superior layer in mystical thoughts of Rumi that refers to the love relationship between the Creator and the creature or the lover and the beloved that causes human growth and excellence. Both of them believe that Defensive mechanisms or behaviors not only have no positive effect on neurotic elimination but cause its severity. Horney regards temporariness of mechanisms and lack of real healing as the reason for the lack of tranquility. Still, Rumi believes that forgetting the true source of love i.e., God, and paying attention to people's approval and admiration are the reasons for many sufferings of neurotic person and the real way of peace and happiness based on the teachings of Islamic mysticism is changing one's intention from "people's attention" to "God's love". Rumi and Horny consider the moving toward others and the need for their approval as a cause of personality weakness and inner inferiority that may lead the person to lose their identity, lack independence, and adapt themselves to different situations. Both of them regard showing one's merits to attract the attention of others as the cause of the revelation of external and internal problems. Horney sees this as a continuation of basic anxiety and deepening neurosis and psychological damage. Rumi also mentions the social damage around these people. From Rumi and Horney's point of view, the origin of accepting responsibility varies in a healthy person and a neurotic person; the neurotic person is responsible for the satisfaction of others and fear of their blaming, but a healthy person is honest and do so, as a duty or a moral virtue.

تحلیل مکانیسم روان‌رنجورانهٔ مهرطلبی در داستان‌های مثنوی بر اساس نظریّهٔ کارن هورنای

شهرام محمودی

دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اردبیل، دانشگاه آزاد اسلامی، اردبیل، ایران.

ابراهیم دانش[۱]

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

فرامرز جلالت

استادیارگروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اردبیل، دانشگاه آزاد اسلامی، اردبیل، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۲۶/ ۰۸/ ۹۹ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۰۶/۳۰/ ۱۴۰۰

(علمی – پژوهشی)

چکیده

انسان‌ها در طول حیات خود با مشکلات فراوانی روبرو می‌شوند که این مشکلات به شیوه‌های گوناگون زندگی و شخصیّت آن‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد. برخی از مشکلات اساسی و تأثیرگذار دوران کودکی از قبیل رفتار نامناسب والدین با کودک منجر به رنج‌ها و آسیب‌های روانی می‌شود که نقشی بنیادین در زندگی و کنش‌های فرد در دوران بلوغ وی دارد. این رنج‌های مهمّ و تأثیرگذار منجر به رفتارهای نابهنجار در ادوار مختلف زندگی شخص می‌شود. کارن هورنای، روان‌شناس آلمانی، در باب رنج‌های روانی نظریّه‌ای بسیار مهمّ دارد که با عنوان نظریّهٔ «روان‌رنجوری» شناخته می‌شود. وی عوامل پیدایش روان‌رنجوری را مطرح و مکانیسم‌هایی را به عنوان رفتارهای دفاعی که شخص روان‌رنجور برای تسکین آلام و حصول آرامش به آن‌ها متمسّک می‌شود، برمی‌شمارد. یکی از این مکانیسم‌ها «حرکت به سوی مردم» یا «مهرطلبی» است. هورنای معتقد است؛ مکانیسم مهرطلبی که روان‌رنجوران بدان پناه می‌برند، درمان حقیقی نیست و گرایش و تمسّک بدان، نه تنها امنیّت و آسایش خاطری برای روان‌رنجوران به بار نمی‌آورد، بلکه موجب تشدید روان‌رنجوری نیز می‌شود. مولانا نیز به عنوان عارفی بزرگ و اندیشمندی بی‌بدیل که علاوه بر علوم متداول زمانِ خود، از سرچشمهٔ فیّاض وحی و معارف اسلامی و ایرانی سیراب بوده و آثاری جهانی همچون مثنوی و غزلیّات شمس را پدید آورده است، به اقتضای رسالتِ خود که نجات خلق و رساندن آن‌ها به سعادت دو جهان است، نسبت به رنج‌های درونی و روانی انسان بی‌تفاوت نبوده است. وی تأمّلات دقیق و عمیقی در باب مسائل روانی انسان داشته و آراء فاخر و ارزشمندی در این خصوص ارائه کرده است. مولوی در مطاوی داستان‌ها و تمثیلات مثنوی به نحو شایسته‌ای به علل گرایش به مکانیسمِ مهرطلبی و عوارض و پیامدهای آن اشاره کرده است. این مقاله بر آن است تا با بررسی نمودهای مختلف مکانیسم مهرطلبی در حکایات و تمثیلات مثنوی معنوی، جایگاه این مکانیسم را در کُنش شخصیت‌های روان-رنجورِ داستان‌های مثنوی روشن کند.

واژه‌های کلیدی: روان‌رنجوری، کارن هورنای، مهرطلبی، مولانا، مثنوی معنوی

۱.مقدّمه

رنج‌های روانی موضوعی است که بسیاری از انسان‌ها در طول حیاتِ خود با آن مواجه بوده و هستند. بسیاری از اندیشه‌مندان، فلاسفه و روان‌شناسان رنج‌های روانی انسان و راه‌های مقابله با آن را موضوع پژوهش‌های خود قرارداده‌اند. کارن هورنای (karen Horney) (۱۸۸۵–۱۹۵۲م)، پیرو مکتب روان‌تحلیل‌گری (Psychoanalysis)، نیز با ارائهٔ

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: e.danesh@uma.ac.ir

نظریّهٔ «روان‌رنجوری» (Neuroticism)، در صدد حل بحران‌های روانی بشر بر آمده و نظریّهٔ وی در کانون توجه روان‌کاوان عصرِ خود و روان‌شناسان و روان‌درمان‌گرانِ پس از وی قرار گرفته است.

واژهٔ «روان رنجوری» قبل از هورنای نیز وجود داشته اشت؛ به طوری‌که در آسیب-شناسی روانی، آن را از علایم اختلال شخصیّت محسوب کرده‌اند (رک. آقایوسفی و همکاران، ۱۳۹۷: ۴۳۹). امّا در تاریخ روان‌شناسی این موضوع به صورت یک نظریّهٔ منسجم با مختصّات خاصِّ خود، به کارن هورنای منسوب است (رک. شولتز، ۱۳۸۲: ۵۰۸). روان‌رنجوری «عبارت از یک سلسله اختلالات روحی است که در نتیجهٔ ترس و بیم و دفاع‌هایی که انسان برای رهایی از ترس اتخاذ می‌کند، ایجاد می‌شود و هم‌چنین از کوشش‌هایی که انسان برای سازش تضادّهای درونی خود به کار می‌برد سرچشمه می‌گیرد» (هورنای، ۱۳۶۹: ۳۱).

مکانیسم مهرطلبی یکی از ویژگی‌های بارز شخص روان‌رنجور است. فرد مهرطلب کسی است که در نتیجهٔ اختلالاتِ روحیِ ناشی از ترس و بیم، تعارض‌های درونی و یأس و درماندگی، ناگزیر است برای کسب امنیّتِ خاطر به هر طریقِ ممکن، محبّت، تأیید و تحسین مردم را به خود جلب نماید. هورنای هیچ‌کدام از مکانیسم‌های دفاعی از جمله مهرطلبی را درمانِ حقیقیِ روان‌رنجوری نمی‌داند و معتقد است: «این تاکتیک به نوبهٔ خود موجب تقویت خشم و نفرت و اضطراب می شود» (هورنای، ۱۳۹۷ب: ۱۲). و با تشدید خشم و نفرت و ترس، شخصِ روان‌رنجور بیش از پیش نیازمند تاکتیک‌های دفاعی می‌شود و همین امر موجب تشکیل یک فسادِ دُوری می‌شود (رک. هورنای ، ۱۳۶۹: ۱۷۶).

در مطاوی حکایات و تمثیلات مثنوی معنوی جلوه‌های مختلفی از مسائل روانیِ انسان بازتاب یافته و درک و دریافتِ انسان از هستی و مواجههٔ او با پدیده‌ها و موضوعات جهان از دغدغه‌های مولوی بوده است. در این مواجهه، روانِ فرد دستخوش شادی‌ها، هیجانات یا رنج‌های مختلفی می‌شود که زندگی، دیدگاه و احوالات او را تحت تأثیر قرار داده، گاهی از حالت عادی و متعادل خارج می‌کند و شخص در معرض آسیب‌های روانی قرار می‌گیرد. بنابراین مولوی به موضوع روان‌رنجوری و نحوهٔ مواجههٔ فرد با این مسأله و مکانیسم‌های مورد استفاده وی توجّه داشته و جلوه‌هایی از این مکانیسم‌ها بویژه مکانیسم مهرطلبی در مثنوی معنوی منعکس شده است. مولوی این موضوع روان‌شناختی را با خلق شخصیت‌هایی که با اوصافِ فرد روان‌رنجورِ مهرطلب مورد نظر هورنای مطابقت دارد به

دقت مورد کنکاش قرار می‌دهد. این شخصیت‌ها برای رفعِ روان‌رنجوری خود، دست به اقدامات و رفتارهایی می‌زنند که نه تنها نیاز مذکور را برآورده نمی‌کند بلکه روان‌رنجوری آن‌ها را شدّت می‌بخشد. وی در نهایت دلایل عدم توفیق این افراد را از دید خود معرفی و راه‌های واقعی درمان و رسیدن به آرامش و شفایِ روان انسان‌ها را بر اساس آموزه‌های عرفان اسلامی بیان می‌کند.

۲.پیشینه

با وجود این که نظریه روان‌رنجوری کارن هورنای چندسالی است مورد توجه پژوهشگران ایرانی قرار گرفته است، بررسی آثار ادبی فارسی از این دید تازگی دارد و روی هم رفته حدود پنج مقاله در این زمینه تألیف شده است که فقط در یکی از آن‌ها از مولانا سخن به میان آمده است آن هم به این نحو که شخصیت شمس تبریزی در ارتباط با مولانا از دید نظریّهٔ هورنای بررسی شده است و شخصیّت خود مولانا یا آثار وی از این دید تحلیل نشده است. اهمّ مقالات مذکور از این قرارند:

ادیم و گلی‌زاده (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل شخصیت شمس و ارتباط وی با مولوی از دیدگاه روان‌شناسی با تکیه بر نظریّهٔ شخصیت کارن هورنای» پس از تحلیل روابط شمس تبریزی با مولانا به این نتیجه رسیده‌اند که: «شمس خود را در هیأت مولانا بازنمایاند و انعکاس داد و از طریق نقاب مولانا خود را بیان و عرضه کرد تا به هدف خویش (خودانگاره آرمانی) و آرامش حاصل از آن دست یابد» (ادیم و گلی زاده، ۱۳۹۴: ۶۷).

شاکری و بخشی (۱۳۹۴) در مقالهٔ « تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های سه داستان گدا، خاکسترنشین‌ها و آشغالدونی غلامحسین ساعدی بر مبنای نظریّهٔ کارن هورنای» معتقدند که «شخصیت‌های سه داستان مذکور هر یک متأثر از محیط ناهنجار زندگی اجتماعی خویش، رفتاری عصبی به نمایش می‌گذارند و هر یک به یکی از مکانیسم‌های دفاعی پناه برده‌اند»(شاکری و بخشی، ۱۳۹۴: ۸۵ و ۸۶).

بهنام‌فر و طلایی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «نقد روان‌شناختی شخصیت در رمان سالمرگی بر مبنای نظریّهٔ کارن هورنای» به این نتیجه رسیده‌اند که «در این رمان، شخصیت‌ها از میان مکانیسم‌های مطرح در نظریّهٔ مذکور، متناسب با روحیّات خود به مهرطلبی و انزواطلبی روی می‌آورند»(بهنام‌فر و طلایی، ۱۳۹۳: ۱۹۲).

۳.معرفی کارن هورنای

کارن هورنای (۱۹۵۲–۱۸۸۵م) در دهکده‌ای در حوالی هامبورگ متولّد شد. کارن از همسر دوم پدرش بود و پدرش ناخدا و مردی بداخلاق بود. مادرش وقتی کارن بیست ساله بود

به خاطر این بداخلاقی‌ها از پدرش طلاق گرفت. کارن در سال ۱۹۱۳م دورهٔ آموزش روان‌پزشکی و روان‌کاوی را در برلین به پایان برد و در سال ۱۹۲۰م در زمرهٔ اعضای برجستهٔ «مؤسّسهٔ روانکاوی برلین» درآمد (رک. هورنای، ۱۳۹۷الف: ۷). خود هورنای نیز در سال ۱۹۳۳ از شوهرش جدا شد (رک. سولومون: ۲۰۰۶: ۱۹).

کارن علاقه‌مند بود در رشتهٔ پزشکی تحصیل کند، امّا والدینش با این امر مخالفت می‌کردند. دلیل مخالفت آن‌ها این بود که در محلّ زندگیشان –که دهکدهٔ کوچکی در نزدیکی برلین بود– دختران کمتر به دبیرستان می‌رفتند. در سال ۱۹۳۲م دعوت‌نامه‌ای مبنی بر سفر به آمریکا جهت پیوستن به مؤسّسهٔ روان‌کاوی شیکاگو دریافت کرد. کارن بعد از پیوستن به مؤسّسهٔ فوق به نیویورک سفر کرد و عضو انجمن روان‌کاوی نیویورک شد (رک. هیچکاک، ۲۰۰۵: ۲). کارن هورنای پیرو مکتب «روان‌تحلیل‌گری» است. موضوع علم روان‌شناسی در مکاتب پیش از هورنای، رفتار یا هوشیاری بود. ولی روان‌تحلیل‌گران و از جمله خود هورنای موضوع علم روان‌شناسی را عملاً مطالعهٔ ناهوشیاری دانستند (رک. جوانمرد، ۱۳۹۷: ۱۷۰).

در تعریف ناهوشیاری گفته‌اند: «بعضی خاطره‌ها، تکانه‌ها و امیال خارج از حیطهٔ هوشیاری‌اند و به ناهوشیاری تعلّق دارند. فروید معتقد بود بعضی خاطره‌ها و امیال که از نظر هیجانی دردناک‌اند، واپس رانده می‌شوند و در آنجا ممکن است هم‌چنان به تأثیر بر اعمال ما ادامه دهند، هرچند که خودمان از وجود آن‌ها آگاه نباشیم» (آقایوسفی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۷۸).

تأکید بر روی علل رفتار نابهنجار و درمان آن و همچنین بنیاد کردن نظریّهٔ خود بر اساس مطالعه روی بیماران روانی از شاخصه‌های دیگر این مکتب بود (رک. جوانمرد، ۱۳۹۷: ۱۷۰). نظریّهٔ روان‌رنجوری هورنای نیز درحقیقت حاصل مطالعات و تجربیّات بالینی وی بر روی ناهوشیاری بیماران خود است.

۴.نظریهٔ روان‌رنجوری کارن هورنای

کارن هورنای در کتاب «تعارض‌های درونی ما» از نظریّه‌ای سخن گفت که آن را «نظریّهٔ روان‌رنجوری» نام نهاد: مرکز پویای نظریّهٔ روان‌رنجوری تعارض اساسی میان مردم‌داری، مردم‌ستیزی و مردم‌گریزی است. «شخص روان‌رنجور به خاطر ترسش از چندپاره شدن از یک سو و ضرورت عمل به منزلهٔ یک کلّ واحد از سوی دیگر، دست به تلاش‌های نومیدانه‌ای برای حلّ تعارض‌ها می‌زند. در حالی که می‌تواند به این طریق به نوعی تعادل

ساختگی دست یابد، دائماً تعارض‌های جدیدی ایجاد می‌شوند و دائماً به راه‌حل‌های بیش-تر نیاز دارد تا آن‌ها را از نظر بپوشاند» (هورنای، ۱۳۸۹: ۲۰).

بر اساس نظریّهٔ کارن هورنای «اضطراب، منشأ اصلی رفتارهای روان‌رنجورانه است» (سولومون، ۲۰۰۶: ۱۴). «اضطراب اساسی احساسی است که کودک از جدا ماندن و بی‌پناه شدن در دنیایی خصومت‌آمیز دارد» (نوردبی و هال، ۱۳۶۹: ۱۱۷). هورنای معتقد است:

> این اضطراب اساسی می‌تواند نتیجهٔ رفتار گوناگون والدین نسبت به کودک باشد که از آن جمله اند: نگرش سلطه‌گرانه، فقدان حمایت، فقدان محبّت و رفتار نامنظّم و متغیّر. هر آنچه که رابطهٔ مطمئنّ کودک و والدین را مختلّ سازد، می‌تواند اضطراب به وجود آورد. بنابراین اضطراب اساسی مادرزادی نیست، بلکه از عوامل محیطی و علل اجتماعی ناشی می‌شود (شولتز، ۱۳۸۲: ۵۰۸).

این اضطراب باعث می‌شود فرد برای کسب امنیّت خاطر و مقابله با درماندگی‌های خود در برابر آن به مجموعه‌ای از راهبردها و مکانیسم‌های دفاعی (Defensive Structures) پناه ببرد.

هورنای این مکانیسم‌های دفاعی را در سه گروه جای داده است: «۱–حرکت به سوی مردم (Moving Toward People)، ۲–گریز از مردم (Moving Away from People)، ۳ – حرکت در خلاف جهت مردم (Moving Against People)» (نوردبی و هال، ۱۳۶۹: ۱۱۹). در برخی از ترجمه‌ها به جای «حرکت به سوی مردم» از معادل «مهرطلبی»، «مردم‌داری» یا « تسلیم‌گری»، به جای «حرکت در خلاف جهت مردم» از معادل‌های «برتری طلبی»، «پرخاشگری» یا «مردم ستیزی» و به جای «گریز از مردم» از معادل «عزلت گزینی» استفاده شده است (رک. هورنای، ۱۳۹۷ب: ۱۰ و ۳۹ و هورنای، ۱۳۸۹: ۲۰). مکانیسم‌های سه‌گانهٔ فوق در نمودار زیر قابل ترسیم است:

نمودار شمارهٔ (۱)

نیازهای ده‌گانه‌ای که هورنای برای شخص روان‌رنجور برمی‌شمارد، عبارتند از:

۱- نیاز به محبّت و مورد تأیید واقع شدن[1]: شخص ناگزیر است دیگران را خشنود سازد و مطابق انتظارات آن‌ها زندگی کند؛ توجّه عمده‌اش به اطرافیان است تا نظر خوبی نسبت به او داشته باشند؛ این گونه اشخاص بی-نهایت به طرد شدن یا احساس‌های غیردوستانه حسّاسند.

۲- نیاز به شریکی که مسئولیّت زندگی فرد را عهده‌دار شود[2]. شخص در جستجوی رابطهٔ انگلی با شریکی است که مسئولیّت همه چیز را به عهده بگیرد. این گونه اشخاص بی‌نهایت از رها شدن و تنها ماندن هراسان هستند.

۳- نیاز به تحدید زندگی در حصارهای تنگ[3] : خواسته‌های شخص از زندگی، بسیار اندک است و ترجیح می‌دهد که تا حدّ امکان در گمنامی به سر بَرَد. شخص به حُجب و حیا بیش از هر امر دیگری اهمیّت می‌دهد و همواره مراقب است که توجّه کسی را به سوی خود جلب نکند.

۴- نیاز به داشتن قدرت[4] : میل به داشتن قدرت در شخص آن چنان قوی است که برای کسب آن حاضر است حتّی به دیگران آسیب بزند. جلوهٔ دیگر قدرت‌طلبی اعتقاد به قدرتِ بی‌حدّ و اندازهٔ اراده است. شخص احساس می‌کند که قادر است به هر چیزی از طریق اعمال نیروی اراده نائل شود.

۵- نیاز به استثمار دیگران[5] : این نیاز بیان‌گر آن است که شخص می‌خواهد از هر موقعیّت سودمندی با بهره‌کشی از دیگران، به نفع خود استفاده کند.

۶- نیاز به اعتبار اجتماعی[6]: اعتبار اجتماعیِ شخص، عامل تعیین‌کنندهٔ ارزیابی او از خود است.

۷- نیاز به تحسین شدن[7]: شخص از خود تصویری مبالغه‌آمیز و غرورانگیز دارد و انتظار دارد بر اساس این تصویرِ مجازی مورد تحسین و تمجید قرار گیرد.

۸- نیاز به موفّقیّت[8] : به علّت احساس ناامنیِ اساسی، شخص خود را به سوی موفّقیّت‌های بیش‌تر و بزرگ‌تر سوق می‌دهد.

۹- نیاز به خودبسندگی و استقلال[9]: از آن‌جا که شخص در تلاش‌های خود برای یافتن روابطِ رضایت‌بخش، دچار یأس شده است، از پیوستن به دیگران احتراز می‌جوید، در نتیجه به صورت شخصی منزوی یا گریزان درمی‌آید.

۱۰- نیاز به کامل بودن و مورد انتقاد واقع نشدن[10]: به علّت آن‌که شخص از اشتباه کردن و به دنبال آن مورد انتقاد واقع شدن واهمه دارد، می‌کوشد خود را مصون از خطا جلوه دهد؛ ضعف‌های خود را قبل از آن که مورد توجّه دیگران قرار بگیرد، شناسایی می‌کند. در نتیجه می‌تواند آن‌ها را پنهان کند یا به اصلاحشان بپردازد (نوردبی و هال، ۱۳۶۹: ۱۱۸).

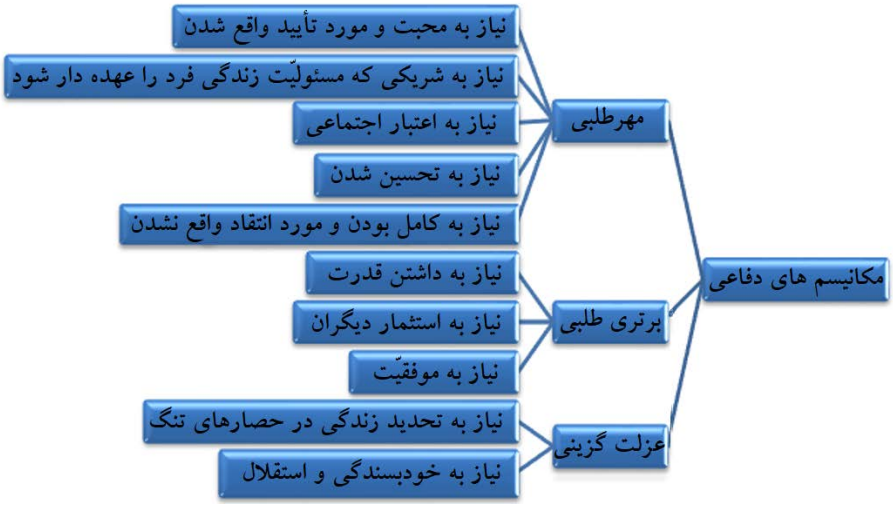
---

1. neurotic need for affection and approval
2. neurotic need for a partner who will take over ones life
3. neurotic need to restrict one s life within narrow borders
4. neurotic need for power
5. neurotic need to exploit others
6. neurotic need for prestige
7. neurotic need for personal admiration
8. neurotic need for personal achievment
9. neurotic need for self- sufficeiency and independence
10. neurotic need for perfection and unassailability

هر کدام از نیازهای ده‌گانهٔ فردِ روان‌رنجور را می‌توان به یکی از مکانیسم‌های سه-گانهٔ دفاعی نسبت داد بدین ترتیب که:

> پنج نیاز اصلی در تاکتیک مهرطلبی قرار می‌گیرند که عبارتند از : الف) نیاز به محبّت و مورد تایید واقع شدن، ب) نیاز به شریکی که مسئولیت زندگی فرد را عهده‌دار شود، ج) نیاز به حیثیّت و آبرو، د) نیاز به تحسین و تمجیدِ دیگران، هـ) نیاز به کمال و انتقادناپذیری. سه نیاز از ده نیاز اجتماعی نیز به تاکتیک برتری‌طلبی مربوط می‌شود: الف) نیاز به قدرت، ب) نیاز به استخدام دیگران، ج) نیاز به غلبه و پیروزی بر دیگران. دو نیاز دیگر هم موجب می‌شود که فرد، تاکتیک مردم‌گریزی را انتخاب کند: نیاز به محدودسازی زندگی، نیاز به خودکفایی و اتّکای به نفس (برزگر، ۱۳۸۹: ۳۹).

نیازهای ده‌گانهٔ معطوف به مکانیسم‌های سه‌گانه در نمودار زیر قابل ترسیم است:



نمودار شمارهٔ (۲)

چنانچه شخص روان‌رنجور از طریق مکانیسم‌های سه‌گانهٔ مهرطلبی، برتری‌طلبی و عزلت‌گزینی و نیازهای روان‌رنجورانهٔ ده‌گانه، نتوانست به آرامش نائل شود، ممکن است دست به اقدامات دیگری چون تعکیس، فرافکنی و خودایده‌آلی بزند. بنابراین باید موارد مذکور را نیز به این مکانیسم‌ها اضافه کرد.

البتّه این تقسیم‌بندی قطعی نیست و ممکن است هر یک از این نیازها تحت پوشش دو یا حتّی سه مکانیسم واقع شوند و رفتارها و کنش‌های افرادِ روان‌رنجور بر اساس عوامل پدیدآورندهٔ اضطراب اساسی، تعارض‌ها و شرایطِ فرد متفاوت است.

> هیچ‌یک از این‌ها راه واقع‌بینانهٔ مقابله با اضطراب نیست. خودِ نیازها به دلیل ناهمساز بودنشان می‌توانند تعارض‌هایی را برانگیزانند. همین که شخصی روشی را برای مقابله با اضطراب ایجاد کرد، از آن پس رفتارش انعطاف‌ناپذیر می‌شود و مانع از آن می‌گردد که

> رفتار او به شیوه‌های دیگری جلوه‌گر شود. هنگامی که یک رفتار تثبیت شده برای موقعیّتی خاصّ نامناسب باشد، شخص نمی‌تواند آن را تغییر دهد تا مطابق خواسته‌های محیط عمل کند. این رفتارها وقتی که سنگربندی می‌کنند مشکلات ما را شدّت می‌بخشند زیرا در کلّ شخصیت، یعنی در روابط ما با دیگران و با خودمان، و با زندگی به طور کلّی تاثیر می‌گذارند (شولتز، ۱۳۸۲: ۵۰۹).

رگه‌هایی از روان‌رنجوری را می‌توان در زندگیِ خودِ کارن هورنای دید؛ پدر کارن مردی مذهبی بود که به برادر بزرگ کارن توجّه بیشتری نشان می‌داد و کارن به همین دلیل، نسبت به پدرش احساس دلسردی داشته است. وی هم‌چنین شخصی عصبانی بوده و کارن از او می‌ترسیده است. مادر هورنای به خاطر همین فشارها که آن را به جنگ تشبیه می‌کند، از پدرش طلاق می‌گیرد. خود کارن هم بعد از ازدواج، از شوهرش طلاق می‌گیرد. درمورد علّت طلاق کارن گفته‌اند: او احساس می‌کرد که شوهرش فاقد قدرت و هنر است و دوست داشت شوهرش مرد قدرت‌مندی باشد. (رک. سولومون، ۲۰۰۶: ۲).

این مطالب بیان‌گر آن است که زندگی کارن هورنای در تشکیل نظریّهٔ روان‌رنجوری وی تأثیر داشته است؛ در واقع هورنای چند نمونه از مشخّصات مهرطلبی روان‌رنجورانه را در خود داشته است.

۵.مهرطلبی

۵-۱. مهرطلبی از نظر کارن هورنای

مهرطلبی از شاخصه‌های مهمّ روان‌رنجوری است. برای تبیین مهرطلبی از دیدگاه هورنای باید به دو اصطلاحِ اضطراب اساسی و تعارض‌های اساسی توجّه کرد. در نتیجهٔ برخورد ناهنجارِ والدین، کودک کینهٔآن‌ها را به دل می‌گیرد. این کینه در درون وی رسوب کرده، در شخصیّتش نهادینه و تبدیل به اضطراب اساسی می‌شود. «تضادّهای تعیین‌کنندهٔ روانی در اوّلین سال‌های دورهٔ کودکی شکل می‌یابند. هدف غاییِ درمانِ روان‌کاوانه، پایان دادن به اختلالِ روانیِ دورهٔ کودکی است که در حقیقت هستهٔ اصلی اختلال روانی دورهٔ بلوغ را تشکیل می‌دهد» (هورنای، ۱۳۹۷الف: ۱۵). تعارض‌های اساسی از وجود چند میل مغایر و متضادّ در انسان شکل می‌گیرد؛ بدین نحو که بین این امیال مغایر و متضادّ، جنگ و ستیز به وجود می‌آید و روان شخص را تسخیر می‌کند. این کشمکش موجب می شود، شخص برای کسب آرامش و امنیّت خاطر به مکانیسم‌های دفاعی و نیازها یا اقدامات معطوف به آن‌ها پناه ببرد.

فرد مهرطلب سعی می‌کند به هر قیمت حیثیّت، آبرو، احترام و توجّه دیگران را به دست آورد. وی در تلاش است تا به چنان کمالی دست یابد که کسی نتواند از او انتقاد کند. او دوست دارد حامی قدرتمندی داشته باشد که تکیه‌گاهش باشد. شخصِ مهرطلب فردی مطیع، صلح‌جو، تسلیم‌گرا و رام است. او تمنّیات و خواسته‌های مستقلی ندارد و آرمانی را در دل می‌پروراند که مقبول جمع باشد، انسان مهرطلب با این امید صحبت می‌کند که هیچ‌گونه اصطکاکی بین حرف‌هایش و باورها و عقاید دیگران به وجود نیاید و اگر احیاناً چنین واقعه‌ای رخ دهد، او تسلیمِ نهایی این میدان تقابل است؛ زیرا توانایی روانیِ دفاع از باورها و حتی حقوق خود را ندارد یا بهتر است بگوییم، اصلاً باور و عقیده‌ای عمیق، ثابت و ریشه‌دار در وی وجود ندارد تا از آن دفاع کند. فردِ مهرطلب شخصیتی سیّال، متحرّک و مایع‌گون دارد که در هر ظرفی جای می‌گیرد و همواره موافق جریان آرای جمع است؛ از این روی در حقیقت فردی منافق است. شخصِ مهرطلب دچار خودکم‌بینی است، اهلِ مبالغه است و علی‌رغم میل باطنی خود وانمود می‌کند که دیگران را خیلی دوست دارد. او اهل کشمکش و درگیری نیست و از اشتباهات دیگران اغماض می‌کند (رک. هورنای: ۱۳۹۷ب: ۳۹-۶۲ و هورنای، ۱۳۸۹: ۵۸-۷۵).

نیازهای عصبیِ شخص مهرطلب، وابستگی به دیگران و تفاهم حدّاکثری با آن‌ها را اقتضاء می‌کند و بدین سبب تحمّل تنهایی برایش دشوار و گاهی ناممکن می‌شود. شخصی مهرطلب برای آن‌که دیگران را از خود نرنجاند، تسلیم توقّعات آنان می‌شود؛ نه از این روی که بخواهد یک ضابطهٔ اخلاقی یا یک هنجار اجتماعی را رعایت نماید، بلکه علّت آن بیم از طرد شدن و تنهایی است؛ که در این صورت، اضطراب اساسی مجدداً نیش گزندهٔ خود را بر وی خواهد زد. فداکاری و ایثارگریِ شخصِ مهرطلب نه برای انجام یک فضیلت اخلاقی یا وظیفهٔ بشری، بلکه از آن روست که متاع خدمت خود را می‌فروشد تا تحسین دیگران را بخرد؛ زیرا شدیداً به محبّت آن‌ها احتیاج دارد.

خدمت به دیگران، دستگیری و حتّی حبّ مردم در صورتی فضیلت محسوب می‌شود که منشأ آن یک امر اخلاقی باشد نه ترس و اضطراب. هورنای به این موضوع چنین اشاره کرده است: «شخص عادّی و سالم از روی میل و با طیب خاطر به دیگران مهر می‌ورزد و از این‌که آن‌ها هم نسبت به وی ابراز محبت کنند، خوشش می‌آید ولی شخص عصبی به حکم ضرورت و به خاطر ارضاء یک نیاز درونی می‌کوشد تا محبّت و توجّه و تصویب دیگران را جلب کند و به این طریق احساس امنیّت کند» (هورنای، ۱۳۹۷ب: ۴۲).

هورنای در کتاب «خودکاوی» تفاوت مهرورزی و مهرطلبی روان‌رنجورانه را با مهر و محبّتِ افرادِ سالم چنین بیان می‌کند:

> هیچ یک از این حالات، تلاش‌ها، تمایلات و کشش‌ها فی‌نفسه و به‌خودی‌خود نشانهٔ عصبیّت و «غیرنرمال بودن» یا فاقد ارزش‌های انسانی بودن نیست. اغلب ما دوستی را می‌طلبیم، آن را می‌ستاییم و قدر آن را می‌دانیم. خویشتن‌داری و کنترل خود، فروتنی و احترام و توجّه دیگران را ارج می‌نهیم. این که فرد از دیگران انتظار داشته باشد که کمک کنند به تأمین یک زندگی شاد و آرام برای وی، کاملاً موجّه است. بدون تردید بعضی از تلاش‌های انسان‌ها از ارزش والایی برخوردارند. خودکفایی، استقلال شخصیّت و عدم وابستگی معمولاً جزء هدف‌های معقول و با ارزش به حساب می‌آید (هورنای، ۱۳۹۸: ۶۰).

بنابراین وی معتقد است حتّی غلبه و پر رنگ شدن یکی از مکانیسم‌ها نسبت به سایر آن‌ها امری غیرطبیعی و دلیل روان‌رنجوری نیست و می‌تواند به عنوان خصوصیّت‌های متفاوت و طبیعی انسان‌های متفاوت تلقّی گردد. (رک. همان: ۶۱).

هورنای در مقام تمییز جلوه‌های مثبت و منفی مکانیسم‌های سه‌گانه (مهرطلبی، عزلت‌گزینی و برتری‌طلبی) معیارِ روان‌رنجوری و عدم روان‌رنجوری را در «نرمال» و «غیر نرمال» بودن آن رفتارها می‌داند و از نظر وی معیار نرمال بودن مهرطلبی، دو جانبه بودن محبّت است: «میلِ دریافتِ محبّت شخص، تنها در صورتی معنا دارد که احساس محبّت نسبت به او نیز وجود دارد و یک وجه مشترک بین طرفین، عامل تبادل محبّت است؛ در آن صورت تکیه تنها بر دریافت محبّت نیست، بلکه ابراز محبّت نیز مهمّ است. حال آن‌که نیاز عصبی به محبّت، تهی از کیفیّت دو جانبه بودن است» (همان: ۶۱). به اعتقاد هورنای گرایش به کمال، گرایش به قدرت و. . . فی‌نفسه امری مطرود و منفور نیست، بلکه دارای ارزش و اعتبار است. امّا به دلیل این که فرد روان‌رنجور حقیقتاً در پی این کمالات نیست و آن‌ها را به عنوان طریقه و ترفندی برای پنهان کردن نقایص خود به کار می‌برد تا در پناهشان از ضربه و آزار محیط اطراف در امان باشد، گرایش‌های شخص روان‌رنجور فاقد ارزش و اعتبار است. نکتهٔ دیگری که لازم به ذکر است، دلیل و منشأ قبول مسئولیّت در شخص سالم و شخص روان‌رنجور است. فرد مهرطلب به خاطر خشنودی دیگران و در امان ماندن از سرزنش آنان پذیرای مسئولیّت می‌شود، امّا فرد سالم با هدف برخورد صادقانه با خود و انجام وظایفش چنین کاری را انجام می‌دهد، نه به خاطر ترس از سرزنش دیگران (رک. هورنای ، ۱۹۹۹: ۱۵۵).

۵-۲.مهرطلبی از نظر مولوی

انسان‌ها دارای احتیاجات بدنی و روانی هستند، از جمله احتیاجات روانی آن‌ها احتیاج به محبّت است، عدم تأمین این احتیاج نیز سبب پیدایش تشویش و اضطراب می‌شود (رک. شریعتمداری، ۱۳۶۹: ۴۱). از نظر مولوی هم تمامی انسان‌ها به حکم نیاز روانی، باید مهرورز و مهرطلب باشند. امّا آنچه که در نظر مولوی اهمیّت خطیری دارد، منشأ این مهرورزی و مهرطلبی است. مولوی با مهرورزی‌ها و مهرطلبی‌هایی که به خاطر ترس از تحقیر و اضطراب یا به عنوان مکانیسمِ دفاعی جهت کسب امنیّت خاطر باشد، یا نظر و توجّه مردم محورِ کردار و گفتار انسان قرار داده شود، مخالف است؛ زیرا این گونه مهرطلبی‌ها باعث ازخودبیگانگی می‌شود:

«زینَت او از برای دیگران — باز کرده بیهُده چشم و دهان
ای تو در پیکار خود را باخته — دیگران را تو زِ خود نشناخته
تو به هر صورت که آیی بیستی — که منم این، والله آن تو نیستی
یک زمان تنها بمانی تو زِ خلق — در غم و اندیشه مانی تا به حلق»

(مولوی، ۱۳۹۰: ۵۸۷).

مولوی هر گونه تلاش برای خشنودی دیگران و چاپلوسی برای أخذ تأیید و تحسین آنان را مذمّت می‌کند:

«هین مشو چون قند پیش طوطیان — بلکه زهری شو، شو ایمن از زیان
یا برای شاد باشی در خطاب — خویش چون مردار کن پیش کلاب»

(همان: ۷۵۲).

از نظر مولوی باید مهر را از مصدر و منشأ حقیقی آن طلبید و توحید را مَدار کردار، گفتار و نیّات خود قرار داد و مهرورزی نسبت به دیگران به عنوان کنش متقابل اجتماعی تلقّی و انجام شود، نه برای جلب تأیید و تحسین خلق. چنان‌که در فیه ما فیه گوید: «در بند آن نمی‌باید بودن که نبادا این برنجند و آن برنجد. می‌باید که گنج نرنجد اگر اینان برنجند، اوشان بگرداند، امّا اگر او برنجد نعوذ بالله او را که گرداند؟» (مولوی، ۱۳۸۶: ۲۴۶).

غزّالی نیز انجام افعال به خاطر مدح و تحسین و ترس از ذمّ را از مُهلِکات می‌داند: «بدان که بیش‌تر خلق از بیم مذمّت مردمان و دوستیِ مدح ایشان هلاک شدند؛ پس همهٔ حرکات ایشان موقوف شد بر آن‌چه موافق رضای مردمان بوَد به امّیدِ مدح و بیمِ ذمّ ایشان و آن از مُهلِکات است» (غزالی، ۱۳۸۱: ۶۰۳/۳).

در قرآن کریم که یکی از آبشخورهای اصلی فکری و هنری مولاناست، نیز از برخی شخصیت‌ها سخن به میان آمده که دوست دارند حتّی برای آن چیزی که انجام نداده‌اند، مورد تحسین قرار گیرند: «وَّيُحِبُّونَ أَن يُحْمَدُواْ بِمَا لَمْ يَفْعَلُواْ» (آل عمران: ۱۸۸). امّا انسان‌های وارَسته، حتّی برای کردار نیک خود پاداش و سپاسی مطالبه نمی‌کنند: «إِنّما نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ اللّهِ لا نُريدُ مِنْكُمْ جَزاءً وَ لا شُكُوراً» (انسان: ۹). دوست داشتنِ تأیید و تحسین و ترس از انکار، ردّ و تکذیب، چنان فشار روحی به روان انسان وارد می‌کند که تنها افرادی که از ایمان و پایداری در راه حق برخوردارند، هیچ ترس و اندوهی به خود راه نمی‌دهند «إِنّ الّذينَ قالوا رَبُّنَا اللّهُ ثُمّ استَقاموا تَتَنَزّلُ عَلَيهِمُ المَلائِكَةُ أَلّاتَخافوا وَلاتَحزَنوا وَأَبشِروا بِالجَنّةُ الّتى كُنتُم توعَدونَ» (فصّلت: ۳۰). و در رابطه‌یی محبّت‌آمیز و دوجانبه با حضرت حق قرار داشته، با اراده‌ای استوار نسبت به مؤمنین مهربان و نسبت به کافرین سخت‌گیرند و از سرزنش هیچ سرزنش‌کننده‌ای بیم ندارند « فَسَوفَ يَأتِى اللَّهُ بِقَومٍ يُحِبُّهُم وَيُحِبّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى المُؤمِنينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الكافِرينَ يُجاهِدونَ فى سَبيلِ اللَّهِ وَلايَخافونَ لَومَةَ لائِمٍ ذلِكَ فَضلُ اللَّهِ يُؤتيهِ مَن يَشاءُ وَاللَّهُ واسِعٌ عَليمٌ» (مائده: ۵۴). مولوی نیز به این معنی توجّه داشته و گفته است:

«بـاز پـران کـن حَمـامِ روح گیـر　　در ره دعـوت طـریق نـوح گیـر
خـدمتی مـی‌کـن بـرای کردگـار　　بـا قبـول و ردّ خَلقانـت چـه کـار؟!»

(مولوی، ۱۳۹۰: ۹۵۱).

جلب تأیید و تحسین حتّی اگر به خاطر محاسن صادقانه هم باشد، باعث عُجب می‌شود. چنان‌که از زبان طاووس چنین می‌شنویم:

«این سلاح عُجب مـن شـد ای فتـی　　عُجـب آرد مُعجَبـان را صـد بـلا»

(همان: ۱۴۹).

جلب التفات و توجه دیگران، با تعالی روح منافات دارد؛ زیرا سبب کبر و فریب انسـان می‌شود:

«چـاپلوس و لفـظ شـیرین و فریـب　　می‌ستانی، می‌نهی چون زر به جیب!»

(همان: ۲۸۴).

«مـر تـو را دشـنام و سـیلی شـهان　　بهتـر آیـد از ثنـای گمرهـان»

(همان).

مهری که از جانب حضرت حق برقلب وارد شود، انسان خلوص و صدق آن را دریافته، از مهر و قهر دیگران مستغنی می‌گردد:

«با ازل خوش، با اجل خوش، شادکام — فارغ از تشنیع و گفتِ خاص و عام
آنکِ جان در روی او خندد چو قند — از ترشرویی خلقش چه گزند؟!
آنکِ جان بوسه دهد بر چشم او — کی خورد غم از فلک وَز خشم او»
(همان: ۱۹۷).

«من مراد خویش دیدم بی‌گمان — هرچه خواهی گو مرا ای بددهان
تو مرا پُردرد گو ای محتشم — پیش تو پُردرد و پیش خود خوشم
وای اگر برعکس بودی این مطار — پیش تو گلزار و پیش خویش زار!»
(همان: ۱۰۹۶).

مولوی معتقد است اگر مهرطلبی انسان از خداوند باشد، قبول و ردّ بشر در وی تأثیری نخواهد داشت:

«گر دو سه ابله تو را مُنکر شدند — تلخ کی گردی چو هستی کانِ قند
گر دو سه ابله تو را تهمت نهد — حق برای تو گواهی می‌دهد
گفت: از اقرار عالم فارغم — آنکه حق باشد، گواه او را چه غم؟!»
(همان: ۲۶۳).

ازاین‌رو، مولانا گاهی تحسین و تمجید دیگران را به «سَم» تشبیه می‌کند:

«دوستی جاهل شیرین‌سخن — کم شنو کان هست چون سمّ کهن
جان مادر چشم‌روشن گویدت — جز غم و حسرت از آن نفزویدت»
(همان: ۹۷۵ـ۹۷۶).

حاصل سخن اینکه تأیید یا انکارِ خلایق مبنای دقیقی ندارد و هر کس به فراخور اندیشهٔ خود به داوری دربارهٔ رفتار و کردار انسان‌ها می‌پردازد. در داستان‌های مثنوی با شخصیت‌هایی مواجه‌ایم که دارای خصیصهٔ مهرطلبیِ ناشی از روان‌رنجوری بوده، به اقداماتی دست می‌زنند که مطابقِ نیازها و اقدامات ده‌گانهٔ معطوف به مکانیسم‌های دفاعی مطرح در نظریهٔ روان‌رنجوری کارن هورنای است. از آنجا که بیشتر این اقدامات جزء مکانیسم مهرطلبی است، این مقاله به بررسی شخصیت‌های مهرطلب و کنش‌های روان‌رنجورانهٔ آن‌ها در داستان‌های مثنوی می‌پردازد. نیازهای معطوف به مهرطلبی در داستان‌های مثنوی:

۵-۳. نیاز به محبّت و مورد تأیید واقع شدن

مولوی در داستان «آن عجوزه کی روی زشت خویشتن را جندره و گلگونه می‌ساخت و ساخته نمی‌شد و پذیرا نمی‌آمد» بر آن است که کمپیرزن برای زیبا جلوه نمودن و جلب توجّه خَلق، عشر مصحف‌ها را به چهرهٔ کریه و زشت خود می‌چسبانید:

«عشرهای مصحف از جا می‌برید — می بچسبانید بر رو آن پلید
تا که سفرهٔ روی او پنهان شود — تا نگین حلقهٔ خوبان شود
عشرها بر روی هر جا می‌نهاد — چونکِ برمی‌بست، چادر می‌فتاد...
باز چادر راست کردی آن نگین — عشرها افتادی از رو بر زمین
چون بسی می‌کرد فن وآن می‌فتاد — گفت: صد لعنت بر آن ابلیس باد
شد مصوّر آن زمان ابلیس زود — گفت: ای قحبه قدید بی‌ورود
تخم نادر در فضیحت کاشتی — در جهان تو مصحفی نگذاشتی
صد بلیسی تو خمیس اندر خمیس — ترک من گوی ای عجوزه دردبیس
چند دزدی عشر از علم کتیب — تا شود رویت ملوّن همچو سیب
چند دزدی حرف مردان خدا — تا فروشی و ستانی مرحبا»

(همان: ۹۶۹ـ۹۷۰).

مولوی در **«قصهٔ افتادن شغال در خم رنگ و رنگین شدن و دعوی طاووسی کردن میان شغالان»** نیز به این معنا که شغال برای جلب توجّه و تأیید خلق خود را رنگین کرده بود، اشاره کرده است:

«آن شغالی رفت اندر خُم رنگ — اندر آن خُم کرد یک ساعت درنگ
پس برآمد پوستین رنگین‌شده — که منم طاووس علیین شده
جمله گفتند: ای شغالک حال چیست؟! — که تو را در سَر نشاطی ملتوی‌است
از نشاط از ما کرانه کرده‌ای — این تکبر از کجا آورده‌ای؟!
یک شغالی پیش او شد کای فلان — شید کردی یا شدی از خوشدلان
شید کردی تا به منبر برجهی — تا زِ لاف این خلق را حسرت دهی
بس بکوشیدی ندیدی گرمی‌ای — پس زِ شید آورده‌ای بی شرمی‌ای
گرمی آن اولیا و انبیاست — باز بی‌شرمی پناه هر دغاست
که التفات خلق سوی خود کشند — که خوشیم و از درون بس ناخوشند»

(همان: ۳۶۹ـ۳۷۰).

بنابراین در بطن هر نوع جلب تأیید و تحسین دیگران نوعی نفاق و فریب وجود دارد.

مولوی در داستان «**حکایت آن فقیه با دستار بزرگ و آنک بربود دستارش و بانگ می‌زد کی: باز کن ببین کی چه می‌بری، آنگه ببر**» نیز بدین معنی اشارت نموده است که فقیه برای جلب توجّه و تأیید خلق، عمامه خود را زفت و عظیم نموده بوده است:

«یک فقیهی ژنده‌ها درچیده بود　　در عمامهٔ خویش در پیچیده بود
تا شود زفت و نماید آن عظیم　　چون درآید سوی محفل در حطیم»
(همان: ۶۲۰).

مولوی در داستان «**مثل زدن در رمیدن کرّه اسپ از آب خوردن، به سبب شخولیدن سایسان**» به وجهی از وجوه مهرطلبی اشارت دارد:

«مادرش پرسید کای کره چرا　　می‌رمی هر ساعتی زین استقا
گفت کره: می‌شخولند این گروه　　زِ اتفاق بانگشان دارم شکوه
پس دلم می‌لرزد از جا می‌رود　　زِ اتفاق نعره خوفم می‌رسد...»
(همان: ۵۲۵).

بنابرین اسب به کرّهٔ خودش می‌گوید: تو نباید کارهایت را به خاطر نظر دیگران تغییر دهی و اسیر و گرفتار تحسین یا ملامت آن‌ها شوی:

«هین تو کار خویش کن ای ارجمند　　زود کایشان ریش خود برمی‌کنند»
(همان).

مولوی ضمن طعنه‌ای ظریف اشاره می‌کند که این سفیهان هستند که به دلیل حقارت درونی و ضعف شخصیت، هر گونه هوایی آن‌ها را می‌رباید:

«مر سفیهان را رُباید هر هوا　　زآنکه نَبوَدشان گرانی قُوا»
(همان: ۵۲۶).

وی در حکایت «کشیدن مهار شتر را و معجب شدن موش در خود» به مُدارای بیش از حدّ انسان‌های مهرطلب برای جلب تأیید و نظر دیگران اشاره کرده است:

«چون خلاف خوی تو گوید کسی　　کینه‌ها خیزد تو را با او بسی
که مرا از خوی من برمی‌کند　　مر مرا شاگرد و تابع می‌کند
چون نباشد خوی بد محکم شده　　کی فروزد از خلاف آتشکده
با مخالف او مدارایی کند　　در دل او خویش را جایی کند»
(همان: ۳۲۱ـ۳۲۲).

اشخاص مهرطلب حتّی با افراد مخالفِ صفات و عادات خود نیز به خاطر جلب نظر آنان مدارا می‌کنند. (رک. زمانی، ۱۳۸۷: ۸۴۵/۲).

۵-۴. نیاز به اعتبار اجتماعی

مولوی در داستان «**دیدن خوارزمشاه رَحِمهُ لله در سیران در موکب خود اسپی بس نادر و تعلّق دل شاه به حُسن و چُستیِ آن اسپ** و. . .» دهان‌بینی را از مشخصه‌های مهرطلبی دانسته، چنین نقل می‌کند که خوارزمشاه فریفتهٔ اسب یکی از امرای خود می‌شود، امیر چون وابستگی خاصّی به اسب خود داشته به وزیر التماس می‌کند که به هر طریقی که میسّر است، اسب را بدو بازگرداند. شاه وقتی که سرگرم نظاره به زیبایی‌های اسب بوده، وزیر با ذکر نقایص اسب، دل شاه را نسبت به اسب مکدّر می‌کند. بنابراین مولوی با ذکر این حکایت مشخص می‌کند که اشخاص مهرطلب فاقد اراده و جرأت اظهار نظر بوده، برای جلب تایید و توجّه، تابع عقاید دیگران هستند:

«هست ناقص آن سر اندر پیکرش — چون سَرِ گاو است گویی آن سرش
در دل خوارزمشه این کار کرد — اسب را در منظر شه خوار کرد»

(همان: ۱۰۵۹).

۵-۵. نیاز به تحسین شدن

در داستان «حکایت عیاضی رَحِمهُ لله که هفتاد غزو کرده بود سینه برهنه، و غزاها کرده بود بر امید شهید شدن. . .» وقتی که نفس امّاره، عیاضی را به جهاد دعوت می‌کند، عیاضی از نفس می‌پرسد: که ای ناپاک تو کجا و جهاد کجا؟ نفس می‌گوید که: می‌خواهم به جهاد بروی و آماج تیر و تیغ شوم تا به یکباره خلاص گردم و دیگر آن که مردم رشادت‌های مرا تحسین کنند و مرا مجاهد فی سبیل لله بشمرند.

«نَفْس از باطن مرا آواز داد — که به گوش حس شنیدم بامداد
خیز هنگام غزا آمد برو — خویش را در غزو کردن کن گرو
گفتم ای نَفْس خبیث بی‌وفا — از کجا میل غزا تو از کجا؟!
راست گوی ای نَفْس کاین حیلت‌گری است — وَرنه نَفْسِ شهوت از طاعت بری است
گر نگویی راست، حمله آرَمَت — در ریاضت سخت‌تر افشارَمَت
نَفْس بانگ آورد آن دَم از درون — با فصاحت بی‌دهان اندر فسون...
در غزا بجهم به یک زخم از بدن — خلق بیند مردی و ایثار من
گفتم ای نَفْسِ منافق زیستی — هم منافق می‌مِری، تو چیستی؟!
در دو عالم تو مُرایی بوده‌ای — در دو عالم تو چنین بیهوده‌ای
نذر کردم که زِ خلوت هیچ من — سر برون نارم چو زنده است این بدن
زآنکه در خلوت هر آنچ این تن کند — نه از برای روی مرد و زن کند

جنـــبش و آرامـــش انـــدر خلـــوتش جـــز بـــرای حـــق نباشـــد نیّـــتش»

(همان: ۸۹۰).

نـــذر کـــردم کـــه ز خلـوت هیچ من سر برون نآرم چو زنده است این بدن سر برون نارم چو زنده است این بـــدن

زآن‌که در خـلوت هر آنـچ این تـن کند نـه از بـرای روی مـرد و زن کنـــد

جنبـش و آرامـــش اندر خلـــوتش جـــز بـــرای حـــق نبـــاشد نیّـــتش

(همان: ۸۹۰).

از دیگر شخصیت‌های مهرطلب در مثنوی فرعون است که در حکایت «مشورت کردن فرعون با وزیرش هامان در ایمان آوردن به موسی علیه السلام»، وقتی موسی علیه‌السّلام به او می‌گوید: از من پندی قبول کن و در عوض چهار فضیلت بستان. هامان با تملّق و تمجید از فرعون، باعث می‌شود که وی به وصیّت موسی علیه السّلام عمل نکند. هامان خطاب به فرعون می‌گوید:

«جملـه عـالم را مسـخّر کـرده تـو کـار را بـا بخـت چـون زر کـرده تـو

از مشـارق وَز مغـارب بـی‌لجـاج سـوی تـو آرنـد سـلطانان خـراج

پادشـاهان لـب همـی مالنـد شـاد بـر سـتانهٔ خـاک تـو ای کیقبـاد

اسـب یـاغی چـون ببینـد اسـب مـا رو بگردانـــد گریـــزد بـــی‌عصـــا

تـاکنون معبـود و مسـجود جهـان بـوده‌ای، گَـردی کمینـه بنـدگان؟!

در هزار آتش شدن زین خوشتر است کـه خداونـدی شـود بنـده‌پرسـت»

(همان: ۶۶۸ـ۶۶۹).

مولوی در «**تزییف سخن هامان، علیه اللعنه**» به این موضوع اشاره کرده، می‌گوید:

«تو بدان فخر آوری کز تـرس و پنـد چاپلوسـت گشـت مـردم روزِ چنـد

هرکه را مـردم سـجودی مـی‌کننـد زهـر انـدر جـان وی مـی‌آکننـد

چون که برگـردد از او آن سـاجدش دانـد او کـان زهـر بـود و موبـدش

چـون مـی پُرزهـر نوشـد مـدبری از طـرب یـک دَم بجنبانـد سـری

بعـد یـک دَم زهـر بـر جـانش فتـد زهـر در جـانش کنـد دادوستـد»

(همان: ۶۶۹).

مولوی در حکایت «**تشبیه فرعون و دعوی الوهیّت او به آن شغال که دعوی طاووسی می‌کرد**» نیز به مهرطلبی فرعون اشاره می‌کند:

«همچو فرعـونی مرصـع کـرده ریـش برتـر از عیسـی پریـده از خـریش

او هـم از نسـل شـغال مـاده‌زاد در خُـم مـالی و جـاهی درفتـاد

هرکه دید آن جاه و مالش، سجده کرد سجدهٔ افسوسیان را او بخورد
گشت مستِ آن گدای ژنده‌دلق از سجود و از تحیرهای خَلق
مال، مار آمد که در وی زهرهاست وآن قبول و سجدهٔ خلق اژدهاست»
(همان: ۳۷۲).

مولوی در قصّهٔ «**بیمار شدن فرعون هم به وهم، از تعظیم خلقان**» نیز به مضرات مهرطلبی چنین اشاره می‌کند:

«سجدهٔ خلق از زن و از طفل و مرد زد دلِ فرعون را رنجور کرد»
(همان: ۴۰۶).

«گفتن هریک خداوند و مَلک آن چنان کردش زِ وَهمی مُنهَتک
که به دعوی الهی شد دلیر اژدها گشت و نمی‌شد هیچ سیر»
(همان).

مولوی باز در حکایت «**در مضرّت تعظیم خلق و انگشت‌نمای شدن**»به آسیب‌های مهرطلبی چنین اشاره کرده است:

«تن قفس‌شکل است تن شد خارِ جان در فریب داخلان و خارجان
اینْش گوید: من شوم همراز تو وأنْش گوید: نی منم انباز تو
اینْش گوید: نیست چون تو در وجود در جمال و فضل و در احسان و جود
أنْش گوید: هر دو عالم آنِ توست جمله جانهامان طفیل جان توست...
لطف و سالوس جهان خوش‌لقمه‌ای است کمترش خور کان پرآتش لقمه‌ای‌است...
مادحت گر هجو گوید بر مَلا روزها سوزد دلت زان سوزها
گرچه دانی کاو زِ حرمان گفت آن کان طمع که داشت از تو شد زیان
آن اثر می‌ماندت در اندرون در مدیح این حالتت هست آزمون
آن اثر هم روزها باقی بُوَد مایهٔ کبر و خداع جان شود
لیک ننماید چو شیرین است مدح بد نَماید زآن که تلخ افتاد قَدْح»
(همان، ۱۳۹۰: ۸۵).

مولوی در «**قصّهٔ آن حکیم دید طاووس را کی پر زیبای خود را می‌کَند به منقار و می‌انداخت و تن خود را کَل و زشت می‌کرد. . .**» به این معنی اشاره دارد که هر حُسن ظاهری و باطنی که برای جلب اعجاب و تحسین و تأیید در منظر خلایق قرار گیرد، سبب نزول بلاها و مانع رشد آدمی است. در این داستان، حکیم کندن پرها را نشانهٔ ناشکری می‌داند؛ امّا طاووس در جواب می‌گوید:

«آن نمی‌بینی که هـر سـو صـد بـلا　　سـوی مـن آیـد پـی ایـن بـال‌هـا
ای بسـا صـیاد بـی‌رحـمت مـدام　　بهر این پرهـا نهـد هـر سُوم دام»
(همان: ۷۴۹).

این مطلب در داستان پادشاه و کنیزک نیز بیان شده‌است:

«دشـمن طـاووس آمـد پَـرّ او　　ای بسـی شـه را بکشـته فـرّ او
گفت مـن آن آهـوَم کـز نـاف مـن　　ریخـت آن صـیاد خـون صـاف مـن
ای من آن روبـاه صـحرا کـز کمـین　　سـر بریدنـدش بـرای پوسـتین
ای مـن آن پیلـی کـه زخـم پیلبـان　　ریخـت خـونم از بـرای اسـتخوان»
(همان: ۱۳ـ۱۴).

۶.نتیجه

مولوی با وجود این که اصطلاحات روان‌رنجوری و مهرطلبی را در مثنوی به کار نبرده، به معنا و مفهوم آن‌ها توجّه داشته و مسائل روانی انسان و رنج‌های عارض بر وی جزء دغدغه‌های او بوده است. در برخی از حکایات و تمثیلات مثنوی به شخـصیّت‌هایی برمی‌خوریم که با تیپ شخصیّتیِ فردِ روان‌رنجور در نظریّهٔ هورنای تطابق دارند. بین نظریّهٔ روان‌رنجوری کارن هورنای و آراء مولانا اشتراکات و افتراقاتی قابل مشاهده است که اهمّ آن‌ها از این قرارند: هر دو برای نرمال بودن مهرطلبی دو شرط قائلند: یکی انجام آن از روی طیبِ خاطر یا تلقّی آن به عنوان فضیلت اخلاقی و اجتماعی و دیگری کیفیّت دوجانبه بودن محبّت. امّا این بحث در اندیشهٔ عارفی چون مولانا لایه‌ای فراتر نیز دارد و آن رابطهٔ دوسویهٔ محبّت‌آمیز بین خالق و مخلوق یا عاشق و معشوق است که باعث رشد و تعالی انسان می‌شود.از نظر هر دو اقدامات و رفتارهای دفاعی، در رفعِ روان‌رنجوری تأثیری نداشته، سبب شدّت آن می‌شود. دلایل عدم توفیق این افراد از دید هورنای و مولانا متفاوت است؛ زیرا کارن هورنای موقّتی بودن و عدم شفابخشی واقعی مکانیسم‌ها را دلیل عدم حصول آرامش می‌داند امّا مولانا فراموش کردن سرچشمهٔ واقعی مهر و محبّت و توجّه به تأیید و تحسین مردم را دلیل رنجش بیشتر فرد روان‌رنجور معرّفی کرده، راه‌های واقعی آرامش روان را بر اساس آموزه‌های عرفان اسلامی تغییر نیّت از «توجّه خلق» به «توجّه حق» می‌داند.مولانا و هورنای گرایش به دیگران و نیاز به تأیید آن‌ها را سبب ضعف شخصیتی و حقارت درونی فرد می‌دانند که در نتیجهٔ آن شخص هویّت خویش را باخته، فاقد استقلال شده، خود را با شرایط و موقعیّت‌های مختلف وفق می‌دهد.

هر دوی آن‌ها جلوه دادن محاسنِ خویش برای جلب توجّه و نظر دیگران را سبب نزول بلا و گرفتاری بیرونی و درونی می‌دانند؛ هورنای این امر را باعث ادامۀ اضطراب اساسی و عمیق‌تر شدن روان‌رنجوری می‌داند امّا مولانا علاوه بر صدمۀ روانی، آسیب‌های اجتماعی متوجّه این افراد را نیز گوشزد می‌کند.از نظر مولانا و هورنای منشأ قبول مسئولیّت در شخص سالم و شخص روان‌رنجورِ مهرطلب متفاوت است؛ شخص روان-رنجور به خاطر خشنودی دیگران و بیم از سرزنشِ آنان پذیرای مسئولیّت می‌شود، امّا فرد سالم با خویشتنِ خود صادق بوده، این امر را به عنوان ادای وظیفه یا فضیلتی اخلاقی انجام می‌دهد.

(این مقاله مستخرج از رساله دکتری آقای شهرام محمودی دانشجوی دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد اردبیل است.)

منابع

قرآن کریم، ۱۳۸۷، ترجمۀ مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: کاشف.

آقایوسفی، علیرضا و همکاران، ۱۳۹۷، *روان‌شناسی عمومی*، چ هفدهم، تهران: دانشگاه پیام نور.

ادیم، عبدلله و گلی‌زاده، پروین، ۱۳۹۴، تحلیل شخصیت شمس و ارتباط وی با مولوی از دیدگاه روان‌شناسی با تکیه بر نظریّۀ شخصیت کارن هورنای، نشریۀ پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویای سابق)، سال نهم، شمارۀ دوم، پیاپی ۲۹، صص ۵۱-۷۰.

برزگر، ابراهیم، ۱۳۸۹، نظریّۀ هورنای و روان‌شناسی سیاسی ناصرالدین شاه، از کودکی تا عزل نوری، مجلّۀ پژوهش‌نامۀ علوم سیاسی، شمارۀ ۱، پیاپی۲۱ سال ۶، صص۳۵-۷۳.

بهنام‌فر، محمد و طلایی زینب، ۱۳۹۳، نقد روان‌شناختی شخصیت در رمان سالمرگی بر مبنای نظریّۀ کارن هورنای، نشریّۀ متن‌پژوهی ادبی، سال ۱۸، شماره ۶۲ ، صص ۱۷۵-۱۹۳.

جوانمرد، غلامحسین، ۱۳۹۷، *تاریخچه و مکاتب روان‌شناسی*، چ یازدهم، تهران: دانشگاه پیام نور.

زمانی، کریم ،۱۳۸۷، *شرح جامع مثنوی معنوی (ج۲)*، چ نوزدهم، تهران: اطلاعات.

شاکری، جلیل و بخشی، بهناز، ۱۳۹۴، تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های سه داستان گدا، خاکسترنشین‌ها و آشغالدونی غلامحسین ساعدی بر مبنای نظریّۀ کارن هورنای، نشریّۀ متن‌پژوهی ادبی، سال ۱۹، شماره ۶۳، صص ۵۵-۸۸.

شریعتمداری، علی، ۱۳۶۹، *مقدّمۀ روان‌شناسی*، چ چهارم، اصفهان: جنگل.

شولتز، سیدنی الن، ۱۳۸۲، *تاریخ روان‌شناسی نوین*، ترجمۀ علی اکبر سیف و همکاران، چ دوم، تهران: دوران.

غزّالی، محمد ،۱۳۸۱، *احیاء علوم الدین (ج۳)*، ترجمۀ مؤیّدالدین خوارزمی، چ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.

مولوی، جلال الدین محمد، ۱۳۹۰، *مثنوی معنوی، به* تصحیح رینولد الین نیکلسون، چ پنجم، تهران: هرمس.

ـــــــــــــــ ،۱۳۸۶، *فیه ما فیه*، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزّمان فروزانفر، چ دوم، تهران: نگاه.

نوردبی، ورنون، جی و هال، کالوین اس. ۱۳۶۹، *راهنمای نظریّۀ روان‌شناسان بزرگ*، ترجمۀ احمد به‌پژوه و ر. پ. دولتی، چ اول، تهران: رشد.

هورنای، کارن، ۱۳۶۹، *عصبانی‌های عصرما*، ترجمۀ ابراهیم خواجه نوری، چ پنجم، تهران: شرق.

ـــــــــــــ ۱۳۸۹، *تعارض‌های درونی ما*، ترجمهٔ مریم وتر، چ اول، تهران: علم.
ـــــــــــــ ۱۳۹۷الف، *روان‌شناسی زنان*، ترجمهٔ سهیل سمّی، چ هشتم، تهران: ققنوس.
ـــــــــــــ ۱۳۹۷ب، *تضادهای درونی ما*، ترجمهٔ محمد جعفر مصفّا، چ بیست و سوم، تهران: بهجت.
ـــــــــــــ ۱۳۹۸، *خودکاوی*، ترجمهٔ محمد جعفر مصفّا، چ چهاردهم، تهران: بهجت.

Adim, Abdollah & Golizadeh, Parvin, 2015, An Analisis of Shams's Carrachter and His Relationship with Molavi from Psychology Point of View based on Karen Horney's carrachter Theory, Journal of Researches on Mistical Literature, 51-70. [In Persian].

Aghayoosefi, Alireza & Others, 2018, General Psychology, 17th edition, Tehran: Payame Noor University. [In Persian].

Barzgar, Ebrahim, 2010, Horney Theory & Nasereddin Shah's Political Psychology from his childhood up to Noori's Deposal, Journal of Research Letter of Political Sciences. 35-73. [In Persian].

Behnamfar, Mohammad & Talayi, Zeinab, 2014, Psychological Criticism of Carrachter in Salmargi Novel Based on Karen Horney's Theory, Journal of Literary text Research. 175-193. [In Persian].

Ghazzali, Mohammad, 2002, Ehyae Oloom-el-Din, Translated by Moayyed-ol-Din Kharazmi, 4th edition, Tehran, Elmi & Farhangi. [In Persian].

Hitchcock, Susan Tyler, 2005**,** *Karen Horney : pioneer of feminine psychology*, Chelsea House Publishers, PhiladelphiaZamani, Karim, 2008, A Comprehensive Commentary of Masnavi Manavi, 19th edition, Tehran: Ettelaat. [In Persian].

Holy Quran, 2008, Translated by Mahdi Elahi Qomshei, Tehran: Kashef. [In Arabic & Persian].

Horney, Karen, 1999, *The Therapeutic Process: Essays and Lectures*, Yale University Press, New Haven, London.

Javanmard, Gholamhosein, 2018, A Brief History & Schools of Psychology, 11th edition, Tehran: Payame Noor University. [In Persian].

Karen, Horney, 1990, The Neurotic Personality of Our Time, Trnslated by Ebrahim Khajenoori, 5th edition, Tehran: Shargh. [In Persian].

Karen, Horney,, 2010, Our Inner Conflict, Translated by Maryam Vatar, First edition, Tehran: Elm. [In Persian].

Karen, Horney,, 2018 A, Feminine Psychology, Translated by Soheil Sommi, 8th edition, Tehran: Ghoghnoos. [In Persian].

Karen, Horney,, 2018 B, Our Inner Conflict, Translated by Mohammad Jafar Mosaffa, 23th edition, Tehran: Bahjat. [In Persian].

Karen, Horney,, 2019, Self-Analysis, Translated by Mohammad Jafar Mosaffa, 14th edition, Tehran: Bahjat. [In Persian].

Molavi, Jalal-ol-Din Mohammad, 2007, Fihe Ma Fih, Edited by Badi-ol-Zaman Froozanfar, Second edition, Tehran: Negah. [In Persian].

Molavi, Jalal-ol-Din Mohammad, 2011, Masnavi Manavi, Edited by Reynold A. Nicholson, 5th edition, Tehran: Hermes. [In Persian].

Nordby, Vernon, J. & Hall, Calvin S, 1990, A Guide to Great Psychologists Theory, Translated by Ahmad Behpajooh & R. P. Dolati. First edition, Tehran: Roshd. [In Persian].

Shakeri, Jalil & Bakhshi, Behnaz, 2015, Psychological Analysis of Characters of Three Storeis from Gholamhosein Sâedi (Beggar, Distitutes, and Garbage can) According to Karen Horney's theory, Journal of Literary text Research. 55-88. [In Persian].

Shariatmadari, Ali, 1990, An Introduction to Psychology, 4th edition, Isfahan: Jungle. [In Persian].

Sholtz, Sideney Ellen, 2003, A History of Modern Psychology, Translated by Ali Akbar Seif & Others, Second edition, Tehran: Doran. [In Persian].

Solomon, Irving, 2006, *Karen, Horney and character disorder: a guide for the modern practitioner*, Springer Publishing Company, Inc, New York.

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 2, Vol. 10, Summer 2021

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

Analyzing the Most Important Theological Components of Ashaereh in Persian Proverbs

Mostafa Mousavi[1] & Abbas Shahali Ramshe[2]

(211-231)

Abstract

Proverbs, originates from religion, culture, theological and philosophic beliefs and conventions of a society. They show the popular beliefs. The Ashaereh theological sect, which is one of the most important theological sects in the field of Islamic civilization, has played a pivotal and fateful role in creating the Islamic dimension of Iranian thought. In the present research, the authors have tried to analyze and show the different dimensions of the Ashaereh ideas in the mentality of the Iranian people through Persian proverbs.The Ashaereh considered freedom and divine will free without any conditions and did not consider any matter of goodness and righteousness and grace obligatory on God. According to the "Wisdom of God" component, they believe that God wills the good of man from wisdom. They believe that although it is not obligatory on God to do a righteous deed, it has been proven that God's deeds are based on wisdom and expediency, even if one is not aware of its wisdom. The Ashaereh, like the Mo'tazeleh and others, consider only God as sustenance and attribute this attribute exclusively to God. Also, they consider "haram" as sustenance and believe that God gives both "halal" sustenance and "haram" sustenance, and the meaning that God makes "haram" sustenance for man is that it makes the body consistent and stable. In addition, they believe that sustenance is predestined for the rest of their lives and nothing is reduced or added to human sustenance. Also, they believe that although God has decreed sustenance, it is obligatory to earn a living. The Ashaereh, believe that the victim dies on his own death, that is, when it is predestined for his death. They believe that the Creator of the universe is one, because the concept of obligatory existence cannot be true except on a single essence. They believe the Resurrection and its accessories, such as "the truth of the resurrection of the dead", "the truth of the question", "the truth Letter of deeds", "right of weight and measurement of deeds" and "Bridge being right". We see all of these beliefs in Persian Proverbs.

Keywords: Theological Components of Ashaereh, Theological beliefs, Ashaereh, Persian Proverbs, Iranian culture.

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran.
2. Email of the author: a.shahali.r70@gmail.com
Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran.

Received: 8, February, 2020 & Accepted: 20, June, 2021

doi 10.22059/jlcr.2021.296466.1412
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1-Introduction

Proverbs are always inspired by the sources of religion, culture, customs, and philosophical and verbal beliefs that govern society, and on the other hand, they show their beliefs.

The Ashaereh theological sect, which is one of the most important theological sects in the field of Islamic civilization, and despite theologians and theorists such as Abul Hassan Ash'ari, Judge Abu Bakr Baghlani and Imam al-Haramain Jovini, etc., has played a pivotal and fateful role in creating the Islamic dimension of Iranian thought. His views and ideas have always been supported by Sunni and Turkic governments such as the Ghaznavids and the Seljuks, to the point that Khajeh Nizam al-Mulk Tusi, the minister of the Seljuk era, has built militias in various cities where the ideas of the Ash'arites were taught. Over time, these ideas have gone beyond the realm of the study of properties, and since these theological ideas are directly related to the religious beliefs of the people, they entered the streets, bazaars, mosques, etc., and thought through Persian lectures, pulpits, and Persian poetry. The common people entered. And through the lectures and pulpits of Persian sermons and poetry, it has found a good place in the minds of the masses and has encouraged many actions and behaviors of the Iranian people throughout the times as a dominant aspect of culture.

2-methodology

In the present research, which has been done in a library style, by content analysis method, with the aim of showing the theological beliefs of the Ashaereh in Persian proverbs. The authors have tried to analyze and show the different dimensions of the Ashaereh ideas in the mentality of the Iranian people through Persian proverbs.

3- Discussian

According to the component of "the impossibility of goodness and righteousness on God", the Ashaereh considered freedom and divine will free without any conditions and did not consider any matter of goodness and righteousness and grace obligatory on God. They believed that God was permissible to suffer immature children without compensation, to command killing and inflicting pain on animals, to oblige servants to do what they could not, and of course all this was possible from the Lord of justice and from the deeds of God. God's wisdom is desirable and pleasing. The proverbs (God does not give evil) and (you give one a double double treasure - you give one a loaf of bread for a hundred sufferings) indicate this belief.

According to the "Wisdom of God" component, the Ashaereh believe that God wills the good of man from wisdom. They believe that although it is not obligatory on God to do a righteous deed, it has been proven that God's deeds are based on wisdom and expediency, even if one is not aware of its wisdom. The proverbs (God saw the donkey and did not give it a horn) and

(You know our interest better than us) indicate this belief."Sustenance" is one of the issues that includes several sub-components. According to the component "Sustenance is only God", the Ashaereh, like the Mo'tazeleh and others (Zaheri, Ismaili, Shia, etc.), consider only God as sustenance and attribute this attribute exclusively to God. The proverb (whoever gives teeth gives bread) implies this belief. Also, the Ashaereh, according to the component of "being sustained as haram", consider haram as sustenance and believe that God gives both halal sustenance and haram sustenance, and the meaning that God makes haram sustenance for man is that it makes the body consistent and stable. The proverb (does the forbidden eater not pay attention to the year of famine?!) refers to this belief. In addition, according to the component (the predestination of sustenance), the Ashaereh believe that sustenance is predestined for the rest of their lives and nothing is reduced or added to human sustenance. The proverbs (Why do you strive for sustained sustenance) and (clearly written on the morsel - that the morsel is from someone's son is from someone's son) indicate this belief. Also, the Ashaereh, according to the component of "the necessity of earning sustenance" and citing Qur'anic reasons, believe that although God has decreed sustenance, it is obligatory to earn a living. However, the Ashaereh consider sustenance as the result of earning and trying to be considered as infidelity. The proverbs (earn so that you do not become lazy - ask God for a day so that you do not become an infidel) and (sustenance is gained by walking) indicate this belief.

The Ashaereh, according to the component "the time of death is predestined" and based on a verse of the Qur'an, believe that the victim dies on his own death, that is, when it is predestined for his death. God has ruled over the deaths of the people without any doubt, and when the time of their death comes, they should not be an hour late and they should not be an hour ahead. The proverbs (one cannot go to the grave before the time of death) and (a person cried every night on the patient's bedside - that person died in the morning and the patient survived) indicate this belief. The Ashaereh consider the component of "the impossibility of the existence of two gods" as a proof of God being the creator of the universe, and based on this argument, they believe that the Creator of the universe is one, because the concept of obligatory existence cannot be true except on a single essence. The proverb (If having a partner was good, God would have a partner) refers to this belief.

In addition, the Ashaereh, like other theological sects, according to the narrated argument from the Qur'an and the hadiths of the Prophet, had various theological components in the field of belief in the legitimacy of the Resurrection and its accessories, such as "the truth of the resurrection of the dead", "the truth of the question", "the truth Letter of deeds", "right of weight and measurement of deeds" and "Bridge being right". Proverbs

(although the Day of Judgment is late, it will come to an end), (the one whose reckoning is correct - he is not afraid of reckoning deeds), (one does not write one's sin for another person), (Halal has an account, Haram has a torment) and (whoever crosses the bridge laughs) refers to these beliefs, respectively.

4- Conciusion

The analysis of Ashaereh theological ideas in Persian proverbs shows that the influence of theological ideas in the minds of the common people and its manifestation in Persian proverbs has caused these proverbs to form many models of popular behaviors and actions over the years. The extent of this influence on verbal beliefs varies from Persian proverbs and is directly related to the effectiveness of proverbs in everyday life. For example, in the parables of Bahmaniari's Dastanname, there is a basic Ashaereh belief that "the impossibility of goodness and righteousness on God", which is directly related to the belief in fate and predestination (12 proverbs). There are also components in the field of "sustenance" that are directly related to the livelihood and food of the people (55 proverbs), but in the field of belief in the resurrection, for the concept of " Bridge" which is less related to people's daily lives, (1 proverb) exists.

تحلیل مهم‌ترین مؤلفه‌های کلامی اشاعره در امثال فارسی

مصطفی موسوی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران
عباس شاه‌علی رامشه[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۳۰
علمی- پژوهشی

چکیده

مثل‌ها از دین، فرهنگ، آداب و رسوم و باورهای فلسفی و کلامی حاکم بر جامعه مایه می‌گیرند. اشاعره که از مهمترین فِرَق کلامی در تمدن اسلامی به‌شمار می‌آیند نقش محوری در تکوین اندیشهٔ انسانِ اسلامی و ایرانی داشته‌اند. در این پژوهش نویسندگان کوشیده‌اند با بررسی امثال فارسی ابعاد مختلف اندیشه‌های اشاعره را در فرهنگ ایرانی نشان دهند. اشاعره مشیّت الهی را بدون قید و شرطی مطلق دانسته و هیچ امری از صلاح و اصلح و لطف را بر خداوند واجب نمی‌دانستند. ایشان بر این باورند که خداوند اراده‌کنندهٔ خیر و صلاح آدمی از روی حکمت است؛ اگرچه فعل اصلح بر پروردگار واجب نیست ولی ثابت شده‌است که کارهای خداوند از روی حکمت و مصلحت است، هرچند آدمی از حکمت آن آگاه نباشد. اشاعره مانند معتزله و دیگران، فقط خداوند را رازق می‌دانند. ایشان همچنین حرام را روزی می‌دانند و معتقدند که هم روزی حلال و هم روزی حرام را خداوند می‌دهد و معنای آن که خداوند حرام را روزی انسان می‌کند این است که آن را مایهٔ قوام و ایستایی جسم قرار می‌دهد. ایشان معتقدند رزق و روزی به اندازهٔ عمرها مقدّر شده‌است و چیزی از رزق آدمی کاسته و به آن افزوده نمی‌شود؛ خداوند روزی‌ها را مقدّر کرده‌است اما کسب کردن روزی واجب است. با این حال، روزی را از کسب دیدن عین کفر است. اشاعره بر این باورند که «مقتول» به اجل خود می‌میرد، یعنی در وقتی می‌میرد که برای مرگ او مقدّر شده‌است. ایشان مؤلفهٔ «برهان تمانع» را دلیلی بر محدِث عالَم بودن خدا می‌دانند و بر این اساس معتقدند که آفریدگار عالم یکی است زیراکه ممکن نیست مفهوم واجب‌الوجود جز بر ذاتِ واحدی صادق آید. افزون بر این‌ها اشاعره به حقّانیّت قیامت و لوازم آن: «حق بودن بعثت مردگان»، «حق بودن سؤال»، «حق بودن نامهٔ اعمال»، «حق بودن وزن و سنجش اعمال» و «حق بودن صراط» باور دارند. همهٔ این باورها با امثال فارسی مربوط به آن‌ها در این مقاله بحث و بررسی شده‌است.

واژه‌های کلیدی: مؤلفه‌های کلامی اشاعره، باورهای کلامی، اشاعره، امثال فارسی، فرهنگ ایرانی.

۱. مقدمه

ضرب‌المثل‌ها در طول سالیان دراز، همواره از آبشخور دین، فرهنگ، سنّت‌ها، آداب و رسوم و باورهای فلسفی و کلامی غالب و رایج در یک جامعه مایه می‌گیرند. در سطح یک نظام کلان، همین باورهای عامیانه می‌توانند در شکل‌گیری یک فرهنگ و تمدن نقش بسزایی داشته باشند. علم کلام که در تمدن اسلامی با انگیزهٔ استدلالی و عقلانی ساختن

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: a.shahali.r70@gmail.com

عقاید ایمانی و ردّ باورهای بدعت‌آمیز منحرفان پدید آمد (ر.ک؛ ابن‌خلدون، بی‌تا: ۱/ ۴۵۸)، همواره در گسترهٔ سرزمین‌های اسلامی مورد توجه بوده‌است. فرقه‌های کلامی اشاعره و آرای ایشان که همواره از سوی حکومت‌های سنّی‌مذهب و تُرک، مثل غزنویان و سلجوقیان با آرای اندیشمندانی نظیر خواجه نظام‌الملک (د. ۴۸۵ ق.) و... تأیید و تقویت می‌شد، به عنوان یک عنصر وجه غالب (Dominant)، در طی قرن‌ها بر فرهنگ و ذهنیت ایرانی سیطره داشته‌است. از آنجا که این اندیشه‌های کلامی پیوسته با باورها و اعتقادات دینی مردم سروکار داشته، از حوزهٔ مطالعهٔ خواص فراتر رفته‌است و از طریق شعر و مجالس درس و منابر وعظ در اندیشهٔ عوام نفوذ یافته‌است و بسیاری از کنش‌ها و رفتارهای قوم ایرانی را دامن زده‌است.

این پژوهش برای نخستین بار و با هدف نشان دادن نفوذ آرای کلامی در باورهای عامیانه به انجام رسیده‌است که در آن، مهم‌ترین مؤلفه‌های کلامی اشاعره[۱]، نظیر عدم وجوب صلاح و اصلح بر حق‌تعالی، حکمت الهی، رزق و روزی (رازق بودن خداوند، روزی بودن حرام، رزق و روزی مقدّر و کسب روزی)، اجل و مرگ مقدّر، برهان تمانع، اعتقاد به حقانیت قیامت و لوازم آن (حق بودن بعثت مردگان، حق بودن سؤال، حق بودن نامهٔ اعمال، حق بودن وزن و سنجش اعمال و حق بودن صراط)، از کتاب‌های کلامی ایشان استخراج شد و در ادامه به نمود، بررسی و تحلیل آن در سطح کتاب داستان‌نامهٔ بهمنیاری[۲] پرداخته شده‌است.

۲. مهم‌ترین مؤلفه‌های کلامی اشاعره و بازتاب آن در امثال فارسی

۲ـ۱. هیچ امری از صلاح و اصلح بر حق تعالی واجب نیست

اشعری می‌گوید: «هیچ امری از صلاح (شایسته) و اصلح (شایسته‌تر) و لطف بر خداوند واجب نیست و هر چیزی را که عقل از روی موجبتِ آن تقاضا کند، نقیض آن را از وجهی دیگر تقاضا خواهد کرد» (شهرستانی، ۱۳۵۸: ۲۲). اشعری آزادی و مشیت الهی را بدون هیچ قید و شرطی مطلق می‌دانست. او گفته‌است:

> «خداوند می‌تواند در آخرت کودکان را به درد و رنج گرفتار سازد و این کار از او عدل خواهد بود. خداوند حق دارد بندگان را به سبب جُرمی کوچک، مجازات بی‌نهایت دهد و برخی از موجودات زنده را مسخّر برخی دیگر کند و از میان آن‌ها، تنها برخی را ملامت و تقبیح کند. همچنین، خداوند حق دارد کسی را

بیافریند که می‌داند کافر خواهد شد و نیز حق دارد کافران را مورد لطف قرار دهد، تا ایمان بیاورند و این‌ها از سوی پروردگار، عدل است» (بدوی، ۱۳۷۴: ۶۱۲).

قاضی باقلانی نیز هماهنگ با مسلک خویش، در آزادی اراده و مشیت خداوند می‌گوید:

«بر خداوند مجاز است بدون عوض به کودکان نابالغ رنج و درد دهد، به ذبح و الم وارد آوردن بر حیوانات فرمان دهد، بندگان را به آنچه در توان ایشان نیست، مکلّف سازد و آنچه را خداوند بدان سبب بندگانش را مجازات می‌کند، در آنان بیافریند و شگفت این است که این همه از جانب پروردگار، عدل، از افعال پروردگار، ممکن، و در حکمت خداوندی، مستحسن و پسندیده است» (همان: ۶۶۶).

ابوالحسن اشعری می‌گوید: «شرور از جانب خداوند است و خداوند شرور را تنها برای غیر خود شر قرار داده‌است و آن را برای خویش، شر قرار نداده‌است» (همان: ۶۰۴ـ۶۰۵). اشاعره حُسن و قبح را برای خداوند، امری غیرعقلانی و بی‌معنی می‌دانند. ابوالحسن اشعری می‌گوید:

«[حُسن و قبح] برای خداوند [عقلی] نیست و [حُسن و قبح امری]، تنها از جانب خداوند است و تنها او مرجع ارزش‌گذاری [کارها] است و اگر او می‌خواست آنچه را حرام است، حلال کند و آنچه را که حلال است حرام [کند]، این کار را انجام می‌داد؛ زیرا برای غیر او هیچ سلطنتی نیست و هیچ منبعی نیز جز او برای تشریع و قانون‌گذاری وجود ندارد. افعال نیز به اقتضای ذاتِ خود یا به واسطهٔ اسباب و عللی که حُسن و قبح را ایجاب می‌کند، حَسَن و قبیح نمی‌شوند، بلکه خیر و شر هر دو، ناشی از تقدیر خداوند است» (همان: ۶۱۲).

۲ـ۱ـ۱. دلایل اشاعره مبنی بر اینکه آنچه برای بنده اصلح است، بر حق‌تعالی واجب نیست

۱ـ «آنچه برای بنده اصلح است، بر خدای تعالی واجب نیست، وگرنه خداوند کافر معذّب در دنیا و آخرت را نمی‌آفرید و آنچه را از خداوند بر سَرِ بندگان می‌رود، وجود نمی‌داشت و استحقاق شکر در هدایتِ آفریدگان واجب نمی‌بود» (تفتازانی، ۱۳۹۳: ۱۳۳).

۲ـ «اگر [خداوند] انواع خیرات را بر بندگان افاضه می‌کرد، برای این بود که واجبی را ادا کرده باشد» (همان: ۱۳۳).

۳ـ اگر خداوند غایتِ مقدور خود را از اصلح و سزاوار [برای حضرت محمد(ص) و ابوجهل] انجام می‌داد، نمی‌بایست امتنان خدا بر پیامبر، برتر از امتنان خداوند بر ابوجهل باشد و نیز نمی‌بایست برای سؤال از عصمت و توفیق و نیز کشف زیان و بسط در فراوانی و آسانی معنایی باشد» (ر.ک؛ همان: ۱۳۳).

۲ـ۱ـ۲. تحلیل نمونه: آخوند خدا بد ندهد

این ضرب‌المثل معمولاً وقتی به‌کار می‌رود که به کسی رنج و آلمی رسیده باشد؛ مثلاً وقتی دوست ما دستش شکسته باشد، ما به او می‌گوییم: «رفیق، خدا بد ندهد». می‌دانیم که صلاح آدمی در صحّت و سلامتی است، ولی بنا بر اندیشهٔ اشاعره، خداوند شکستن دست را برای او مقدّر کرده‌است؛ یعنی چیزی که صلاح شخص در او نیست، به‌وضوح می‌بینیم که چگونه این اندیشهٔ عدم وجوب صلاح و اصلح بر پروردگار در باور عوام راه یافته‌است.

۳ـ۱ـ۲. ضرب‌المثل‌های دلالت‌کننده بر عدم وجوب صلاح و اصلح بر پروردگار

۱. آخوند، خدا بد ندهد (۱۱۲)، ۲. جام می و خون دل هر یک به کسی دادند (۱۶۸۶). ۳. مثل قبلی با اندکی جابه‌جایی کلمات (۲۳۰۹). ۴. روزی اگر غمی رسد، تنگدل مباش// رو شکر کن مباد که از بد بتر شود (۲۸۶۴). ۵. دولت (عزّت) به خران دادی و نعمت به کسان// پس ما به تماشای جهان آمده‌ایم! (۲۶۷۸). ۶. از بخت شکر دارم و از روزگار هم [به صورت استهزاء، یعنی: بختم بد است] (۱۹۵). ۷. از خاک بلندم کردی و به خاکسترم نشاندی (۲۲۸). ۸. از هرچه بدم می‌آید، سرم می‌آید (۳۰۹). ۹. خدا فقیر کرده، کی کثیف کرده (۲۱۰۸). ۱۰. خدایا این بلا و فتنه از توست (۲۱۲۱). ۱۱. یکی را می‌دهی صد گنج بر گنج// یکی را می‌دهی نانی به صد رنج (۶۰۰۶). ۱۲. نعمت به خران دادی و دولت به سگان (۵۲۴۹).

۲ـ۲. خداوند اراده‌کنندهٔ خیر و صلاح آدمی از روی حکمت است

اشاعره بر این باورند که اگرچه انجام فعل اصلح بر پروردگار واجب نیست، ولی ثابت شده که کارهای خداوند از روی حکمت و مصلحت است، هرچند ما از آن حکمت آگاه نباشیم. اشاعره اتفاق دارند بر اینکه در افعال الهی، جز خیر و صلاح نباشد و او از روی حکمت کامله، رعایت مصلحت‌های بندگان می‌کند (ر.ک؛ شهرستانی، ۱۳۵۸: ۶۸). حتّی دربارهٔ شرور گفته‌اند که خداوند آن را برای غیر خود شر قرار داده‌است، نه برای خود. لذا قائل به گونه‌ای نسبیت شده‌اند (ر.ک؛ بدوی، ۱۳۷۴: ۶۰۴ـ۶۰۵).

۲ـ۲ـ۱. تحلیل نمونه: صلاح ما تو بِه می‌دانی از ما

این ضرب‌المثل معمولاً در مواردی به‌کار می‌رود که خداوند امری را از خوشی و ناخوشی برای فرد مقدّر کرده، یا قرار است چیزی از خیر و یا شرور به فرد برسد. او بنا بر باور اشاعره معتقد است که آنچه را خداوند برای آدمی اراده کند، خیر و صلاح آدمی در آن است، هرچند ظاهراً قبیح و ناروا باشد؛ زیرا او می‌داند که خداوند، عالم و حکیم مطلق است و کارهای او همه از روی حکمت و مصلحت است. لذا از دید جزئی و ظاهربین خود فراتر می‌رود و تسلیم مقدّرات و حکمت الهی می‌شود و می‌گوید: «صلاح ما تو بِه می‌دانی از ما».

۲ـ۲ـ۲. ضرب‌المثل‌های دلالت‌کننده بر مفهوم حکمت الهی

۱. خدا گر زِ حکمت ببندد دری// زِ رحمت گشاید دَرِ دیگری (۲۱۱۱). ۲. صلاح ما تو بِه می‌دانی از ما (۲۵۲۳). ۳. صلاح ما همه آن است کان تو راست صلاح (۲۵۳۳). ۴. نعمت به خران دادی و دولت به سگان (۵۲۴۹). ۵. هر شب حکیم الهی، در سور و من گرسنه // عقل است مات و حیران، از حکمت الهی! (۵۵۷۹). ۶. خدا خر را دیده و شاخش نداد! (۲۰۹۸). ۶. همان مَثَل قبلی با اندکی تغییر کلمات (۲۰۹۹). ۷. خدا خر را شناخت و شاخش نداد (۲۰۹۹). ۸. آنچه آید زِ غیب بی‌عیب است (۱۶۵).

۲ـ۳. رزق و روزی

۲ـ۳ـ۱. رازق فقط خداست

اشاعره مانند معتزله و دیگران (ظاهری، اسماعیلی، شیعه و...) همگی خداوند را رازق می‌دانند و این صفت را منحصراً بر خداوند اطلاق می‌کنند. قاضی باقلانی هم‌عقیدهٔ همین مسلک است و می‌گوید: «از آنجا که خداوند منحصراً آفرینش، میراندن و زنده کردن را در اختیار دارد، هم او نیز عهده‌دار روزی خواهد بود» (بدوی، ۱۳۷۴: ۶۶۷). وی می‌گوید: «روزی‌دهندهٔ همهٔ بندگان و حیوانات، خداوند است. روزی‌دهنده‌ای جز خداوند نیست؛ خواه روزی حلال یا حرام باشد» (باقلانی، ۱۳۸۲: ۴۴).

۲ـ۳ـ۱ـ۱. تحلیل نمونه: رزّاق خداست

این ضرب‌المثل معمولاً دربارهٔ کسی کاربرد دارد که مثلاً از کارش عزل شده‌است و پیوسته غم و غصه می‌خورد و عزا می‌گیرد که با چندین عیال و فرزند چه کنم! دوستانش

به او دلداری می‌دهند که غم و غصهٔ روزی را مخور؛ چراکه رزّاق، خداست و هر آن کس که دندان دهد، نان دهد.

۲ـ۳ـ۱ـ۲. ضرب‌المثل‌های دلالت‌کننده بر مفهوم رازق بودن خدا

۱. رزّاق خداست (۲۸۱۱). ۲. خواجه پندارد که دِه روزی دهد! (۲۲۴۷). ۳. اکبر ندهد، خدای اکبر بدهد (۴۰۹). ۴. ضامن روزی بُوَد روزی‌رسان (۳۵۵۱). ۵. بی‌مگس هرگز نماند عنکبوت (۱۲۲۹). ۸. هر آن کس که دندان دهد، نان دهد (۵۴۷۱). ۷. ما هم خدایی داریم (۴۶۴۷): «ما را هم خدا حفظ کرده، روزی می‌دهد» (بهمنیار، ۱۳۸۱: ۵۵۰). ۶. غم روزی مخور تو ای عاقل (۳۸۲۰): «تو که لاف عقل می‌زنی، مانند بی‌خردان غم روزی مخور که خداوند بندهٔ خود را بی‌روزی نمی‌گذارد» (همان: ۴۶۸).

۲ـ۳ـ۲. حرام، روزی است

اشاعره برخلاف معتزله، حرام را نیز روزی می‌دانند. ابوالحسن اشعری می‌گوید: «روزی بر دو نوع است: یک نوع آنکه خداوند انسان را مالک آن می‌کند و نوعی که غذای انسان و مایهٔ قوام جسم او می‌شود، اگرچه حرام باشد» (اشعری، ۱۹۲۹م.: ۲۵۷). قاضی باقلانی نیز معتقد است که هم روزی حلال و هم روزی حرام را خداوند می‌دهد و معنای آنکه خداوند حرام را روزی انسان می‌کند، این است که آن را مایهٔ قوام و ایستایی جسم قرار می‌دهد، نه بدان معنی که خداوند آن را به ملک آدمی درآورد و خوردن آن حلال باشد (ر.ک؛ بدوی، ۱۳۷۴: ۶۶۷). امام‌الحرمین جوینی نیز در باور به روزی بودن حرام می‌گوید: «کسی که در طول عمرش از حرام تغذیه کرده‌است، نمی‌توان گفت خداوند هرگز به او روزی نداده‌است» (جوینی، ۱۹۵۰م.: ۳۶۵).

۲ـ۳ـ۲ـ۱. ضرب‌المثل دلالت‌کننده بر روزی بودن حرام

۱. حرام‌روزی را به تنگی سال چه کار؟! (۱۹۴۱). صرفِ کاربرد ترکیب «حرام‌روزی» در امثال فارسی، این نکته را یادآور می‌شود که برخی مردم در باور عامیانهٔ خود، حرام را هم روزی می‌دانستند.

۲ـ۳ـ۲ـ۲. روزی، مقدّر است

حکیم سمرقندی دربارهٔ مقدّر بودن رزق آدمی می‌گوید: «حق‌تعالی روزی دهد نیک و بد را؛ بَدان را به جهتِ بدی ایشان از روزی نکاهد و نیکان را به جهت نیکی در روزی بیفزاید و قسم یاد کرده؛ قولُه ـ عَزَّوَجَلَّ ـ : ﴿**وَ فِی السَّمَاءِ رِزْقُکُمْ وَ مَا تُوعَدُونَ، فَوَرَبِّ السَّمَاءِ وَالأَرْضِ إِنَّهُ لَحَقٌّ مِثْلَ مَا أَنَّکُمْ تَنْطِقونَ**: و روزی شما در آسمان است و آنچه به شما وعده داده می‌شود. سوگند

به پروردگار آسمان و زمین که این مطلب، حقّ است؛ همان گونه که شما سخن می‌گویید﴾ (الذّاریات/ ۲۲ــ۲۳)» (سمرقندی، ۱۳۴۸: ۱۲۶). اشاعره معتقدند رزق و روزی به اندازهٔ عمرها مقدّر شده‌است و چیزی از رزق آدمی کاسته و یا به آن افزوده نمی‌شود. شهرستانی می‌گوید:

> «روزی‌ها به اندازهٔ عمرها مقدّر شده‌است و عمرها به اندازهٔ روزی‌ها مقدّر شده‌است و هر موجود حادثی نهایتی دارد و نهایت و مرگ مخصوص زندگی حیوانات نیست و هرچه را می‌خواهد به نهایت رسد، خداوند می‌داند... چیزی بر روزی‌ها افزوده نمی‌شود و چیزی از آن کاسته نمی‌شود و چون مرگشان فرابرسد، ساعتی در آن تقدیم و تأخیر راه ندارد» (شهرستانی، ۱۹۳۴م.: ۴۱۶).

اشاعره معتقدند که در لوح محفوظ دو نوع حکم نگاشته شده‌است: حکم به اجل و رزق مطلق، و حکم مشروط که اگر آن را انجام دهد، به روزی و عمرش افزوده می‌شود (ر.ک: همان: ۴۱۷). همچنین، ایشان معتقدند که خداوند روزی بندگان را بر اساس مصلحت خویش می‌افزاید: «وَ قَولُهُ: ﴿**وَ لَو بَسَطَ اللهُ الرِّزْقَ لِعِبَادِهِ لَبَغَوا فِی الأَرْضِ وَلَکِنْ یُنَزِّلُ بِقَدَرٍ مَا یَشَاءُ**: اگر روزی را فراوان می‌کرد، بندگانش در زمین سرکشی می‌کردند، ولی او به اندازه‌ای که می‌خواهد، برای ایشان روزی نازل می‌کند﴾ (الشوری/ ۲۷)» (باقلانی، ۱۹۵۷م.: ۳۳۸).

۲ـ۳ـ۲ـ۱. تحلیل نمونه: آنچه نصیب است، نه کم می‌دهند/ وَر نستانی، به ستم می‌دهند!

این ضرب‌المثل معمولاً دربارهٔ شخصی به‌کار می‌رود که همواره غم و اندوه روزی را می‌خورد که نکند رزق او به وی نرسد و از گرسنگی و مرگ هلاک شود و همین غم و اندوه، اسباب بی‌اعتمادی به روزی‌رسانی حضرت پروردگار را برای او فراهم می‌آورد. پس به او می‌گویند: آنچه نصیب است... . این در حالی است که بنا بر مفهوم مَثَل و پشتوانهٔ کلامی آن، رزق و روزی به اندازهٔ عمرها مقدّر شده‌است و چیزی از رزق آدمی کاسته و یا به آن افزوده نمی‌شود.

۲ـ۳ـ۲ـ۲. ضرب‌المثل‌های دلالت‌کننده بر مفهوم روزی مقدّر

۱. آنچه نصیب است، نه کم می‌دهند// وَر نستانی، به ستم می‌دهند (۵۵۹). ۲. برای رزق مقدّر چه سعی در کار است (۹۵۱). ۳. بر سَرِ لقمه بنوشته عیان// کز فلان‌بن فلان‌بن فلان (حرف از، اینجا یعنی از آنِ...) (۹۸۰). ۴. چو روزی نباشد دویدن چه سود!؟ (۱۸۵۴).

۵. خون خوری گر طلب روزی ننهاده کنی (۲۳۰۷). ۶. روزی کس، کس نخورد (۲۸۷۱). ۷. صیاد بی‌روزی در دجله ماهی نگیرد (۳۵۴۶). ۸. فریاد سگان کم نکند رزق گدا را (۳۸۸۵). ۹. گر زمین را بر آسمان دوزی// ندهندت زیاده از روزی (۴۳۵۸). ۱۰. هیچ کس روزی هیچ کس را نمی‌تواند بخورد (۵۸۵۸). ۱۱. نخورده است کس روزی هیچ کس (۵۲۰۵). ۱۲. نشاید خورد بیش از روزی خویش (۵۲۲۶). ۱۳. نشاید خورد الاّ رزق مقسوم (۵۲۲۷). ۱۴. نصیب کسی را کسی نمی‌خورد (۵۲۳۶). ۱۵. هرچه نصیب است، برنمی‌گردد (۵۵۵۱). ۱۶. هرچه نصیب است، رسد بی‌گمان (۵۵۵۲). ۱۷. هرچه نصیب است، نه کم می‌دهند (۵۵۵۳). ۱۸. بکوب بکوب، [روزی] همان است که دیده‌ای (۱۰۹۹). ۱۹. به نادان آن چنان روزی رساند// که صد دانا در آن حیران بماند (۱۱۳۸). ۲۰. به هر کس هرچه لایق بود، دادند (۱۱۷۳). ۲۱. خود می‌رسی به قسمتِ خود، این شتاب چیست؟! (۲۲۸۰). ۲۲. دادِ حق را قابلیت شرط نیست (۲۳۲۷). ۲۳. رزق تو بر تو زِ تو عاشق‌تر است (۲۸۱۲). ۲۴. رزق را روزی‌رسان پُر می‌دهد (۲۸۱۳): «روزی هر کس به طرف او خواهد رفت» (بهمنیار، ۱۳۸۱: ۳۵۹). ۲۵. رسیده، رسیده می‌خورد (۲۸۱۸): «روزی هر کس هر کجا برود و باشد، به او می‌رسد» (همان: ۳۵۹). ۲۶. رسیده نصیب خود خورد (۲۸۱۹). ۲۷. روزی بوم توی خانه‌اش می‌رسد (۲۸۶۹). ۲۸. مهمان روزی خودش را می‌خورد (۵۰۵۳). ۲۹. مهمان روزی خودش را با خودش می‌آورد و بلای صاحب‌خانه را با خودش می‌برد (۵۰۵۴). ۳۰. یا اجل می‌دواند، یا روزی (۵۸۶۲): «انسان که اتفاقاً و بِلاراده جایی می‌رود، یا نعمتی باید به او برسد، یا بلایی» (همان: ۶۲۱).

۲ـ۳ـ۴. کسب روزی واجب است

اشاعره با اینکه معتقدند خداوند روزی‌ها را مقدّر کرده‌است، کسب کردن روزی را واجب دانسته‌اند. حکیم سمرقندی می‌گوید:

> «کسب کردن به حالِ ضرورت فریضه بینی؛ قولُه تعالی ـ عَزَّوَجَلَّ ـ : ﴿**وَ هُزِّی إِلَیکِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ:** و این تنهٔ نخل را به طرف خود تکان ده﴾ (مریم/ ۲۵). کسب کردن به قول بعضی فقهای ما سنّت و کسب ناکردن و نادیدن، هوا و بدعت است» (سمرقندی، ۱۳۴۸: ۱۲۶).

با این حال، اشاعره روزی را از کسب دیدن، عین کفر می‌دانند و به کلام خدا استناد می‌کنند که ﴿**اللهُ الَّذِی خَلَقَکُمْ ثُمَّ رَزَقَکُمْ:** خدا کسی است که شما را آفرید، پس روزی داد﴾ (روم/ ۴۰) (ر.ک؛ سمرقندی، ۱۳۴۸: ۱۲۶). بعضی در فریضه بودن کسب روزی چنین استدلال

کرده‌اند که «حق‌تعالی کسب فرمود، تا بنده به فساد مشغول نشود و حق‌تعالی تندرستِ فارغ را دشمن دارد که نه کارِ این جهان کند و نه کارِ آن جهان» (همان: ۱۲۷).

در برابر این باورِ فریضه بودن کسب، برخی از صوفیان قائل به حرمتِ کسب هستند. صوفیه شرط توکل را چنین گفته‌اند:

> «توکل، واداشتن بدن به بندگی و تعلّق دل به خداوند و اطمینان به کفایت خداوند در روزی‌رسانی است. پس اگر از نعمت‌های خداوند به او بخشیده شود، سپاس گوید و اگر از نعمت‌ها منع شود، صبوری کند؛ صبوری خشنودانه، موافق با تقدیر» (سرّاج، ۱۹۱۴م.: ۵۱ـ۵۲).

قائلان به حرمت کسب می‌گویند: «در کسب روزی، ترک توکل و شک به وعدهٔ خدا نهفته‌است... برخی کسب را حرام دانسته‌است، چون با کسب روزی و مالیاتی که پادشاهان از آن می‌گیرند، یاری رساندن به ظالم است» (قاضی عبدالجبّار، ۱۹۶۵م.، ج ۱۱: ۴۴). همچنین:

> «برخی کسانی که خود را متوکل نامیده‌اند، می‌گویند طلب روزی قبیح است؛ چراکه طلب روزی منافی با توکل است و با آن در تضاد است، بلکه توکل، طلب روزی از خودِ خداست و حضرت رسول(ص) می‌گویند: «لَو تَوَکَّلْتُمْ عَلَی اللهِ حَقَّ تَوَکُّلِهِ لَرَزَقَکُمْ کَمَا یَرْزُقُ الطَّیرَ تَغْدُو خِمَاصاً وَ تَرُوحُ بِطَاناً» (عبدالجبّار، ۱۳۸۴: ۷۸۶ـ۷۸۷).

۲ـ۳ـ۴ـ۱. تحلیل نمونه: کسب کن تا کاهل نشوی، روزی از خدا بخواه تا کافر نشوی

بنا بر اعتقاد اشاعره، کسب روزی امری فریضه است، کاهلی فساد به بار می‌آورد و روزی را از غیر خدا خواستن، عین کفر است. این ضرب‌المثل از سویی آدمی را به تلاش و کسب روزی ترغیب می‌کند؛ چراکه با تنبلی و سُستی، روزی به آدمی نخواهد رسید و از سویی، می‌گوید در کسب روزی توکل بر خدا کن و روزی را از خدا بخواه که روزی را از اسباب ظاهری مثل قوّت زور و بازو دانستن، عین کفر است و غفلت از علّت حقیقی روزی، یعنی خدای روزی‌رسان به کفر می‌انجامد.

۲ـ۳ـ۴ـ۲. ضرب‌المثل‌های دلالت‌کننده بر مفهوم کسب روزی

۱. کسب کن تا کاهل نشوی/ روزی از خدا بخواه تا کافر نشوی (۴۱۴۷). ۲. گر گدا کاهل بُوَد، تقصیر صاحبخانه چیست؟! (۴۳۷۱). ۳. روزی به پاست (۲۸۶۶). ۴. روزی به قدم است

(۲۸۶۸). ۵. ثابت‌قدم باش و غم روزی مخور (۱۶۵۶). ۶. کار خدا کن، غم روزی مخور (۴۰۴۰). ۷. روزی مهمان به قدم خودش است (۲۸۷۲).

۲ـ۴. اجل و مرگ، مقدّر است (مقتول به اجل خود می‌میرد)

مقتول به اجل خود می‌میرد؛ یعنی در وقتی که برای مرگ او مقدّر شده‌است... . بی‌هیچ تردیدی خداوند بر اجل‌های مردم حکم کرده‌است و چون اجل ایشان فرابرسد، ساعتی تأخیر نکنند و ساعتی پیش نیفتند (ر.ک؛ تفتازانی، ۱۳۹۳: ۱۲۷). ابوالحسن اشعری در اعتراض به کسانی که قائل‌اَند به اینکه مقتول به اجل خود نمی‌میرد، می‌گوید:

> «اگر به عقیدهٔ شما، قاتل قادر باشد که مقتول را نکشد و در نتیجه، او زنده بماند، پس او نیز قادر خواهد بود اجل شخصی را قبل از فرارسیدن، کوتاه کند و قبل از وقتِ مقرّر، آن را محقق بسازد و در عین حال نیز قادر باشد که [چنانچه بخواهد،] اجل او را تا وقت مقرّر قبلی خویش به تأخیر افکند. به این ترتیب، بنا بر عقیدهٔ شما، انسان می‌تواند اجل بندگان را مقدّم و یا مؤخّر بدارد و نیز قادر است بندگان را باقی گذارد، یا آن را فانی کند و روح از تنشان بیرون برد، در حالی که چنین عقیده‌ای، کفر در دین است!» (بدوی، ۱۳۷۴: ۶۷۲).

قاضی باقلانی دلیل مدّعای خویش را بر اجل معیّن و مقدّر چنین مطرح می‌کند:

> «دلیل این امر، سخن خداوند است که می‌فرماید: ﴿**فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لاَ يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَ لاَ يَسْتَقْدِمُونَ**؛ چون اجل آنان فرارسد، لحظه‌ای نتوانند آن را به تأخیر یا پیش‌تر اندازند﴾ (الأعراف/ ۳۴). مقصود از اجلِ مرگ، همان زمانِ مرگ است؛ چنان‌که مقصود از "أجلُ الدَّین"، زمانِ سررسیدِ بدهی می‌باشد. اصولاً هر چیزی که برایش مدّتی معین قرار داده شود، آن مدّت، همان اَجلِ آن است. اَجلِ انسان، همان وقتی است که خداوند می‌داند انسان ناگزیر در آن وقت می‌میرد. این اَجل، زمانی است که تأخیر مرگِ انسان از آن امکان ندارد و البته نه از این نظر که چنان چیزی مقدور [خداوند] نیست. اَجلِ زندگی انسان، مدت‌زمانی است که خداوند می‌داند انسان در آن مدت زنده می‌ماند و فزونی و کاستی در آن ممکن نیست» (بدوی، ۱۳۷۴: ۶۶۹ـ۶۷۰).

۲ـ۴ـ۱. تحلیل نمونه: پیش از اجل به گور نمی‌شود رفت

این ضرب‌المثل معمولاً وقتی به‌کار می‌رود که به شخصی بر اثر حادثه‌ای دلخراش، صدمه و آسیب فراوان برسد و به‌اصطلاح پایش لب گور باشد، اما چون اجل و زمان مرگش فرانرسیده‌است نمی‌میرد. لذا می‌گویند «پیش از اجل به گور...» که بنابر پشتوانهٔ کلامی آن،

خداوند بی‌هیچ تردیدی بر اجل‌های مردم حکم می‌کند و چون اجل ایشان فرابرسد، ساعتی تأخیر نکنند و ساعتی پیش نیفتند.

۲ـ۴ـ۲. ضرب‌المثل‌های دلالت‌کننده بر مفهوم اجل و مرگ مقدّر

۱. شخصی همه شب بر سَرِ بیمار گریست// چون صبح شد او بِمُرد و بیمار بزیست! (۳۳۶۴). ۲. همان مَثَل قبلی، با اندکی تغییر کلمات (۴۸۰۷). ۳. پیش از اجل به گور نمی‌شود رفت (۱۳۷۱). ۴. اجل‌برگشته می‌میرد، نه بیمار! (۹۰). ۵. اگر تیغ عالم بجنبد زِ جای// نبرّد رگی تا نخواهد خدای (۴۳۲). ۶. بسا بیمار برگشت از لب گور (۱۰۴۲). ۷. صید را چون اجل آید، سوی صیاد رود (۳۵۴۹). ۸. ضامن عمر کسی کس نشود (۳۵۵۲). ۹. مرگ به فقیر و غنی نگاه نمی‌کند (۴۸۲۸). ۱۰. مرگ، جوان و پیر نمی‌شناسد (۴۸۲۹). ۱۱. موش که اجلش می‌رسد، سَرِ گربه را می‌خاراند (۵۰۳۴). ۱۲. جان که باید دررَوَد، چه از گلو، چه از پهلو (۱۶۹۴): «مردن وقتی محقق و قطعی شد، به هر نحو که باشد، بی‌تفاوت است و جان که باید از تن بیرون رود، از هر جا برود، فرقی ندارد» (بهمنیار، ۱۳۸۱: ۲۴۰).

۲ـ۵. برهان تمانع

اشاعره برهان تمانع را دلیلی بر محدث عالم بودن خدا می‌دانند و بر اساس این برهان، معتقدند که آفریدگار عالم، یکی است؛ زیرا ممکن نیست مفهوم واجب‌الوجود جز بر ذاتِ واحدی صادق آید (ر.ک؛ تفتازانی، ۱۳۹۳: ۷۵). اشاعره در تبیین این دیدگاه، به برهان عقلی و نقلی دست زده‌اند.

۲ـ۵ـ۱. برهان عقلی و نقلی بر یکی بودن آفریدگار عالم

۱. «خداوند، واحد [یکتا و یگانه] است؛ زیرا هرگز تدبیر دو مدبّر بر نظامی هماهنگ جریان نمی‌یابد و استواری و انسجام بر خود نمی‌گیرد» (بدوی، ۱۳۷۴: ۵۸۲).

۲. آیهٔ ﴿**لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلاَّ اللهُ لَفَسَدَتَا**: اگر در آن دو [آسمان و زمین]، خدایانی جز الله بودند، هر دو تباه می‌شدند﴾ (الأنبیاء/ ۲۲).

۳. آیهٔ ﴿**مَا اتَّخَذَ اللهُ مِنْ وَلَدٍ وَ مَا كَانَ مَعَهُ وَ مِن إِلَهٍ إِذاً لَذَهَبَ كُلُّ إِلهٍ بِمَا خَلَقَ وَ لَعَلاَ بَعْضُهُم عَلَى بَعْضٍ**: خداوند هیچ فرزندی ندارد و هیچ خدایی با او نیست که اگر چنین می‌بود، هر خدایی آفریدگان خویش را به سویی می‌بُرد و بر یکدیگر برتری می‌جستند» (المؤمنون/ ۹۱) (ر.ک؛ بدوی، ۱۳۷۴: ۵۸۳). اشعری می‌گوید:

«در مورد دو آفریدگار، این امکان وجود دارد که اختلاف کنند و یکی چیزی را و دیگری ضد آن را بخواهد. اگر چنین اختلافی کنند و یکی از آن دو، زنده ساختن چیزی و دیگری میراندن آن را اراده کند، در این صورت، لازم می‌آید یکی از آن دو و یا هر دو به صفت عجز متّصف شوند؛ چراکه تحقّق مراد هر دو بدان سبب که با یکدیگر در تضادند، محال است. بنابراین، لازم می‌آید یا هر دو محقّق نشوند و یا فقط خواستهٔ یکی از آن دو محقّق گردد. بدین ترتیب، در صورتی که تنها خواستهٔ هیچ یک محقق نگردد، باز هم هر دو به وصفِ عجز متّصف خواهند شد، در حالی که می‌دانیم عجز از ویژگی‌ها و نشانه‌های حدوث است و به همین سبب، قدیم نمی‌تواند عاجز باشد» (همان: ۶۵).

امام‌الحرمین جوینی در نقد معتزله می‌گوید:

«برهان تمانع بر اصول معتزله جاری نیست؛ زیرا آنان به آزادی انسان در افعال خویش معتقدند که فعل، مخلوق انسان است و مخلوق پروردگار نیست. لذا ارادهٔ پروردگار در افعال انسان هیچ تأثیر و دخالتی ندارد و جایی برای بحث از تمانع میان ارادهٔ دو خداوند باقی نمی‌ماند» (جوینی، ۱۹۵۰م.: ۲۵۳).

۲ـ۵ـ۲. ضرب‌المثل‌های دلالت‌کننده بر مفهوم یگانگی خدا

۱. اگر شریک خوب بود، خدا شریک می‌گرفت (۴۷۲). ۲. همان مَثَل قبلی، با اندکی جابه‌جایی کلمات (۳۳۷۵). ۳. خدا یکی، خانه یکی، یار یکی (۲۱۲۴). ۴. معشوقه یکی، خدا یکی، یار یکی (۴۸۹۵).

۲ـ۶. اعتقاد به حقانیت قیامت و لوازم آن

۲ـ۶ـ۱. بعثت و برانگیختن مردگان، حق است

بعثت به معنی برانگیختن مردگان از گورها، گرد هم آوردن اجزای آن‌ها و بازگرداندن جان‌های آن‌ها، حق است؛ چنان‌که خداوند در *قرآن کریم* می‌فرماید: ﴿**ثُمَّ إِنَّكُمْ يَومَ الْقِيَامَةِ تُبْعَثُونَ**؛ سپس در روز قیامت برانگیخته می‌شوید﴾ (المؤمنون/ ۱۶). همچنین، می‌فرماید: ﴿**قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ**: بگو همان کسی آن را زنده می‌کند که نخستین بار آن را آفرید﴾ (یس/ ۷۹) (ر.ک؛ تفتازانی، ۱۳۹۳: ۱۳۶ـ۱۳۷).

۲ـ۶ـ۱ـ۱. نمونه‌هایی از ضرب‌المثل‌های دلالت‌کننده بر بعثت مردگان

۱. قیامت گرچه دیر آید، بیاید (۴۰۱۱). ۲. گر مسلمانی از این است که حافظ دارد// وای اگر از پس امروز بُوَد فردایی (۴۳۸۴).

۲ـ۶ـ۱ـ۲. سؤال، حق است

سؤال در روز قیامت حق است؛ چراکه خداوند می‌فرماید: ﴿**وَ رَبِّکَ لَنَسْئَلَنَّهُمْ أَجْمَعِینَ**: به پروردگارت سوگند، از همهٔ آن‌ها سؤال خواهیم کرد﴾ (الحجر/ ۹۲). همچنین، بنا بر آنچه حضرت محمّد(ص) می‌فرمایند:

> «اللهُ یُدنِی الْمُؤمِنَ، فَیَضَعُ عَلَیهِ کَنَفَه وَ یَستُرُه. فَیَقُولُ: أَتَعرَفُ ذَنْبَ کَذَا؟ أَتَعْرَفُ ذَنْبَ کَذَا؟ فَیَقُولُ نَعَم یَا رَبِّ، حَتَّی إِذَا مَرَّرَهُ بذُنُوبِه، وَ رَأَی فِی نَفْسِه أَنَّه قَدْ هَلَکَ، قَالَ تَعَالَی سَتَرتُهَا عَلَیکَ فی الدُّنیَا، وَأَنَا أَغْفِرُهَا لَکَ الیَوم، فَیُعطَی کِتَابَ حَسَنَاتِه: خدا به مؤمن نزدیک می‌شود. پس سایهٔ خود را بر روی او نهد و او را بپوشاند و گوید: آیا فلان گناه خود را می‌شناسی؟ آیا فلان گناه خود را می‌شناسی؟ بندهٔ مؤمن می‌گوید: آری، ای پروردگار من. تا چون به گناهان اقرار داد و در نَفْس خود چنان دیده که هلاک خواهد شد، خدای‌تعالی گوید: آن‌ها را در دنیا بر تو پوشانیدم و امروز آن‌ها را برای تو بخشیدم. پس کتاب حسنات او را به دستِ راستِ او دهند» (تفتازانی،۱۳۹۳: ۱۴۱).

همچنین است سؤال نکیر و منکر، و آن دو، فرشتگانی هستند که وارد قبر می‌شوند و از بنده دربارهٔ پروردگار و دین او سؤال می‌کنند (ر.ک؛ همان: ۱۳۵).

۲ـ۶ـ۲. نمونه‌هایی از ضرب‌المثل‌های دلالت‌کننده بر سؤال در قیامت

۱. آن را که حساب پاک است// از محاسبه چه باک است (۵۷۱). ۲. گناه دیگری را از دیگری نمی‌پرسند (۴۴۳۲). ۳. حسابش با کرام‌الکاتبین است (۱۹۸۳). ۴. امروز اینجا، فردا بازار قیامت (۵۱۷).

۲ـ۶ـ۳. کتاب، حق است

کتاب، آن چیزی است که طاعات و معاصی بندگان در آن ثبت می‌شود و برای مؤمنان از پیش رویشان آورده می‌شود و به کافران از سمت چپ و پشت سرشان داده می‌شود و آن نامهٔ اعمال، حق است؛ چراکه خداوند می‌فرمایند: ﴿**وَ نُخْرِجُ لَهُ یَوْمَ الْقِیَامَهِ کِتَاباً یَلْقَاهُ مَنْشُوراً**: و برای او در روز رستاخیز، کتابی بیرون می‌آوریم که آن را در برابر خود گشوده می‌بیند﴾ (الإسراء/ ۱۳). همچنین، می‌گوید: ﴿**فَأَمَّا مَنْ أُوتِیَ کِتَابَهُ بِیَمِینِهِ فَسَوْفَ یُحَاسَبُ حِسَاباً یَسِیراً**: و اما آن کس که کتابش را به دست راست او دهند، با وی حساب کنند؛ حسابی آسان﴾ (القیامهٔ/ ۷ـ۸) (ر.ک؛ همان: ۱۴۰).

۲ـ۶ـ۳ـ۱. نمونه‌هایی از ضرب‌المثل‌های دلالت‌کننده بر نامهٔ اعمال در قیامت

۱. گناه کسی را پای کسی نمی‌نویسند (۴۴۴۳). ۲. حسابش با کرام‌الکاتبین است (۱۹۸۳).

۲ـ۶ـ۴. وزن، حقّ است

وزن، حق است؛ چنان که خداوند می‌فرماید: ﴿**وَالْوَزْنُ يَوْمَئِذٍ الْحَقّ**: و سنجش [اعمال] در روز رستاخیز، حق است﴾ (الأعراف/ ۸). پس کسانی که ترازوی اعمال ایشان سنگین‌تر باشد، ایشان رستگارند و میزان، چیزی است که به وسیلهٔ آن، کیفیتِ اندازهٔ اعمال سنجیده می‌شود و عقل از درک و فهم آن ناتوان است. معتزله وزن کردن اعمال را انکار کرده‌اند، چون می‌گویند اَعمال از اَعراض هستند و اعادهٔ آن‌ها ممکن نیست؛ زیرا آن‌ها برای خداوند معلوم است، پس وزن آن‌ها عبث است. اشاعره در جواب به این ایراد معتزله می‌گویند در کتاب وارد شده‌است که کتاب‌های اَعمال، وزن می‌شوند، پس در آن اشکالی نیست (ر.ک؛ تفتازانی،۱۳۹۳: ۱۴۲).

۲ـ۶ـ۴ـ۱. نمونه‌ای از ضرب‌المثل‌های دلالت‌کننده بر مفهوم سنجش اعمال در روز قیامت

۱. حلال را حساب، حرام را عذاب (۲۰۱۴). ۲. هر عمل اجری و هر کرده ثوابی دارد (۵۵۸۲). ۳. از مکافاتِ عمل غافل مشو (۳۰۱). ۴. آن را که حساب پاک است// از محاسبه چه باک است (۵۷۱). ۵. جزای نیک و بدِ خَلق با خدا انداز (۱۷۰۲). ۶. ظلم امروز باعثِ ظلم فرداست (۳۶۴۰). ۷. بر گردن او بمانْد و از ما بگذشت (۹۹۵): «ظلم از مظلوم می‌گذرد و فراموش می‌شود، ولی مظلمهٔ آن تا ابد بر گردن ظالم می‌ماند» (بهمنیار، ۱۳۸۱: ۱۶۷).

۲ـ۶ـ۵. صراط، حق است

«صراط، حق است و آن، پُلی است که بر روی دوزخ کشیده‌است که نازک‌تر از موی و تیزتر از شمشیر است. اهل بهشت از آن می‌گذرند، ولیکن گام‌های دوزخیان بر روی آن بلغزد» (تفتازانی، ۱۳۹۳: ۱۴۳).

۲ـ۶ـ۵ـ۱. نمونهٔ ضرب‌المثل دلالت‌کننده بر صراط در قیامت

۱. هر که از پُل بگذرد، خندان بُوَد (۵۶۲۴).

۳. نتیجه

تحلیل آرای کلامی اشاعره در امثال فارسی، ما را به این حقیقت رهنمون می‌کند که اگرچه داستان ضرب‌المثل‌ها و مواد آن در کوچه و بازار شکل می‌گیرد، لیکن از آنجا که

مسائل کلامی، همواره به اعتقادات دینی و باورهای مذهبی مردم گره خورده‌است، از باورهای خواصَ و اهل مدرسه نیز تأثیر می‌پذیرد و به تبع آن، به عنوان یک الگو، بسیاری از رفتارها و کنش‌های عامهٔ مردم را سامان می‌دهد. میزان این تأثیرپذیری از باورهای کلامی در امثال فارسی، متفاوت است و این تأثیرپذیری با کارآمدی آن مَثَل در زندگی روزمرّه ارتباط مستقیمی دارد؛ برای نمونه، در امثال کتاب *داستان‌نامهٔ بهمنیاری* برای باور اساسی اشاعره، مبنی بر عدم وجوب صلاح و اصلح بندگان بر خداوند که با باور به قضا و قدر ارتباط مستقیم دارد، حدود دوازده ضرب‌المثل به چشم می‌خورد، ولی در حوزهٔ اعتقادی باور به قیامت، برای مفهوم «صراط» که کمتر با زندگی روزمرّهٔ مردم سروکار دارد، یک ضرب‌المثل دیده می‌شود. در جدول زیر، به‌تفصیل این باورهای کلامی و میزان تأثیرگذاری آن در امثال فارسی نشان داده شده‌است:

باورهای اصلی اشاعره	شاخهٔ فرعی	تعداد ضرب‌المثل
عدم وجوب صلاح و اصلح بر پروردگار		۱۲
حکمت الهی		۹
رزق و روزی	رازق خداست	۸
	مقدّر بودن روزی	۳۰
	وجوب کسب روزی	۷
	روزی بودن حرام	۱
اجل و مرگ مقدّر		۱۲
برهان تمانع		۴
حقّانیت قیامت و لوازم آن	حق بودن بعثت مردگان	۲
	حق بودن سؤال	۴
	حق بودن نامهٔ اعمال	۴
	حق بودن سنجش اعمال	۷
	حق بودن حوض	۲
	حق بودن صراط	۱

جدول ۱: داده‌های مهم‌ترین مؤلفه‌های کلامی اشاعره در امثال فارسی

پی‌نوشت‌ها

۱. نویسندگان این سطور، به «نظریهٔ کسب» به عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های کلامی اشاعره، در مقاله‌ای مفصل و جداگانه با عنوان «بررسی زمینه‌های جبرباوری و اختیارگرایی در مَثَل‌های فارسی» پرداخته‌اند.

۲. انتخاب داستان‌نامهٔ بهمنیاری به عنوان منبع امثال، به پیشنهاد استاد شفیعی کدکنی به این سبب بوده که بیشتر امثال این کتاب به صورت خودجوش از ذهن و زبان عامهٔ مردم مایه گرفته‌است.

منابع

قرآن کریم.

ابن‌خلدون، عبدالرّحمن‌بن محمد (بی‌تا)، *مقدمهٔ ابن‌خلدون*، تحقیق علی عبدالواحد الوافی، ۲ ج، قاهره، دار نهضة مصر للطبع والنّشر.

اشعری، أبوالحسن علی‌بن اسمعیل (۱۹۲۹م.)، *مقالات الإسلامیین وإختلاف المصلّین*، به تصحیح هـ . ریتر، ج ۱، استانبول، مطبعة الدولة.

باقلانی، أبوبکربن محمدبن الطیب (۱۳۸۲ ق.)، *الإنصاف فیما یجب إعتقاده ولا یجوز الجهل به*، تحقیق محمّد زاهدبن الحسن الکوثری، چ ۲، مصر، مؤسسة الخانجی.

ـــــــــــــــــــــــــ (۱۹۵۷ م.)، *التمهید*، تصحیح الأب و تشرد یوسف مکارئی، بیروت، المکتبة الشرقیة.

بدوی، عبدالرّحمن (۱۳۷۴)، *تاریخ اندیشه‌های کلامی در اسلام (مذاهب الإسلامیین)*، ترجمهٔ حسین صابری، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

تفتازانی، سعدالدّین مسعود (۱۳۹۳)، *عقاید نسفّیه و شرح آن*، ترجمه، توضیح و تصحیح علی‌اصغر حلبی و مهناز صفایی، چ ۱، تهران، زوّار.

جوینی، امام‌الحرمین (۱۹۵۰م.)، *کتاب الإرشاد إلی قواطع الأدلّه فی أصول الإعتقاد*، تصحیح محمّد یوسف موسی و علی عبدالمنعم عبدالحمید، مصر، المکتبة الخانجی.

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۷۴)، *تاریخ علم کلام در ایران و جهان اسلام*، چ ۱، تهران، اساطیر.

بهمنیار، احمد (۱۳۸۱)، *داستان‌نامهٔ بهمنیاری*، چ ۳، تهران، دانشگاه تهران.

سرّاج طوسی، ابونصر عبدالله‌بن علی (۱۹۱۴م.)، *اللّمع فی التّصوف*، قد اعتنی بنسخه و تصحیحه رنولد آلن نیکلسون، لیدن، مطبع بریل.

سمرقندی، ابوالقاسم اسحاق (۱۳۴۸)، *ترجمة السَّوادُ الأعظم*، به اهتمام عبدالحی حبیبی، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

شهرستانی، محمدبن عبدالکریم (۱۳۵۸)، *توضیح الملل (الملل و نحل)*، تحریر نو از مصطفی خالقداد هاشمی، مقدمه، حواشی، تصحیح و تعلیقات سید محمّدرضا جلالی نائینی، ج ۱، چ ۲، تهران، شرکت افست.

ـــــــــــــــــــــــــ (۱۹۳۴م.)، *کتاب نهایة الأقدام فی علم الکلام*، تصحیح آلفرد جیوم، دانشگاه آکسفورد.

قاضی عبدالجبّار، ابوالحسن بن احمد (۱۹۶۵م.)، *المغنی فی أبواب التوحید والعدل*، تحقیق محمدعلی النجار و عبدالحلیم النجّار، ج ۱۱، قاهره، الدّار المصریة للتألیف والترجمة.

Ashaari, A. (1929), *Maghālāt ul-Eslāmiyin va Ekhtelāf ul-Mosallin (Articles of Islamists and Dissidents)*, Corrected by Helmut Ritter, Vol. 1, Istanbul, Al-Dowlah Press [In Persian].

Bāghlāni, A. (1963), *Alensāf Fi Mā Yajebo Eateghādohoo va Lāyajoozo Aljahlo Beh (Fairness in What Must be Believed and It Is not Permissible to Ignore It)*, The Investigation of Mohammad Zahied ibn Al-Hassan Al-Kothari, Cairo, Al-Khanji Foundation. [In Persian].

_____. (1957), *Al-Tamhid (Preface)*, Corrected by Youssef Makarei, Beirut, The Oriental Library [In Persian].

Badavi, A. (1995), *Mazāheb ul-Eslāmiyin (History of Theological Thoughts in Islām)*, Translated by Hossein Sāberi, Mashhad, Bonyād Pajooheshhā-ye Eslāmiye Astane Ghods. [In Persian].

Bahmanyār, A. (2003), *Dāstānnāme-ye Bahmanyāri (Bahmanyāri Story Letter)*, 3th Ed, Tehrān, University of Tehrān Press. [In Persian].

Ghāzi Abdoljabbār, A. (1965), *Al-Moghni fi Abvābe Altowhid Va Alaadl (Al-Moghni In The Doors Of Monotheism And Justice)*, By the Investigation of Muhammadali Al-Najjār and Abdul Halim Al-Najjār, Vol.11, Cairo, The Egyptian House for Authorship and Translation. [In Persian].

Halabi, A. (1995), *Tārikhe Ealme Kalām Dar Irān va Jahān (History of Science Words dar Irān and Jahān Islām)*, Tehrān, Asātir Press. [In Persian].

Ibn-e khaldoon, A. (N.D), *Moghaddame-ye Ibn-e khaldoon (The Introduction of Ibn Khaldoon)*, Investigation of Ali Abdol Wāhed Al-Wāfi, Vol. 1 & 2, Cairo, Dar al-Nehzat Egypt for Printing and Publishing. [In Persian].

Joveni, E. (1950), *Alershād Elā Ghavātea Aladellah fi Osoole Al-Eateghād (The Book of Guidance to Breakers of Evidence in the Fundamentals of Belief)*, Corrected by Mohammad Yosuf Moussā and Ali Abdol Monaem Abdol Hamid, Egypt, Al-Khānji Foundation. [In Persian].

Samarghandi, A. (1969), *Tarjome-ye Savād Al-Aazam (Translation of the Savād Al-Aazam)*, By Abdol al-Hay Habibi, Publications of the Iranian Culture Foundation. [In Persian].

Shahrestāni, A. (1914), *Al-Melal va al-Nehal (Explanation of Nations)*, New Writing by Mostafa Khāleghdād Hāshemi, Introduction, Margins, Corrections and Comments by Seyyed MohammadRezā Jalāli Nāeini, Vol. 1, 2th Ed., Tehran, Offset Company. [In Persian].

Shahrestāni, A. (1934), *Ketāb-e Nahāyat al-Eghdām fi Elme al-Kalām (Book of The End of The Feet in The Science of Kalām)*, Edited by Alfred Jium, Oxford, University of Oxford. [In Persian].

Taftāzāni, S. (2014), *Aghāyed-e Nasafiyyeh (Nasafi Beliefs and Its Description*), Translated, Clarified and Corrected by Ali Asghar Halabi and Mahnāz Safāii, Tehrān, Zavvār Publications. [In Persian].

Tusi, A. (1914), *Al-Loma fi Al-Tasavvof (The Brilliance of Sufism)*, Corrected by Renold Allen Nicolson, Leiden, Braille Press. [In Persian].

Table of Contents

The Establishment of Ash'ari Discourse against Reason-Oriented Discourses According to Access Factor (Based on Nosirkhosrow's Diwan and Khayyam's Rubiyat) / Ferdows Agha Golzadeh, Gholam Ali Fallah and Sahereh Moradi **1**

Narrative Construction of Tärikh-e Bayhaqi and its Encounter with Iranian Thought / Fardin Hosseinpanahi **27**

Morphology of the Mostly Used Worked up of Persian Compound Verbs in Khaghanies Balladries **55**
Manocher Tashkori, Manocher Jokar and Ali Naderifard

A Study and Analysis of the Visual Aspect of "Phoenix" by Nima Youshij / Sara Hosseini, Rahman Zabehei and Ali Reza Shohani **75**

Analysis of Bahram Beizai's Play "Arash" with a Transtextual Approach / Shirzad Tayefi and Koroush Salman Nasr **103**

Critique of View of Master Ethics in the Akhavan-Sales's Ttragic Insight / Chiman Fathi and Ramin Moharrami **127**

Critique and Analysis of Ebrahim Younesi Biography in the form of the Novel Zemestan-e-Bibahar / Teymoor Malmir and Najmoddin Rostam Younes **159**

Analysis of Neurotic Mechanism of Moving Toward People in Masnavi Stories Based on Karen Horney's Neuroticism Theory **185**
Shahram Mahmoodi, Ebrahim Danesh and Faramarz Jalalat

Analyzing the Most Important Theological Components of Ashaereh in Persian Proverbs / Mostafa Mousavi and Abbas Shahali Ramshe **211**

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 2, Vol. 10, Summer 2021

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.2 , Vol 10, Summer 2021

Table of Contents

The Establishment of Ash'ari Discourse against Reason- Oriented Discourses According to Access Factor(Based on Nosirkhosrow's Diwan and Khayyam's Rubiyat) / Ferdows Agha Golzadeh, Gholam Ali Fallah and Sahereh Moradi 1

Narrative Construction of Tärikh-e Bayhaqi and its Encounter with Iranian Thought Fardin Hosseinpanahi 27

Morphology of the Mostly Used Worked up of Persian Compound Verbs in Khaghanies Balladries Manocher Tashkori, Manocher Jokar and Ali Naderifard 55

A Study and Analysis of the Visual Aspect of "Phoenix" by Nima Youshij Sara Hosseini, Rahman Zabehei and Ali Reza Shohani 75

Analysis of Bahram Beizai's Play "Arash" with a Transtextual Approach Shirzad Tayefi and Koroush Salman Nasr 103

Critique of View of Master Ethics in the Akhavan-Sales's Ttragic Insight Chiman Fathi and Ramin Moharrami 127

Critique and Analysis of Ebrahim Younesi Biography in the form of the Novel Zemestan-e-Bibahar Teymoor Malmir and Najmoddin Rostam Younes 159

Analysis of Neurotic Mechanism of Moving Toward People in Masnavi Stories Based on Karen Horney's Neuroticism Theory/ Shahram Mahmoodi, Ebrahim Danesh and Faramarz Jalalat 185

Analyzing the Most Important Theological Components of Ashaereh in Persian Proverbs Mostafa Mousavi and Abbas Shahali Ramshe 211