دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۵۷۵
سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۲۵

عنوان‌ها

تولّد دوباره در قصّه‌های «اصحاب کهف»، «یونس» و «دیدار خضر و موسی» در کشف الأسرار، با تکیه بر مکتب ادبی سمبولیسم / صابر امامی ۱

پیوند بلاغت و تصویرسازی با دیدگاه‌های انتقادی ملک‌الشعرای بهار
علی‌اصغر باباسالار و شعیب خسروی ۲۱

توازی تصویری؛ کاربستِ اسلوب معادله در اوسنهٔ باباسبحان، جایی دیگر و پیرمرد و دریا
بهادر باقری ۴۳

زیبایی‌شناسی تطبیقی؛ نقد بینامتنی مطالعات زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک و نوجوان با بلاغت ادبیّات بزرگسال / سارا ذبیحی و فیروز فاضلی ۶۱

تأثیر مفهوم «مرز» در شکل‌گیری داستان «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار»
مژگان صادق‌پور مبارکه، مهرداد اکبری گندمانی و حسن حیدری ۸۱

نقد مقایسه‌ای گلستان و گزیدهٔ جوامع‌الحکایات و لوامع الروایات با رویکرد نشانه‌شناسی اخلاق
شیرزاد طایفی، محمّدحسن حسن‌زادهٔ نیری و عبّاس رضوانی ۱۰۵

ساختارشناسی روایت‌های مثنوی بر اساس الگوی «زمان» در حکایت‌های دفتر اوّل
میترا گلچین و مطهره محمّدی ۱۲۷

نقد و بررسی اطناب و انواع آن در متون بلاغی فارسی
فاطمه هجری، امیر مؤمنی هزاوه و مهدی محبّتی ۱۴۹

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۲۵

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیرمسئول: عبدالرضا سیف (استاد دانشگاه تهران)
سردبیر: محمود فضیلت (استاد دانشگاه تهران)
دبیر تخصصی: علی‌اصغر باباسالار (استادیار دانشگاه تهران)

هیئت تحریریه

منوچهر اکبری
استاد دانشگاه تهران

حمیرا زمرّدی
استاد دانشگاه تهران

امید مجد
دانشیار دانشگاه کردستان

محمدصادق بصیری
استاد دانشگاه کرمان

عبدالرّضا سیف
استاد دانشگاه تهران

فاطمه مدرّسی
استاد دانشگاه ارومیه

کاووس حسن‌لی
استاد دانشگاه شیراز

یحیی طالبیان
استاد دانشگاه علّامه طباطبائی

اختر مهدی
استاد دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی

حکیمه دبیران
استاد دانشگاه خوارزمی

محمدمنصور طباطبایی
دانشیار دانشگاه تهران

کارشناس اجرایی: کمال سحاب اسدی
ویراستار: کمال سحاب اسدی

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: ۶۶۹۷۱۱۷۰ـ۰۲۱

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)

فصلنامهٔ *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت* دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریّه‌ای علمی در حوزهٔ مطالعات ادبی است که سالیانه چهار شماره از آن منتشر می‌شود.

ویژگی‌های کلّی مقاله

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

- مقالات ارسالی نباید بیشتر از دو نفر نویسنده داشته باشد، به‌جزء آن دسته از مقالاتی که مربوط به رسالهٔ دانشجویان دکتری است؛ در این‌گونه مقالات نویسندگان باید فقط نام استاد راهنما و یک استاد مشاور را در مقالهٔ مستخرج از رسالهٔ خود درج کنند.

ـ انتشار مقاله، منوط به تأیید نهایی هیئت تحریریّه است.

ـ پذیرش علمی مقاله، پس از تأیید هیئت داوران به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.

ـ مسئولیّت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده است.

ـ ویراستار مجلّه بدون دخالت در محتوای علمی مقاله، در ویرایش آن آزاد است.

ـ حجم مقاله بدون احتساب چکیدهٔ انگلیسی نباید بیش از هشت‌هزار واژه باشد.

ـ نام کامل نویسنده، مرتبهٔ علمی، دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، رایانامه و شمارهٔ تلفن نویسنده/نویسندگان علاوه بر سامانه، در صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.

ـ ارسال مقاله فقط از سامانهٔ نشریّات الکترونیکی دانشگاه تهران به آدرس journals.ut.ac.ir امکان‌پذیر است.

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

شیوهٔ تنظیم متن

ـ مقاله باید به قلم (فونت) IRLotus 13 با فاصلهٔ سطر۱ در محیط واژه‌پرداز ۲۰۰۷-۲۰۱۰ نوشته شده باشد؛ فاصله نیز باید از بالا ۴٫۵، پایین ۳٫۵ و از راست و چپ هرکدام ۴٫۵ سانتی‌متر باشد.

ـ چکیده، واژه‌های کلیدی، منابع و ارجاعات داخل پرانتز با اندازهٔ ۱۱ نوشته شود.

ـ شعرها و هر مطلبی که باید درون پرانتز بیاید، با اندازهٔ ۱۱ و پاورقی‌های ضروری با اندازهٔ ۱۰ نوشته شود.

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

ـ در منابع پایانی، اگر منبعی بیش از یک سطر بود، سطر دوم باید نیم‌سانتی‌متر 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 ۱۱ نوشته شود.

شیوهٔ ارجاع به منابع

* ارجاع داخل متن

ـ (نام خانوادگی مؤلّف یا نام مشهورتر قدما، تاریخ نشر اثر: صفحه یا صفحات). نیازی به نوشتن «ص» برای شمارهٔ صفحات نیست. ضمن اینکه اعداد از راست به چپ نوشته شوند: (زرین‌کوب، ۱۳۷۰: ۴۵-۵۰).

ـ نقل قول مستقیم باید داخل گیومه قرار گیرد و نشانی آن به ترتیب گفته‌شده، داخل پرانتز قرار گیرد.

ـ جلدهای مختلف یک اثر، با خطّ مورّب مشخّص شود؛ مثل: (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۶۷/۲).

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

ـ درصورتی‌که به دو اثر چاپ‌شده از یک مؤلّف 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 کنید و سپس در منابع داخلی، بعد از نام خانوادگی مؤلّف، سال چاپ به همراه «الف» یا «ب» نوشته شود؛ برای مثال: (نظامی، ۱۳۸۹ الف: ۲۶).

* ارجاع پایانی

ارجاع به کتاب

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

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

ارجاع به مقاله

ـ نام مشهور مؤلف، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، عنوان اصلی مقاله (داخل گیومه)، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، عنوان اصلی دانشنامه یا فصلنامه و مجلّه (ایرانیک)، سال یا دورهٔ انتشار، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مقاله (از راست به چپ).

ـ در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، فقط در گیومه می‌آید و مطلقاً کج (ایرانیک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود؛ امّا نام مجلّه یا فصلنامه یا... کج می‌شود.

ارجاع به نسخهٔ خطّی و اسناد

ـ نام خانوادگی مؤلّف، نام مؤلف، نام کتاب یا رسالهٔ خطّی یا نسخهٔ عکسی، شمارهٔ نسخه، محلّ نگهداری.

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

ارجاع به وبگاه‌های اینترنتی

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

سایر نکات

ـ بخش‌های مستقلّ مقاله با بخش ۱ که به **مقدّمه** اختصاص دارد، شروع می‌شود. عنوان هر بخش اصلی با یک سطر فاصله از بخش قبلی و زیربخش‌ها با نیم‌سطر فاصله جدا و سیاه (Bold) نوشته می‌شود؛

- زیربخش‌های هر مقاله نباید از سه لایه تجاوز کند (مثال: ۳-۱-۴ که بیانگر زیربخشی از بخش سوم مقاله است)، یعنی شمارهٔ عنوان، حدّاکثر نشان‌دهندهٔ سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخشِ ۳-۱-۴-۲ که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

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

ـ هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در بخش پی‌نوشت می‌آید؛ البتّه تا حدّ امکان باید از نوشتن پی‌نوشت خودداری کرد.

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

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

-با توجه به تخصصی‌شدن مجلات علمی و پژوهشی، این نشریه صرفاً مقالاتی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و نقد ادبی دوجانبه را می‌پذیرد.

فهرست مطالب

عنوان صفحه

تولّد دوباره در قصّه‌های «اصحاب کهف»، «یونس» و «دیدار خضر و موسی» در *کشف الأسرار*، با تکیه بر مکتب ادبی سمبولیسم.....۱
صابر امامی

پیوند بلاغت و تصویرسازی با دیدگاه‌های انتقادی ملک‌الشعرای بهار.....۲۱
علی‌اصغر باباسالار و شعیب خسروی

توازی تصویری؛ کاربستِ اسلوب معادله در *اوسنهٔ باباسبحان*، *جایی دیگر* و *پیرمرد و دریا*.....۴۳
بهادر باقری

زیبایی‌شناسی تطبیقی؛ نقد بینامتنی مطالعات زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک و نوجوان با بلاغت ادبیّات بزرگسال.....۶۱
سارا ذبیحی و فیروز فاضلی

تأثیر مفهوم «مرز» در شکل گیری داستان «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار».....۸۱
مژگان صادق‌پور مبارکه، مهرداد اکبری گندمانی و حسن حیدری

نقد مقایسه‌ای *گلستان* و گزیدهٔ *جوامع الحکایات و لوامع الروایات* با رویکرد نشانه‌شناسی اخلاق.....۱۰۵
عبّاس رضوانی، محمّدحسن حسن‌زادهٔ نیری و شیرزاد طایفی

ساختارشناسی روایت‌های *مثنوی* بر اساس الگوی «زمان» در حکایت‌های دفتر اوّل.....۱۲۷
میترا گلچین و مطهره محمّدی

نقد و بررسی اطناب و انواع آن در متون بلاغی فارسی.....۱۴۹
فاطمه هجری، امیر مؤمنی هزاوه و مهدی محبّتی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۲۵
10.22059/jlcr.2022.322617.1655
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Rebirth in the Stories of "The Companions of the Cave", "Younes" and "The Meeting of Khedr and Moses" Based on the Literary School of Symbolism

Saber Emami
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Art, Tehran, Iran

(p.p 1-19)
Received: 24, April, 2021 & Accepted: 27, February, 2022

Abstract

This article discusses the definition of the school of symbolism, transcendental symbolism in which objective images are symbols of ideal and cosmological thoughts and feelings, and connect the material and immaterial worlds. Arabic is referred to as "allegory" and in English as "symbolism". But it seems to be seen as a new language. Evidence of its newness, its revision - though not in the sense of its new use as a language - and the lack of a clear and concise definition - at least on the basis of a not-so-distant author's research - of this language suggests that religion is this style. Speech is a well-known hypothesis in the literature of various lands, including poetry and prose. Relying on a descriptive-analytical method, the author has tried to open new windows to the meanings of the stories of the Companions of the Cave, Younes, and Khedr and Moses, without intending to compare the word of God with the works of human theological art. The characteristics of text independence, attention to the audience, and self-reference are explained in the Qur'an and the school of symbolism, and by examining the symbols in these three stories, such as prayer, water, fish and whale, etc., and numbers such as three, four. , seven, and nine, and the use of these numbers in the story and theatrical construction of the three stories, addressing the concept of rebirth (rebirth is one of the basic human beliefs) and attention to the meaning of the symbol that Jung describes as something vague and unknown or secretly knows us. The symbol, in addition to its obvious and common meaning, also contains rays of other concepts. And it occurs when it is necessary to express a purpose that the thought can not bring to the realm of thought has been extracted and addressed.

Keywords: Symbolism, Transcendental Symbolism، Symbol, Ideation, The Companions of the Cave, Younes, Khedr and Moses.

تولّد دوباره در قصّه‌های «اصحاب کهف»، «یونس» و «دیدار خضر و موسی» در *کشف الأسرار*، با تکیه بر مکتب ادبی سمبولیسم

صابر امامی*

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه هنر

(از ص ۱-۱۹)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۴؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۸

علمی - پژوهشی

چکیده

در این مقاله با تعریف مکتب سمبولیسم، سمبولیسم فرارونده که در آن تصاویر عینی، نمادهایی از اندیشه‌ها و احساس‌های آرمانی و جهان‌شناختی است و دنیای معنا و مادّه را به هم می‌پیوندد، کاویده شده است. آن‌گاه مفاهیم استقلال متن، توجّه به مخاطب و خودارجاعی که از ویژگی‌های اساسی مکتب سمبولیسم است، در قرآن و مکتب سمبولیسم بیان می‌شود. نویسنده با پژوهش و بازخوانی مفهوم تولّد دوباره، به‌عنوان پایان مرحله‌ای از حیات و آغاز مرحله‌ای دیگر (به تعبیری مردن در انتهای یک مرحله و سر برآوردن از ابتدای مرحلهٔ دیگر، پایان و آغاز سلسه‌وار حیات در شکل‌های متفاوت، دست‌شستن از مرحلهٔ نازل هستی و دستیابی به مرحلهٔ عالی آن) در سه قصّهٔ «اصحاب کهف»، «یونس» و «دیدار موسی و خضر» از متن کشف الأسرار میبدی، تلاش کرده است به این پرسش پاسخ بدهد که این قصّه‌ها چگونه درصدد بیان معنای تولّد دوباره هستند؟ نویسنده با اتّکا به روش توصیفی- تحلیلی، بی‌آنکه قصد مقایسهٔ کلام خداوند با آثار هنری کلامی بشری داشته باشد، کوشیده است با بررسی نمادهای موجود در این سه قصّه (همچون غار، آب ، ماهی، نهنگ و ...) و عددهایی مانند سه، چهار، هفت و نه، و نیز ساختمان نمایشی سه قصّه، پنجره‌های تازه‌ای به معناهای موجود در قصّه‌های اصحاب کهف، یونس، و خضر و موسی بگشاید. این‌گونه معنای تولّد دوباره در ماجرای زنده‌شدن یاران کهف بعد از ۳۰۹ سال و زنده بیرون‌آمدن یونس از شکم ماهی، و دیدار خضر و موسی در التقای آب و خاک، از منظر سمبولیسم فرارونده باز یابی شده است.

واژه‌های کلیدی: سمبولیسم، سمبولیسم فرارونده، سمبُل (نماد)، ایده‌نگاری، اصحاب کهف، یونس، موسی و خضر.

*. رایانامهٔ نویسنده: *emami@art.ac.ir*

۱. مقدّمه

یونگ سمبل را معرّف معنا و چیزی مبهم، ناشناخته و پنهان می‌داند (۱۳۵۲: ۲۳). اوّلین نکته‌ای که در تعریف یونگ به چشم می‌خورد، این است که نماد وقتی به میدان می‌آید که پای معانی، ابهام و در کنار هم قرارگرفتن مرموز آنها در میان باشد. ستّاری در توضیح واژهٔ «سمبل»، آن را نشانهٔ پیوند می‌داند که دو تن را که هرکدام نیمی از آن را دارند، به هم وصل می‌کند و می‌گوید: سمبل به معنی پیوستن و اتّصال است؛ مانند اتّصال چند جویبار (ستّاری، ۱۳۷۲: ۲۰). پس راز اینکه با معانی پای سمبل (نماد) به میان می‌آید، در قدرت پیوند دادن نماد در گردآوری پاره‌های پراکنده و نیمه‌های سرگردان است. نماد واژه‌ای است که عناصر پراکندهٔ معانی را چون جویباران به هم پیوند می‌دهد. تعریف یونگ از نماد (معرّف معنا و چیز مبهم و پنهان) را احمدی به نقل از اکو (Eco) دربارهٔ توصیف آونگ شکستهٔ داستان سیلوی ژرار دونروال چنین می‌آورد:

> شرح آونگ در داستان، بار نمادین دارد؛ چراکه می‌تواند به بی‌نهایت شکل تأویل شود. محتویاتش به سحابی مه‌آلود مانند است که تأویل‌های بسیاری می‌پذیرد. نماد، نشان می‌دهد که چیزی هست که می‌تواند گفته شود؛ اما این چیز هرگز نمی‌تواند یک‌بار و برای همیشه گفته شود (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۷۰).

درست همان چیز مبهم، ناشناخته و پنهان، و آن حقیقت پوشیده با ناخودآگاه آدمی ارتباطی محسوس و نزدیک دارد؛ و به‌خاطر همین ارتباط محسوس و نزدیک است که انسان می‌تواند با عبور از تصویرهای ظاهر و مادّی وجود، به دنیای بدون مرز معانی وارد شود و از آنها به کمک نمادها تعبیرهای ملموس ارائه دهد. پال تیلیش که دربارهٔ نماد در زبان دین پژوهش کرده است، برای آن ویژگی‌هایی برمی‌شمارد؛ از جمله اینکه نماد به ماورای خود اشاره می‌کند (از خود فراتر رفتن)؛ و دیگر اینکه نماد در واقعیّت و معنای امر مشارالیه مشارکت دارد (به نقل از علی‌زمانی، ۱۳۷۵ : ۲۵۱-۲۵۲).

نویسندهٔ کتاب اساطیر در متون تفسیری فارسی، دربارهٔ ویژگی اوّل توضیح می‌دهد که در این ویژگی، نماد در تخاطب با مخاطبان متن، در عین آنکه خود حضور دارد و معنای ملموس و خاصّ خود را دارد، در حالتی فرارونده، طیف گسترده‌ای از معانی دیگر را در ورای خود به مخاطب ارائه می‌دهد؛ اما نشانهٔ زبانی، یعنی کلمه، فقط آن سوی خود را نشان می‌دهد؛ بدون آنکه خود به چشم آید و با حضوری ملموس و محسوس، معانی دیگری را به ذهن متبادر کند. او دربارهٔ ویژگی دوم و در تمایز نماد با نشانه می‌گوید: برخلاف نماد که در واقعیّت امری که به آن اشاره می‌کند، شریک و سهیم است؛ نشانه چنین نیست و هیچ جزء و عنصری از واقعیّت مورد اشاره‌اش نیست و هیچ‌گونه سنخیّت یا اشتراک ذاتی با معنای مورد اشاره‌اش ندارد؛ امّا نماد از این اشتراک برخوردار است. (امامی، ۱۳۸۰: ۱۰۵-۱۰۶). با چنین شناختی از نماد و سمبل است که سمبولیسم تعریف می‌شود.

دربارهٔ «تولّد دوباره»، در اینجا توضیحی مختصر ضروری است. معنای تولّد دوباره در مکتب‌های فکری گوناگون، متفاوت است. آنچه ما از این ترکیب مراد می‌کنیم، همان است که در فرهنگ مذهبی و عرفانی اسلامی از آن به «موتوا قبل ان تموتوا» تعبیر می‌شود. در واقع انسان از زندگی و شخصیّت قبلی خود می‌میرد و در شخصیّت و زیستی والا ولادت می‌یابد. مولانا در این باره می‌گوید:

تو از آن روزی که در هست آمدی — آتشی یا باد یا خاکی بدی
گر بر آن حالت تو را بودی بقا — کی رسیدی مر تو را این ارتقا

(۱۳۷۰: ۷۸۹-۷۹۰)

وی در ادامه توضیح می‌دهد که نیروی تبدیل‌کنندهٔ هستی، هستی اوّل را می‌گیرد و انسان را در هستی دوم می‌نشاند و این‌گونه انسان از فنا بقا می‌یابد؛ پس انسان نباید از فنای فی‌اللّه روی برتابد و بهتر است بگوییم مراد از اینکه انسان از فنای نفس در راه رسیدن به خداوند نباید روی برتابد، همان معنای موت است.

مولانا می‌گوید انسان از آغاز آفرینش و بدو وجود، هزاران حشر می‌بیند؛ از جمادی به سوی نباتی از نباتی به سوی حیات حیوانی و اعتلا پیش می‌رود. او در خارج از این پنج و شش حسّ مادّی می‌خواهد در دنیای عقل پیش برود تا اینکه به دریای بی‌شکل و نشان و موّاج هستی برسد:

تا لب بحر این نشان پای‌هاست — پس نشان پا درون بحر لاست

(همان : ۸۰۳)

او باید همچنان در دریای خروشان و جوشان هستی پیش براند و از مرگ نهراسد که هر مرگی آغاز حیات و تولّدی دوباره است.

توضیح ملاصدرا از تولّد دوباره جالب توجّه است. او با توجّه به نظریّهٔ قوس نزولی و قوس صعودی، همچنان‌که در قوس نزولی از جهان عقل به جهان صور مثالی و از جهان صور مثالی به جهان مادّی می‌رسد، برای انسان نیز عوالم سه‌گانه را برمی‌شمارد: «ان فی الانسان الجسماني الانسان النفساني و الانسان العقلي [...]» (ملاصدرا، ۱۹۹۰: ۷۱).

او ضمن اشاره به عوامل سه‌گانهٔ بشری، از رشد و کمال انسان با عنوان «تنزّلات و ترقیّات» تعبیر می‌کند و در واقع عبور از این مراحل است که تولّد دوباره نامیده می‌شود. او بر آن است که انسان سالک با مرگ، مرحلهٔ نازل وجودی‌اش در مرحلهٔ کامل و رشدیافتهٔ بعدی متولّد می‌شود و ولادتی نو می‌یابد.

> والحق ان للنفس الانسانية في ذاتها تنزلات و ترقيات و لها وحدة جامعة تارة تنزل الى مراتب ارض الحس المكتنف بالمادة العنصرية و تارة تصعد الى سماء العقل و تارة تتوسط بين العالمين (ملاصدرا به نقل از آشتیانی، ۱۳۷۵: ۱۰۰).

در مقالهٔ حاضر منظور ما از «تولّد دوباره»، درست همین معنایی است که شرح داده شد؛ این معنا نه‌تنها مورد تأیید دین و مذهب است، بلکه قرآن و عرفان برآمده از آن با تعالیم و برنامه‌های خود به دنبال رساندن انسان به تولّد و تولّدهای دوباره‌ای از این دست است.

به این ترتیب، پرسش اساسی این مقاله این است که قرآن چگونه در قصّه‌های کهف، یونس، و دیدار موسی و خضر که شرح آن در متون تفسیری ازجمله در کشف الأسرار میبدی آمده است، از این معنای خطیر سخن می‌گوید و این معنای نمادین را به نمایش می‌گذارد؟

دربارهٔ پیشینهٔ تحقیق، می‌توان گفت تولّد دوباره از منظر روان‌شناسی، به‌ویژه مکتب یونگ، و از منظر فلسفه و عرفان نظری، در کتاب‌های گوناگون فراوان بحث شده که به بسیاری از آنها در همین مقاله استناد شده است؛ امّا مقاله ای که این معنا را در این سه قصّهٔ قرآنی از منظر سمبولیسم فرارونده، به‌طور مستقل بررسی کند، یافت نشد.

سرانجام باید اشاره کنم که این پژوهش باروش کتابخانه ای، توصیفی-تحلیلی انجام شده است؛ بدین معنا که با مطالعهٔ کتاب‌ها و مقالات، شواهد و اسناد را گردآوری کرده و با چینش و ارایهٔ منطقی آنها تحلیل و نتیجه‌گیری کرده‌ایم.

۲. چارچوب نظری بحث

سمبولیسم را می‌توان هنر بیان افکار و عواطف دانست که نه از راه شرح مستقیم، و نه از طریق تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آنها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح، در ذهن خواننده تبیین می‌شوند (چدویک، ۱۳۷۸: ۱۱). بدون شک برای کامل‌شدن تعریف این مکتب، باید به سمبولیسم فرارونده توجّه کنیم؛ یعنی وجه دیگری از سمبولیسم که در آن تصاویر عینی، نمادهایی از اندیشه‌ها و احساس‌های آرمانی و جهان‌شناختی است که دنیای معنا و مادّه را به هم پیوند می‌زند و آنها را به‌عنوان یک وجود کامل شامل می‌شود.

برای فهم بهتر سمبولیسم، باید از زمینه‌های پیدایش آن و اینکه چگونه به وجود آمده است، سخن بگوییم و توضیح دهیم چه نیازهایی موجب شده است که هنرمندان به سبکی به نام سمبولیسم روی آورند.

۲-۱. زمینه های پیدایش سمبولیسم

شکوفایی علوم تجربی، دستیابی بشر به مهارت‌ها و فنون تسلّط بر طبیعت، توجیه رازهای زیست‌شناختی زمینی، تسلّط ابزار بر تولید و حتّی کشتار، اروپای قرن نوزده را با مادی‌گرایی شتاب‌زده‌ای روبه‌رو کرد. این شرایط، برخی از نویسندگان و هنرمندان را بر آن داشت تا در برابر مادی‌گرایی که با در دست‌داشتن ابزار تولید، می‌خواست جهان را در تهاجمی بی‌امان به زیر سلطهٔ خود بکشد، قامت برافرازند و دنیای هنر و اندیشه و نوشتن را از دست ناتورالیسم و رئالیسم که هردو، ابزار بیان مادی‌گرایی شده بودند، نجات دهد؛ بنابراین ناتورالیسم نفی شد و سمبولیسم برخاست؛ تا جهان

ادبیّات و هنر را از ظاهر سطحی و پوست خشک رئالیسم برهاند و رسالت آرمانی ادبیّات و هنر را به آن بازگرداند و با آموزش ذهن و اندیشه، مخاطبان خود را از مرزهای محدود مادّه و طبیعت و روزمرّگی خارج و به معنا رهنمون کند و جاودانگی روح را به آنها نشان دهد.

در چنین تقابلی بود که سمبولیسم به معنویّت پرداخت و در اقناع نیازهای روحی بشر کوشید. ادوارد دوژاردن (Edouard_Dujardin) در جهان علم‌زده‌ای که همه چیز را مادّی می‌پنداشت، نوشت: «در آغاز روح وجود داشت» (به نقل از ماری، ۱۳۸۳: ۲۳). او درسال ۱۸۸۶ این جملهٔ تئودور دو ویزو (Theodoor de Visser) را در آغاز کتاب خود قرار داد: «فقط روح شما زنده است» (همان).

در فضایی از این دست، شاعرانی همچون بودلر (Baudelaire)، ورلن (Verlaine)، رمبو (Rimbaud)، مالارمه (Mallarmé)، والری (Valéry) و ... با تلاش‌ها و آفرینش‌های خود، نوع خاصّی از بیان و القای معنا را بنیان گذاشتند که ما اکنون آن را با عنوان مکتب سمبولیسم می‌شناسیم. یکی از کارهای اساسی سمبولیست‌ها، کوشش برای آفرینش اثر هنری به‌گونه‌ای بود که شعر و متن ادبی بتواند خودارجاع و به عبارتی دیگر، خودبسنده باشد.

۲-۲. ویژگی‌های سمبولیسم

۲-۲-۱. خودارجاعی

در واقع باید گفت خودبسندگی و خودارجاعی شعر که سمبولیت‌ها بر آن تأکید داشتند، نتیجهٔ دورشدن اثر هنری از محاکات صرف طبیعت بود که از دوران کلاسیسم تا ناتورالیسم و رئالیسم سایه‌اش بر کارهای ادبی و شعر سنگینی می‌کرد. وقتی قرار بر آن شد که هنر از بازگویی و تقلید طبیعت باز ایستد و از مرزهای ظاهر و مادّی وجود فراتر رود، و درصدد کشف و ابراز حقایق غایب و پنهان هستی باشد، اثر هنری نمی‌توانست همچون نمونه‌های قبلی، از جهان ملموس و عادی موجود سخن بگوید و به آن ارجاع دهد؛ در نتیجه باید به خود ارجاع می‌داد تا در آن، جهان خود شاعر که به آن دست یافته و خود آن را آفریده بود (خود اثر هنری، نه چیزی دیگر) سخن بگوید. با عنایت به چنین معنایی است که مالارمه می‌گوید:

> هدف اصلی ما باید این باشد که واژگان یک شعر را آن قدر خود بازتاب‌دهنده بسازیم که هیچ‌یک از آنها دارای رنگ خاصّ نماند و همهٔ آنها صرفاً نت‌های یک‌میزان (از اصطلاحات موسیقی است) باشند. از آنجا که این واژگان، بیش از هر چیز به اندازهٔ کافی خودسالار هستند، نیازی به شرح و تفسیری بیرون از خود ندارند (به نقل از هارلند، ۱۳۹۳: ۱۷۷).

به این ترتیب برای فهم هر اثر هنری کلامی، بیش از هر چیز باید به عناصر آن اثر و روابط آنها با همدیگر و به مناسبات داخلی کل اثر توجّه کرد؛ البتّه این بدان معنا نیست که هیچ‌یک از عناصر و کلمات و اسم‌های داخل شعر نسبتی با واقعیّت‌های بیرون اثر ندارند؛ برای مثال، گل در شعر سمبولیک همان گل است، میز و یا صندلی نیست؛ امّا این گل، فقط در رابطه با شبکهٔ مناسبات داخل آن شعر و اثر معنا می‌یابد و ایفای نقش می‌کند؛ یعنی در اثر سمبولیکِ خودارجاع، برای

رسیدن به معنا باید خود اثر را هدف قرار داد و از ارجاعات بیرونی و واقعیّت‌های پیرامونی درگذشت. با چنین نگاهی بی‌آنکه بخواهیم قرآن را با آثار سمبولیک بسنجیم، شیوهٔ تفسیری علامه طباطبایی را در تفسیر المیزان یادآور می‌شویم:

> اساس کار تفسیر المیزان، به حکم «اِن القران یفسر بعضها بعضا» بر قاعدهٔ تفسیر قرآن به قرآن است؛ بدین معنا که معیار اوّل برای تفسیر قرآن، خود قرآن است. در جایی که آیات محکم قرآنی می‌تواند دیگر آیات دشوار و متشابه را تفسیر و تبیین نماید، اسباب نزول، آراء مفسرّان و روایات منقول در درجهٔ دوم اعتبار قرار می‌گیرد (طباطبایی، بی‌تا: ۱۲).

۲-۲-۲. توجّه به نقش مخاطب

دومین خاصیّتی که سمبولیست‌ها به اثر ادبی و کار هنری بخشیدند، تأکید بر نقش مخاطب بود. بی‌شک، این ویژگی برآیند مستقیم استقلال اثر هنری و خودبسندگی آن است. وقتی قرار است اثر هنری خودارجاع باشد و کارش حکایت از محیط پیرامون و تقلید طبیعت و جامعه نباشد، طبیعی است که چنین اثری با چنان استقلال درخشانی از خود، نمی‌تواند از خالق خود نیز محاکات کند؛ در نتیجه، این اثر بی‌دخالت هرگونه واسطه‌ای، به‌طور مستقیم با مخاطب خود روبه‌رو می‌شود و این مخاطب است که بنا بر فهم و توان فرهنگی و ذوق سلیم خود با اثر ارتباط برقرار می‌کند؛ و بدین جهت، سمبولیست‌ها معتقد بودند که «پیروان مالارمه، به جای اندیشه‌ای که با جمله‌ها کنترل و تعیین می‌شود، به روابطی اشاره می‌کنند که خوانندگان باید خودشان آنها را استنباط کنند» (هارلند، ۱۳۹۳: ۱۷۵)؛ در نتیجه، این مخاطب است که بر اساس توانایی‌های خود، دنیای تازه‌ای از معنا و زیبایی را کشف می‌کند و همراه با متن به رشد و لذّت می‌رسد و از متن برخوردار می‌شود؛ و این هیچ منافاتی ندارد که مخاطب دیگری، سطح دیگری از معنا و لذّت را تجربه کند. والری می‌گوید:

> هیچ معنای واقعی و هیچ‌گونه قدرتی از جانب نویسنده در متن وجود ندارد. متن به محض انتشار به‌صورت ابزاری درمی‌آید که هرکس می‌تواند از آن استفاده کند و هرکس بنا به توانایی‌هایش آن را مورد استفاده قرار می‌دهد (به نقل از هارلند،۱۳۹۳: ۱۷۹).

والری در ادامهٔ این موضوع تأکید می‌کند:

> نویسنده بدون شک می‌تواند ما را از نیّت‌های خود آگاه کند؛ امّا مسئله نیّت‌های مؤلّف نیست، مسئله آن چیزی است که باقی می‌ماند؛ آن چیزی که او مستقل از خودش خلق کرده است (به نقل از همان).

همان‌طور که مالارمه به‌صراحت از آن سخن می‌گوید:

> صدای شاعر باید خاموش شود و واژگان، خود ابتکار عمل را به دست بگیرند [...] (همان).

مطالبی که در توجّه به نقش مخاطب در سمبولیسم بیان شد، دربارهٔ سخنان پیامبر و ائمه[۶] نیز با توجّه به مقدار فهم، توانایی و فرهنگ شنونده صدق پیدا می‌کند. سخنان و آیاتی مانند این نمونه‌ها، به‌طورکلّی توجّه معصوم و قرآن را به مخاطب به‌خوبی نشان می‌دهد: پیامبر فرمودند: «انا معاشر

الانبیا نکلم الناس علی قدر عقولهم» (فروزانفر، ۱۳۶۶: ۷۴). امام علی^{ع} در نهج البلاغه می‌فرماید: «ان القران ظاهره انیق و باطنه عمیق» (صبحی، ۱۳۵۹: خ ۶۱) و حدیث مشهوری که مولانا بارها در مثنوی تکرار می‌کند: «ان للقران ظهراً و بطنا و لبطنه بطن الی سبعة ابطن» (فروزانفر، ۱۳۶۶: ۸۳) یا سخن جوادی آملی دربارهٔ جایگاه رفیع قرآن:

> قرآن یک وجود عینی دارد [...]. از آن وجود عینی که بگذریم یک سلسله وجود مفهومی‌دارد و یک سلسله وجود مشهودی دارد [...]. دو طایفه از نصوص در این زمینه آمده است [...]: هرکس هر اندازه از قرآن با خبر بود، به همان معیار، درجهٔ بهشتی دارد؛ به کسی که اهل قرآن است، گفته می‌شود بخوان و بالا برو: «اقرا و ارق ...»؛ و طایفهٔ دوم این است که قرآن به اهلش می‌گوید: «بخوان و بالا بیا» (جوادی آملی، ۱۳۷۴: ۲۰۱).

۲-۲-۳. بازسازی شعر به‌عنوان اثر هنری

از دیگر ویژگی‌های سمبولیسم، بازسازی شعر به‌عنوان اثری هنری بود؛ آن‌گونه که شاعر با قصدی هنرمندانه، برای آفرینش تجربه‌ای زیبایی‌شناسانه، اقدام به سرایش شعر می‌کند. مالارمه به‌عنوان شاعر، آفرینش شعر را در سطحی برابر یا بالاتر از آفرینش قطعهٔ موسیقی می‌داند: «مالارمه اگرچه واگنر را بسیار تحسین می‌کند، به‌هیچ‌وجه شعر را مادون موسیقی قرار نمی‌دهد؛ بلکه واگنر را به شعر منضم می‌کند. پیداست که شعر در نظر مالارمه والاترین هنرهاست» (ولک، ۱۳۸۹: ۲۸۴). والری نیز می‌گوید: «شعر کامل‌ترین و ناب‌ترین هنرهاست و هدفی به‌جز خودش ندارد» (به نقل از تراویک، ۱۳۸۳: ۵۷۴).

۲-۲-۴. ایجاد تجربهٔ زیبایی‌شناختی

ایجاد تجارب زیباشناختی یکی از هدف‌های سمبولیست‌ها بوده است؛ چنان‌که شایگان می‌گوید:

> بودلر هنر را مستقل و آزاد از هرگونه هدف و غایتی، الّا زیبایی و تحریک حواس مخاطب در جهت دریافت این زیبایی می‌داند و زیبایی از نظر او، همواره با نوعی غریب و هیجان‌انگیزبودن، ملازم است [...]. اساس شعر برای او کشش انسان به زیبایی والاست (شایگان، ۱۳۹۴: ۳۹).

بدیهی است وقتی چنین هدفی والا در پیش روی آنان قرار می‌گیرد، تلاش می‌کنند از همهٔ امکانات زبان، برای رسیدن به این اوج و توانایی سود بجویند؛ یکی از این امکانات حس‌آمیزی است که در شعر آنها فراوان به چشم می‌خورد. برای فهم حس‌آمیزی بهترین نمونه‌ها را می‌توان از تعابیر قرآن آورد: «هن لباس لکم و انتم لباس لهن» (بقره: ۱۸۷)؛ در این آیه به‌وضوح حس لامسه و حس باصره با هم آمیخته شده است. «و لباس التقوی» (اعراف: ۲۶)؛ در این آیه نیز با آمیختن حس بینایی و بساوایی درصدد القای تامّ امری مفهومی است. در آیهٔ «فاذاقها اللّهُ لباسَ الجوعِ و الخوفِ» حس‌هایی از چشایی، بینایی و بساوایی در هم آمیخته است (نحل: ۱۱۲).

سمبولیست‌ها قوای مختلف حسّی و ذهنی را برای نیل به بیانی نو و تأثیرگذار در کنار یکدیگر به کار می‌برند. آنها با استفاده از عناصر تصویری و با تکیه بر موسیقی کلام، با دستیابی به تعامل

میان حواس و آمیزش آنها، برای خلق مفاهیمی بدیع تلاش می‌کنند. همچنان که چدویک (Chadwick) دربارهٔ شعر بودلر می‌گوید: شعر بودلر به‌گونهٔ دل‌انگیری هماهنگ و «ارکستری» شده است و حواسّ مختلف در زمان‌هایی به‌دقّت انتخاب شده، به اجرای نقش خود فراخوانده می‌شوند. تصویرها به‌شیوایی ترسیم شده است و سطرها در توازن است (۱۳۷۸: ۳۱-۳۲).

بودلر برای خلق حس‌آمیزی، از مقایسهٔ هنرها به‌طور مستمر استفاده و ضمن آن نقّاشی را با یاری‌گرفتن از تعبیرات موسیقایی یا آثار موسیقایی را با به‌کار بردن تصویرهای بصری توصیف می‌کند؛ بی‌آنکه هنرها را با هم خلط کند یا حتّی مدافع امتزاج آنها باشد (ولک، ۱۳۹۸: ۲۷۰).

پس از آهنگین و موسیقایی بودن شعر سمبولیسم، باید به استفادهٔ سمبولیست‌ها از تأثیر بصری برای ایجاد احساساتی همانند تأثیرات هنرهای تجسّمی سخن گفت. چدویک در این خصوص می‌گوید:

> سمبولیسم را می‌توان کوشش برای رخنه در فراسوی جهان تصوّرات دانست؛ خواه تصوّرات درون شاعر و نیز عواطفش، خواه تصوّرات به مفهوم «ایدهٔ افلاطون»، یعنی جهان فراطبیعی کاملی که انسان آرزوی رهیابی به آن را دارد. برای رسیدن به آن سوی سطح واقعیّت، اغلب از نوعی ادغام تصویرها بهره گرفته می‌شود (چدویک، ۱۳۸۳: ۱۴-۱۵) .

مالارمه با اشاره به این تلاش برای القای بعد سوم می‌گوید:

> هنر باید رابطه‌ای دقیق میان تصویرها برقرار کند و در آن صورت است که بعد ثالثی از آن نشئت می‌گیرد و محصول کار،آشکارکردن راز می‌شود (ولک، ۱۳۸۹: ۲۹۱).

اکنون با توجّه به توضیحاتی که گذشت، در اینجا به داستان‌های مورد بحث در کشف‌الأسرار می‌پردازیم؛ البتّه با تذکّر این نکته که بحث این مقاله به‌طور کامل ادبی است و با عنایت به شرحی که دربارهٔ نماد دادیم، به‌خوبی روشن است معناهایی که در این پژوهش درصدد استنباط و اثبات آن هستیم، منافاتی با معانی ترجمه‌ای و تفسیری قصص و آیات مزبور ندارد؛ چراکه در این وادی، همان‌طور که گذشت، معانی در مرتبه‌های خود قابل دسترس و محترم‌اند و فهم و دریافت هیچ‌کدام مستلزم نفی و انکار مرتبهٔ دیگر نیست.

۳. مروری بر روایت قرآن از قصّه‌های «اصحاب کهف»، «یونس» و «موسی و خضر»

می‌دانیم که این سه قصّه در متون ادبی و تفسیری زبان و ادبیّات فارسی همچون کشف‌الأسرار میبدی، تفسیر طبری، عتیق نیشابوری و ... به‌تفصیل آمده است؛ امّا برای پرهیز از اطالهٔ کلام، با توجّه به آشنایی مخاطبان با قصّه‌ها، خواننده را برای مطالعهٔ آنها به داستان اصحاب کهف در صفحات ۶۳۹-۷۰۹ (جلد پنجم)، قصّه موسی و خضر در صفحات ۷۰۹-۷۳۰ (همان جلد) و قصّهٔ یونس در صفحات ۲۹۵-۳۱۲ (جلد ششم) کشف الأسرار ارجاع می‌دهیم .

۴. تجزیه و تحلیل قصّه‌ها

۴-۱. نمادهای قصّه اصحاب کهف

اوّلین نمادی که در قصّهٔ اصحاب کهف کشف‌الأسرار با آن روبه‌رو می‌شویم، «غار» است. در فرهنگ نمادها چنین آمده است:

> غار، الگوی ازلی رَحِم مادر، در اسطوره‌های خاستگاه و مبدأ و اسطوره‌های باززایش و سرسپاری بسیاری از جوامع دیده شده است.
>
> در خاور نزدیک، غار همانند زهدان، نماد خاستگاه‌ها و تولّد دوباره است. در ترکیه افسانه‌ای از تولّد و شکل‌گیری انسان از خاک رس در دل غار سخن می‌گوید؛ آب‌ها در غاری وارد می‌شوند، خاک رسی را که به شکل انسان است، با خود می‌برند و پس از نه ماه قالب رسی انسان در زیر گرمای خورشید جان می‌گیرد [...].[۱] در سنّت خاور دور، غار نماد دنیای شناخته‌شده و محل تولّد و سرسپاری است و تصویر مرکز و قلب زمین است.
>
> نماد غار به‌عنوان مرکز، آن را محل تولّد و تولّد دوباره می‌کند؛ و همچنین محل مراسم سرسپاری، که خود یک تولّد دوباره است و آزمون هزار دالان‌ها که معمولاً در جلوی غار انجام می‌گیرد. غار به‌مثابهٔ یک زهدان است و مانند یک کورهٔ کیمیاگری است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۴۳۲/۴-٤۳۱).

با توجّه به توضیحاتی که از معنای نمادین غار داده شد، می‌توان گفت در ساختمان قصّهٔ اصحاب کهف نیز، غار به مانند زهدان و رحم مادر در دل طبیعت عمل می‌کند؛ یاران کهف در آن فرومی‌روند و همچون جنین از نظرها ناپدید می‌شوند، و سپس از خوابی طولانی که می‌توان کنایه از مرگ باشد، بیدار می‌شوند و همچون جنین که به رشد و بلوغ خود می‌رسد و از زهدان بیرون می‌آید، با تکان و جنبش و حیات دوباره در تولّدی دوباره از غار بیرون می‌آیند. از دیگر نمادها، تأکید قرآن بر اعداد سه، چهار، پنج، شش، هفت و حتّی هشت است. در فرهنگ نمادها آمده است: در سراسر جهان سه، عددی بنیادی و نشانگر نظامی فکری و روحی در ارتباط با خداوند، کیهان و آدمی است. موجود زنده از سه واحد ترکیب شده و سه در واقع جمع یک و دو است. در این حال سخن از وحدت زمین و آسمان است. چینیان می‌گویند که سه یک عدد کامل است و بیان تمامیّت و غایت ظهور است. معنای نمادین عدد چهار با مربع و صلیب ارتباط می‌یابد. این عدد نشانهٔ نظریّه تمامیّت است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۱۵۱/۲).

نمادگرایی عدد پنج، متّکی بر آن است که ازمجموعهٔ عددهای زوج و فرد است؛ یعنی از مجموع سه و دو تشکیل شده است و در نتیجه، معانی آن دو را در خود دارد؛ و از سویی عدد میانی نُه عدد یک‌رقمی است (توجّه به میان، مرکز) و علامت وصلت است و فیثاغوریان آن را عدد نکاح خوانده‌اند (همان: ۱۵۲).

هفت نمایانگر کلّ منظومهٔ سیّارات و ملائک، کلّ طبقات آسمان، کلّ نظام اخلاقی و کلّ نیروها، به‌خصوص در نظام روحی است. در میان مصریان هفت، نماد زندگی جاویدان بود. هفت

نماد حلقهٔ کامل کمالی پویاست؛ هر چرخش قمری هفت‌روزه و هر چهار دورهٔ چرخش قمری (۴×۷) یک دور را ختم می‌کند. فیلون اسکندرانی عقیده دارد که مجموع اعداد تشکیل‌دهندهٔ هفت (۱+۲+۳+۴+۵+۶) که با عدد (۴×۷) برابر است، هفت را نشانهٔ مفهوم تغییر پس از یک دورهٔ کامل و یک شروع مثبت می‌کند. هفت در ارتباط با عدد چهار که نماد زمین یا چهار جهت اصلی است و یا عدد سه که نماد آسمان است، نمایانگر کلّ جهانِ در حال حرکت است. عدد هفت عدد پایان یک دوره و آغاز دورهٔ بعدی در سراسر جهان است. هفت نماد یک کلیّت و تمامیّت است؛ کلّیّتی در حال حرکت و پویایی کامل (همان: ۱۵۱-۱۶۴).

شش خود عدد کمال است؛ همچون شش جهت فضا، خداوند جهان را در شش روز آفرید؛ و اما عدد نُه، به‌ظاهر نُه مقیاس آبستنی، جست‌وجوهای پر بار و نماد افتخار پس از اهتمام و فرجام یک آفرینش است. به‌زعم دیونوسیوس سلسله‌مراتب فرشتگان به نُه‌دسته یا سه‌دستهٔ سه‌تایی طبقه‌بندی شده است: کمال در کمال، نظم در نظم، واحد در واحد (همان).

نُه یکی از اعداد افلاک سماوی است. افلاک به تعبیری هفت و به تعبیری دیگر نُه طبقه هستند. هر عالمی با یک مثلث و با یک عدد سه‌گان نمادین می‌شود. آسمان، زمین، زیر زمین. نُه نشانه تمامیت سه عالم است (همان).

نُه آخرین رقم از مجموعه ارقامی است که در آن واحد هم پایان و هم شروع دوباره را نوید می‌دهد؛ یعنی قرارگرفتن بر زمینه‌ای جدید را و به این‌گونه مفهوم تولّدی جدید و جوانه‌زدن، هم‌زمان با مفهوم مرگ و پایان در آن دیده می‌شود. نُه نشانگر پایان یک دورهٔ فرجام یک مرحله و چفت و بست یک حلقه عظیم است (همان).

بدین‌ترتیب، خداوند با آوردن عدد سه، بر پیوند میان آسمان و زمین که در بسیاری از باورهای اساطیری بین‌النهرینی، آسمان، بارورکننده و زمین، باردارشونده است، و معنای تولّد، اشاره می‌کند. همچنین با عدد چهار و شش به تمامیّت رشد انسان اشاره می‌کند که در اصحاب کهف با اعتقاد به مبدأ و حرکت به سوی آن حاصل می‌شود. با عدد هفت در کنار معانی دیگر، به پایان دوره‌ای از زندگی یاران کهف و آغاز دوره‌ای دیگر از زندگیشان می‌پردازد. ارتباط عدد نه با نه‌ماه حاملگی و تولّد بدیهی است؛ و گویا خالق قرآن به شکل نمادین با غار و عدد نُه در کنار آن، به رحم و حمل نه‌ماههٔ بار و تولّد اشارهٔ مستقیم دارد.

آخرین نمادی که در قصّهٔ اصحاب کهف دیده می‌شود، سگ است:

> سگ معانی متفاوت و متّضادی را با خود حمل می‌کند؛ امّا مسئله وقتی جالب می‌شود که بخشی از نقش‌های نمادین سگ، در رابطه با خلقت، آفرینش و تولّد و زایمان انسان مطرح می‌شود. در فرهنگ نمادها می‌خوانیم : «نماد پیچیدهٔ سگ، در نظر اوّل وابسته به عناصر سه‌گانهٔ خاک و آب و ماه است، سگ بلد (راهنمای) انسان در شب مرگ است، پس از اینکه همراه انسان در روز زندگی او بوده است.

> میمون های سگ‌سر که در شمایل‌نگاری‌های مصر بسیار دیده می‌شوند، مأمور زندانی‌کردن، یا نابودکردن دشمنان نور، نگهبانی از در ورودی مکان‌های مقدّس هستند [...].
>
> مکزیکی‌ها سگ‌هایی را خصوصاً برای راهنمایی و همراهی مردگان در عالم دیگر تربیت می‌کردند [...]. سیزدهمین و آخرین صورت فلکی در منطقة البروج مکزیکی، صورت فلکی کلب است؛ این صورت فلکی به‌عنوان مرگ، پایان عالم زیرین و همچنین آغاز و تجدید، تعبیر و تفسیر می‌شود.
>
> بالاخره آگاهی سگ از عالم دیگر و همچنین آن سوی دیگر زندگی انسان، باعث شده که سگ را قهرمانی تمدن‌ساز و اغلب صاحب یا فاتح آتش و همچنین به‌عنوان بنای اساطیری انسان به شمار آورند [...].
>
> اساطیر تورکی و مغولی، حاملگی زنان را از نور می‌دانند و تأکید دارند که نور پس از دیدار با زن، او را به‌صورت سگی جوان ترک می‌کند [...] (همان: ۶۰۱/۳-۶۱۶).

تأمّل در معانی ذکرشده، به‌خوبی تأکید نمادین و بصری قصّه را بر مفاهیمی از رحِم، کمال و تمامیّت که به‌صورت مشترک در همهٔ نمادهای قصّه به چشم می‌خورد، انسجام کامل آسمان و زمین و آغاز دوباره که حرکت در مسیر شدن و رسیدن به رشد را تداعی می‌کند و عبور از تاریکی‌های وجود و رسیدن به نور و روشنایی، گذشتن از وحشت و رسیدن به آرامش که در اساطیر کهن با راهنمایی و حضور یک سگ نگهبان همراه‌اند، نشان می‌دهد.

پناه‌بردن اصحاب کهف به غار و فرورفتن آنان در خوابی عمیق، آن‌گونه که اگر کسی آنها را می‌دید، به تعبیر قرآن، دچار وحشت می‌شد و می‌گریخت، و تکان‌دادن آنها از سوی خداوند، حضور آفتاب و سگی نگهبان که پرتوهای معانی نمادین آن بی‌ارتباط با زن حامله و زایمان نیست، همه، تداعی‌گر زهدان و رحِم باردار و بچّه‌ای است که درون آن نطفه می‌بندد و با عبور از گردنه‌های وحشتناکِ شدن و تکوین که با حرکت‌های روزانه و پی‌درپی در هر ساعتی همراه است، پس از نُه ماه با پایان‌رساندن مرحلهٔ آفرینش ابتدایی، به مرحلهٔ دیگری وارد می‌شود و طیّ فرآیند زایمان، محیط تاریک و نرم و مغاک‌مانند رحم را ترک می‌کند و به دنیای روشن و هزاران برابر بزرگ‌تر از رحم وارد می‌شود.

حضور شخصیّت سگ در قصّه اصحاب کهف، وقتی جالب می شود که به ارتباط او با مفاهیم اسطوره‌ای مرگ و خواب طولانی یاران غار توجه داشته باشیم؛ سگی آنها را همراهی می‌کند تا از تاریکی‌های جهان سایه بگذرند و به سرزمین نور و روشنایی و تولّد دوباره واصل شوند؛ همچنین به نقش نگهبانی سگ از مکان‌های مقدّس نظر داشته باشیم که در همهٔ روایت‌های قصّه کهف دیده می‌شود:

> و آن سگ ایشان بر آستانهٔ غار بخفت؛ سربرآستانه نهاده و دو چشم پهن بازمانده، در خواب خوش خفته و حق هیبتی بر آن سگ پوشانیده، تا هیچ جانور زهره ندارد که در وی نگرد و پیرامون آن غار گردد از بیم وی (نیشابوری ، ۱۳۸۰: ۲۸۳).

طراحی صحنه در جهان امروز، رشته‌ای دانشگاهی است که تا مقاطع کارشناسی ارشد و دکترا، قابل پیگیری است. بزرگان این رشتهٔ هنری تعریف‌هایی از آن ارائه داده‌اند که توجّه به چند نمونه از آن ضروری است:

> مکلبرک بلژیکی آن را انطباق فضا با رویدادهای صحنه‌ای و خوزه کارلوس از برزیل آن را ترجمان فضایی صحنه و مایکل از کانادا، جسمیّت‌بخشیدن به ایده‌های مشترک، پریکوت از کاتالونیا، آن را بصری‌کردن متن دراماتیک، به‌گونه‌ای که قابل باور باشد و آنتونوپولوس آن را مواجههٔ بصری واقعیّت با تخیّل و دلبرت از آمریکا، تجلّی مطلقاً استعاری دنیای بصری نمایش می‌نامند (ارجمند، ۱۳۸۸: ۱۵ و ۱۷).

با توجّه به تعریف‌هایی که ارائه شد، به‌راحتی روشن است که قرآن ضمن روایت ماجرایی تاریخی، عناصر بعدی روایت را چنان گرد هم آورده و از آنها مجموعه‌ای سازمان‌یافته و یک کلّ منسجم را فراهم آورده است که می‌توانند معانی متفاوتی از ایده‌های پنهان و پشت پرده را تجسّم و شکل ببخشند. در این میان، تعریف یوانای یونانی (Yovanna) به مفهومی که ما به دنبال آن هستیم، بسیار نزدیک‌تر است؛ او می‌گوید طراحی صحنه برگردان نمایش به نظامی از نشانه‌های بصری است (همان: ۱۶).

به این ترتیب، با توجّه به نشانه‌های بصری و قابل دریافت و ملموس روایت اصحاب کهف، به‌ویژه تأکید قرآن بر ۳۰۹ سال و تکرار واژه «سه» و «نُه» که ارتباط مستقیم با حاملگی و زایمان دارد، به‌راحتی معنی تولّد و زایمان، عبور از گردنه‌های وحشتناک و تاریک ناخودآگاهی، گذر از دنیا و رسیدن به روشنایی خورشید حقیقت در ورای دنیا و ... از قصّه، که در جهان غار و رحم نمایش داده می‌شود، قابل فهم است.

به این ترتیب، اصحاب کهف با دریافت عمیق معنای توحید و باور و ایمان سراپا قلبی و آکنده از صمیمیّت و اطاعت از این ایمان، به توسعه و اعتلایی از روح می‌رسند که می‌توان از آن، به تولّد آن شخصیّت و انسان بزرگ درونی آنها تعبیر کرد و این تولّد را در این طراحی صحنه نشان داد؛ همچنان‌که قرآن انجام داده است. جالب است که میبدی نیز در نوبت سوم تفسیر خود به تولّد دوبارهٔ اصحاب کهف در همین معنا (مردن و دست‌شستن از هستی فرودین وجود و تولّد و سربرآوردن در هستی متعالی وجودشان) تصریح می‌کند:

> [...] بر لسان اهل اشارت، معنی آن است که از خود برخاستند، و حاصل اعمال بندگان بدان باز آید که از خود برخیزند؛ چون از خود برخاستند، به حق رسیدند [...] «و نقلبهم ذات الیمین و ذات الشمال ای نقلبهم بین حالتی الفنا و البقا» (میبدی، ۱۳۷۶: ۶۷۱/۵).

٤-۲. نمادهای قصّهٔ یونس

> یاد کن آن مرد ماهی را که خشمگین برفت، و پنداشت و ندانست که ما بر او چه چیز تقدیر کرده‌ایم [...] (میبدی، ۱۳۷۶: ۲۹۵/۶).

نمادهایی که در کشف‌الأسرار میبدی در آغاز قصّهٔ یونس جلب توجّه می‌کند، «آب» و «امواج» دریاست: «یونس به خشم برخاست وبیرون شد تا رسید به دریای روم و در کشتی نشست [...]» (همان: ۲۹۹).

> معانی نمادین آب را می‌توان در سه مضمون اصلی خلاصه کرد: چشمهٔ حیات، وسیلهٔ تزکیّه و مرکز زندگی دوباره. این سه مضمون در قدیمی‌ترین سنّت‌ها متلاقی می‌شوند و ترکیبات تخیّلی گوناگون و در عین حال هماهنگی را شکل می‌دهند [...].
>
> آب این تودهٔ بی‌شکل، نشانگر نامحدودبودن امکانات است. ریگ ودا، آب زندگی‌بخش، نیروبخش و مصفّا را همان‌قدر در زمینهٔ معنوی می‌ستاید، که در زمینهٔ مادّی.
>
> در آسیا، آب شکل جوهری ظهور، اصل حیات و عنصر تولّد دوبارهٔ جسمانی و روحانی است. نماد باروری، خلوص، حکمت، برکت و فضیلت است. آب مادّهٔ نخستین است. در متون هندویی آمده است که همه‌جا آب بود و همچنین در سفر پیدایش نفخه یا روح خداوند در آبها دمیده شد [...] آب اصل و حامل تمامی حیات است.[۲] در سنّت یهودی و مسیحی، آب پیش از هر چیز نماد اصل آفرینش است [...]. نشانهٔ مادر و زهدان است، و مبدأ هرچیز برتر را نشان می‌دهد [...] (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۱/۱۱ـ۲۰).

با توجّه به این معانی، اینکه زمینهٔ جغرافیایی قصّهٔ یونس، دریا قرار داده می‌شود، اهمّیّت بسیار می‌یابد. قرار است در این قصّه از تولّد دوباره و مهار انرژیی‌های لجام‌گسیختهٔ روانی به‌وسیلهٔ یونس سخن گفته شود؛ و همهٔ این معانی در نماد دریا و آب متجلّی است.

نماد بعدی که باید از آن حرف بزنیم، امواج است:

> امواج نمایانگر نیروی ثقل توده‌ای عظیم است. امواجی که به دلیل طوفان طغیان می‌کنند، با اژدهای اعماق وجود مقایسه شده‌اند؛ که این اژدها نماد طغیان ناگهانی ناخودآگاه است، که از تودهٔ عظیم دیگری، یعنی روان سرچشمه گرفته و با نیروی ثقلی خدعه‌گر، به‌وسیله گرایش‌های غریزی پرتاب می‌شود و به منِ راهبری‌شده توسّط عقل یورش می‌برد [...] (همان: ۱۳۹ ـ ۱٤٤).

یونس در اثر آزرده‌شدن از قوم خود، با طغیان ناگهانی ناخودآگاهی، صبوری خود را از دست می‌دهد و مسئولیت بزرگ روشنفکری، راهنمایی و پیامبری قومش را فراموش می‌کند و برای ترک آنها عازم سفر می‌شود.

نماد قابل توجّه دیگر «ماهی» است:

> ماهی نماد آب‌ها، سرکوب وارونه و ارتباط با تولّد یا تجدید دوره‌ای است. پیدایش بر روی آب‌ها ایجاد می‌شود. ماهی، هم منجی است و هم وسیلهٔ کشف و شهود [...]. از سوی دیگر ماهی به دلیل شیوهٔ عجیبش در تولید مثل و تعداد بی‌شمار تخمی که می‌ریزد، نماد زندگی و باروری است [...].
>
> در شمایل‌نگاری جوامع هند و اروپایی، ماهی علامت آب و نماد باروری و فرزانگی است (همان).

در کنار ماهی که به‌صورت اسم عامّ مطرح شد، باید از «نهنگ» یاد کنیم که در داستان حضور دارد و یونس را می‌بلعد:

نمادگرایی نهنگ، هم به نمادگرایی دهانهٔ مکانی تاریک و هم به نمادگرایی ماهی ارتباط دارد. در اسطورهٔ یونس نون معنای ماهی دارد که یونس صاحب ماهی نامیده شده است.

شکل ظاهری حرف نون به شکل نیمهٔ زیرین دایره و به‌صورت کمانی است که بر نقطه‌ای در مرکز خود اتّکا دارد. حرف نون نماد کشتی نوح و شناور بر آب‌هاست. این نیم‌دایره، در عین حال نشانهٔ جام است؛ و جام خود از بعضی جنبه‌ها نماد زهدان است [...] (همان: ۴۸۱ ـ ٤۸۷).

توجّه داشته باشید که یونس وقتی در شکم نهنگ قرار می‌گیرد و نهنگ در دل آب‌ها فرومی‌رود، تصویر ظاهری این صحنه با تأکید فراوان، جنین و حضور آن در رحم و پوشیده‌شدن رحم با کیسه‌ای پر از آب را به نمایش می‌گذارد.

آخرین نماد «بوتهٔ کدو»ست. در فرهنگ نمادها آمده است، کدو نمونهٔ بارزی از چندوجهی‌گری در نماد است:

کدو به دلیل تخمه‌های بسیارش مقام و موقعیّت بالنگ، پرتغال و هندوانه را دارد. نماد باروری و فراوانی است. در اساطیر لائوس آمده است که لائوس شمالی و لائوسیان، از کدو متولّد شده‌اند [...] کدو منبع زندگی و نماد توالد و تناسل است [...]. کدو در جزایر جاودانگان می‌روید؛ امّا می‌توان به آن دسترسی پیدا کرد و به آسمان صعود کرد [...].

کدوهای خارق‌العادهٔ قصّه‌ها، همگی در غار جای داشتند و از سویی، خود این کدوها غار بودند؛ در نتیجه [کدوها] با نمادگرایی کیهانی غار وجه مشترکی دارند.

در میان بامباراها، کدو حلوایی، نماد تخم کیهان، آبستنی و زهدان زنان است که زندگی در آنجا ظاهر می‌شود. بامباراها بند ناف کودک را بند کدویی کودک می‌نامند [...] (همان: ٥۳٤/۴ـ ٥۳۸).

در همین قصّهٔ یونس نیز، باز نمادها و تصویرها چنان در کنار هم چیده شده‌اند که به‌راحتی خاطرهٔ زهدان و حضور نوزاد و رشد و تولّد را یادآوری می‌کند. بر اساس اشاراتی که به بعضی از معانی آب، امواج، ماهی و نهنگ و کدو شد، آشکارا ملاحظه می‌شود که باروری، آبستنی، ولادت و شکل‌گیری حیات از معانی مشترک آنهاست. جدا از معانی تزکیّه و عبور از چشمهٔ حیات، و جدا از معانی سهمگین پالایش نفس و رسیدن به ناخودآگاهی و غافل‌گیری با هجوم موج‌آسای انرژی‌های ناخودآگاه که همگی در مسیر رساندن انسان از مرحله‌ای به مرحله‌ای والاتر و برتر عمل می‌کنند، آب‌های تاریک دریا، شکل زهدان‌مانند نهنگ، حضور کدو، همه و همه بر مفهوم تولّد دوباره تأکید می‌کنند. این معنا آن قدر تحت تصاویر قصّه تأکید می‌شود که در تفسیر طبری چنین می‌خوانیم:

یونس همچنان گشته بود؛ چون کودکی کز مادر بزاید، خدای عزّوجل فرمان داد، وحی فرستاد سوی آهوی بشیر، تا هر روز دوباره بیامدی و یونس را شیر دادی، پس یونس را از آن آفتاب رنج بود، و آنجا درختی بود خشک‌شده، خدای عزّوجل کدو بر او برویانید، برآمد و ببالید، و برآن درخت برشد و بر یونس سایه کرد، تا یونس بدان سایهٔ درخت اندرهمی بود تا لختی قوّت گرفت. (طبری، ۱۳٦۷: ۶۹۰)

به این ترتیب، واضح است که قرآن بار دیگر با سازمان‌دهی تصاویر در کنار حکایت یک قصّه به کمک مهارت‌های ادبی و پرتوهایی از معانی نمادین، معانی دیگر و به‌ویژه معنای مهمّ تولّد دوباره را در نظر دارد.

بدیهی است یونس در مسیر تعالی، از مرحله‌ای می‌میرد و در مرحله‌ای عالی‌تر و کامل‌تر متولّد می‌شود. نتیجهٔ این تولّد، نزدیک‌شدن به روشنای گرم ذات حیات است که درمی‌یابد باید به سوی قوم خود بازگردد و چون روشنفکر و مسئولی اجتماعی با سرنوشت ملّت خود همراه و همگام شود و به شکرانهٔ چنین دریافتی از معناست که خداوند او و قومش را از عذاب می‌رهاند.

٤-۳. نمادهای قصّهٔ موسی

دربارهٔ قصّهٔ موسی، تنها نمادی که باید به معانی آن نظری بیفکنیم، «خضر» است:

> یافتند رهیی را از رهیگان ما، که او را دانشی دادیم از نزدیک خویش، و در او آموختیم از نزدیک خویش دانشی (میبدی، ۱۳۷۶: ۷۱۰/۵).

یاحقّی در فرهنگ اساطیر می‌نویسد:

> بعضی خضر را از پیامبران بنی‌اسرائیل و برخی بندگان خدا همچون لقمان دانسته‌اند؛ و بدان جهت به این نام خوانده شد که روزی روی سنگی بنشست، چون برخاست از زیر آن سنگ، گیاه سبز رسته بود [...]. خضر راهنمای دریاهاست؛ هرکه در دریاها راه گم کند، او را راه نماید [...]. آب حیات در درون ظلمت جای دارد و خضر که پیر طریقت و زندهٔ جاویدان است، سالک را بدان راه می‌نماید. به‌طور کلّی خضر با عمر جاودان، آب حیات، ظلمات که جایگاه چشمهٔ حیوان و حیات است، و راهنمایی و دلالت گم‌گشتگان ارتباط دارد (۱۳۷۵: ۱۸۲ـ ۱۸٤).

میبدی به‌صراحت خضر را مجسمهٔ عریان فناکردن هستی فرودین برای رسیدن به هستی‌های برین معرّفی می‌کند:

> هرکه صفات خود، قربان شرع مقدّس تواند کرد،[۳] ما اسرار علوم حقیقت بر دل او نقش گردانیم[٤] (میبدی، ۱۳۷۶: ۷۲۸/۵).

در داستان موسی علاوه بر نماد خضر، با نمادهای آب، دریا و ماهی نیز که توصیف آنها گذشت، روبه‌رو هستیم. بسیار جالب است که مفهوم خضر با همهٔ معانی گستردهٔ دیگرش با حیات و رستن و به‌نوعی با ولادت و تولّد دوباره همخوانی دارد.

با توجّه به بحث هنر و ادبیّات مدرن و القای معنا از طریق سامان‌دهی تصویرهای نمادین، که توضیح آن گذشت، می‌توانیم چنین بگوییم:

> درامای جدید اساساً یک پدیدهٔ اندیشگون است؛ به این معنا که صحنهٔ تئاتر مدرن، محملی است برای عرض اندام اندیشه‌های مؤلّفین اثر؛ این افراد هرکدام به نوبهٔ خود چیزی در صحنه خلق می‌کنند که در حکم تألیف یا اثر هنری آنهاست. اگر از دیدگاه تأویلی (هرمنوتیک) به مسئله نگاه کنید، آخرین مرحلهٔ تألیف که همراه با رمزگشایی‌های شخصی مخاطبان از معنای صحنه است،

> در ذهن تماشاگران روی می‌دهد؛ آنها از نشانه‌های متن که در صحنه شکلی تجسّمی و بصری پیدا کرده، معنایی اخذ می‌کنند که تنها از آن خودشان است و بس (ارجمند، ۱۳۸۲: ۲۵).

بی‌شک هنر جهان امروز از گزارش مستقیم و شرح جزئیّات روی برتافته و دریافت معنا را به کمک تصاویر و سامان‌دادن نمادها بر عهدهٔ مخاطب قرار داده است.

اندیشه‌نگاری که همان اندیشیدن با تصاویر و ایده‌نگاری از طریق خلق فضاست، بی‌شک در داستان‌های عمیق متون مقدّس نیز، به‌ویژه قرآن که ادعای اعجاز ادبی دارد، به چشم می‌خورد و در چنین نگاهی به‌راحتی می‌توان گفت موسی در تولّد دوبارهٔ خود به آن وجود والا و ربّانی خویش می‌رسد و پارادوکس‌های هستی و مدیریت الهی جهان، برای او حل می‌شود.

یونگ در این قصّه، خضر را مظهر «خودآگاهی عالی‌تر» می‌یابد که موسی به‌عنوان «خودآگاهی من» از او طلب تعلیم می‌کند.

او این حکایت را برای سالک نوآموز امیدبخش و برای مؤمن واقعی پندی می‌داند که به قدرت مطلق و ادراک‌ناپذیر قادر متعال اعتراض نکند. یونگ سرانجام چنین تصریح می‌کند:

> کسی که یک چنین حکایت رمزی را می‌شنود، خود را در موسای طالب و یوشع فراموش‌کار خواهد یافت و حکایت به او می‌گوید تولّد مجدد که انسان را جاویدان می‌کند، چگونه رخ می‌دهد (۱۳۹۰: ۹۰).

در پایان باید یادآور شوم که میبدی نیز در نوبت سوم تفسیر خود، شکستن کِشتی را به شکستن جسم انسانی (ریاضت و دست‌شستن از خود) و کشتن غلام را به کشتن آرزوها و هوس‌ها (همان مردن و گذشتن از مرحله‌های فرودین، یعنی اجابت دستور موتوا قبل ان تموتوا) و ساختن دیوار را به عمارت مرحلهٔ عالی‌تر، یعنی نفس مطمئنه (تولّد دوباره) تأویل می‌کند (← میبدی، ۱۳۷۵: ۷۲۹/۵).

۵. نتیجه

سمبولیسم عبارت از بیان افکار و عواطف از راه اشاره به چگونگی آنها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده است؛ و در سمبولیزم فرارونده، تصاویر عینی، نمادهایی از اندیشه‌ها و احساس‌هایی آرمانی و جهان‌شناختی است که دنیای معنا و مادّه را به هم می‌پیوندد.

یونگ سمبل را معرّف چیزی مبهم و ناشناخته و یا پنهان از ما می‌داند. سمبل علاوه بر معنای آشکار و معمول خود، پرتوهایی از معانی دیگر را نیز شامل و هنگامی ظاهر می‌شود که بیان مقصودی لازم باشد که فکر نتواند به حیطهٔ اندیشه درآورد یا چیزی مورد نیاز باشد که فقط پیش‌بینی یا احساس می‌شود.

در این پژوهش، از تفسیر فارسی کشف‌الأسرار، قصّهٔ پناه‌بردن اصحاب کهف به غار که بعد از ۳۰۹ سال خوابیدن در آن، از آنجا زنده بیرون آمدند؛ قصّهٔ یونس که در دل تاریک آب‌ها در شکم نهنگ وارد می‌شود و دوباره زنده از آن بیرون می‌آید و در حالی که پوستی نازک دارد، به ساحل

پرتاب می‌شود؛ و نیز قصّهٔ موسی که در التقای دو دریا، جایی که ماهی بریان به حیات می‌رسد، با بزرگ‌مردی که به اسرار الوهیّت و مشیّت الهی آگاه است، دیدار می‌کند، مورد بحث و بررسی قرار گرفت، که با توجّه به معناهای تلویحی غار، شکم نهنگ و معنای واژگانی خضر و دیگر نمادهای موجود در قصّه‌های مزبور،به این نتیجه رسیدیم که در همهٔ آنها به‌طور مشترک، زهدان، رحِم، تولّد و سرزدن دوبارهٔ حیات به چشم می‌خورد.

سرانجام اینکه با عنایت به اهمّیّت زمینه‌ها و محیط وقوع حوادث که در هنر مدرن از آنها به‌عنوان فضا و موقعیّت حادثه بحث می‌شود، به وضوح پیداست که قرآن در ضمن روایت معمول و تاریخی حوادث این سه قصّه، آنها را در فضایی از نمادها و زمینه‌های تصویری سامان می‌دهد؛ تا خوانندهٔ آگاه، به معانی دیگری که در آن ساختمان نمایشی و روایی طنین‌انداز است، پی‌ببرد. بی‌شک، یکی از آن معانی، می‌تواند سخن از تولّد دوبارهٔ انسان باشد.

پی‌نوشت

۱. لطفا به معناهای نمادین آب، خورشید، غار و خاک رس و سرانجام پیدایش انسان توجّه کنید.

۲. به تعبیر قرآن هرچیز زنده را از آب تشکیل دادیم (انبیاء: ۳۰).

۳. دست‌شستن از خویشتن.

٤. رسیدن به مراحل والایی از هستی و آگاهی.

منابع

قرآن مجید.

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

امامی، صابر (۱۳۸۰)، اساطیر در متون تفسیری فارسی، تهران، گنجینهٔ فرهنگ.

آشتیانی، سیدجلال‌الدّین (۱۳۷۵)، شرح مقدمهٔ قیصری بر فصوص، تهران، علمی و فرهنگی.

ارجمند، مهدی (۱۳۸۲)، طراحی صحنه، تهران، قطره .

تراویک، باکنر (۱۳۸۳)، تاریخ ادبیّات جهان، ترجمهٔ عربعلی رضایی، ج ۱، چاپ سوم، تهران، فرزان.

جوادی آملی ، عبدالله(۱۳۷۴)، « مصاحبه »، بینات و پژوهشهاي قراني، سال دوم، شماره ۴، ص ۲۰۱

چدویک، چارلز (۱۳۷۸)، سمبولیسم، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران، مرکز.

ستّاری، جلال (۱۳۷۲)، مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، تهران، مرکز.

شایگان ، داریوش (۱۳۹۴)، جنون هشیاری، چاپ دوم ، تهران ، نظر.

ملاصدرا (۱۹۹۰)، الحکمة المتعالیة في الاسفار العقلیة الاربعة، چاپ چهارم ، بیروت ، دارالاحیای تراث العربي.

شوالیه ، ژان و آلن گربران (۱۳۸۸)، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، ج ۲ و ۳ و ۱۱، تهران، جیحون.

صبحی، ابراهیم صالح (۱۳۵۹)، نهج البلاغه، تهران ، مرکز بحوث اسلامی.

طباطبایی، محمّدحسین (بی‌تا)، تفسیر المیزان، ج ۱، قم ، جامعة المدرسین قم.

طبری ، محمّد بن جریر (۱۳۶۷)، ترجمهٔ تفسیر طبری، به اهتمام حبیب یغمایی، چاپ سوم، تهران ، توس.

علی‌زمانی، امیرعبّاس (۱۳۷۵)، زبان دین، قم، دفتر تبلیغات اسلامی.

فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۶۶)، احادیث مثنوی، چاپ چهارم ، تهران، امیرکبیر.

ماری، ژیزال (۱۳۸۳)، تئاتر سمبولیست، ترجمهٔ مهوش قویمی، تهران ، قطره.

مولوی (۱۳۷۰)، مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، چاپ هشتم، تهران، امیرکبیر.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدّین (۱۳۷۶)، کشف الأسرار و عدة الابرار، ج ۵ و ۶، تهران، امیر کبیر.

نیشابوری، ابوبکر عتیق (۱۳۸۰)، تفسیر عتیق نیشابوری، به اهتمام جعفرمدرّس صادقی، تهران، مرکز.

ولک ، رنه (۱۳۸۹) ، تاریخ نقد جدید، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، ج ۴، چاپ دوم ، تهران، نیلوفر.

هارلند، ریچارد (۱۳۹۳)، درآمد تاریخی بر نظریّهٔ ادبی از افلاطون تا بارووت، ترجمهٔ شاپور جورکش و همکاران، چاپ چهارم ، تهران ، چشمه.

یاحقّی، محمّدجعفر (۱۳۷۵)، فرهنگ اساطیر، چاپ دوم ، تهران، سروش و پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲)، انسان و سمبول‌هایش، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران، امیرکبیر.

ـــــــــــــ (۱۳۹۰)، چهار صورت مثالی، ترجمهٔ پروین فرامرزی، چاپ سوم، مشهد، آستان قدس رضوی.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۲۵
10.22059/jlcr.2022.339957.1821
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

The Link of Rhetoric and Imagery with Malek osh-Sho'ara Bahar's Critical View Points

Ali Asghar Babasalar
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Tehran University, Tehran, Iran
Shoaib khosravi
Phd of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

(p.p 21-41)
Received: 3, March, 2022 & Accepted: 26, May, 2022

Abstract

bahar with a wide understandig and a thoughtful attitude, has watched the cultural and social events of his time and has carefully understood their possible harms. Accordingly, in his poems, the cultural and social situations of the people of the time are abundantly depicted with precise details and artistically depicted, and the poet is often appropriate to the story by taking advantage of rhetorical and literary arrays and crafts with bitten language. It has directed its expedient criticism at the perpetrators of cultural, social and political events in society. The deliberate descriptions and use of words in objectifying the stories are such that the audience is often accompanied by the poet's inner sense.In the present study, an attempt has been made; Critical views of the Bahar on social, cultural and political issues should be examined based on his rhetorical context.In this way, it became clear that Bahar has always used rhetoric as an effective tool to affect the audience emotionally and accompany them with their critical purposes, and the clever and artistic use of literary and rhetorical arrays on the good effect. The use of humor, exaggeration, paradox, contradiction, repetition, irony, metaphor, with the visualization of events in the mind of the audience are his most important methods to influence the audience.The use of colloquial language and slang terms, especially when the language is drawn to humor to reveal problems, has played a major role in accompanying the audience in bahar poetry.

Keywords: Criticism of Society, Culture, Malek osh-Sho'ara Bahar, Politics, ,Rhetoric.

پیوند بلاغت و تصویرسازی با دیدگاه‌های انتقادی ملک‌الشعرای بهار

علی‌اصغر باباسالار
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران
شعیب خسروی*
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
(از ص ۴۱-۲۱)
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۱۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۵
علمی - پژوهشی

چکیده

ملک‌الشعرای بهار با افق دیدی گسترده و نگرشی اندیشمندانه، رخدادهای فرهنگی و اجتماعی عصر خویش را به تصویر کشیده و موشکافانه آسیب‌های محتمل آنها را بیان کرده است؛ بر همین مبنا در دیوان وی به‌وفور موقعیّت‌های فرهنگی و اجتماعی مردم زمانه با ذکر جزئیّات دقیق و به‌صورت هنرمندانه به تصویر درآمده و شاعر اغلب به فراخور ماجرا با بهره‌مندی از آرایه‌ها و صناعات بلاغی و ادبی با زبانی نیش‌دار و گزنده، انتقادات مصلحانهٔ خود را متوجّه عاملان رخدادهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی جامعه کرده است. به‌کارگیری سنجیدهٔ توصیف‌ها و واژه‌ها و عینی‌سازی رویدادها به‌گونه‌ای است که مخاطب اغلب با حسّ درونی شاعر همراه می‌شود. در پژوهش حاضر تلاش شده است دیدگاه‌های انتقادی ملک‌الشعرای بهار دربارهٔ مسائل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی بر مبنای بافت بلاغی و زبان شعری وی بررسی شود. از این طریق روشن شد که بهار همواره بلاغت و صنایع ادبی را به‌عنوان ابزاری مؤثّر در جهت تأثیرگذاری عاطفی بر مخاطب و همراه‌سازی او با مقاصد نقد خویش به کاربرده و استفادهٔ زیرکانه و هنرمندانه از آرایه‌های ادبی و بلاغی بر تأثیر کلام انتقادی وی افزوده است. استفاده از طنز، اغراق، پارادوکس، تضاد، تکرار، کنایه، استعاره و تشبیهات سنجیده و به‌جا به همراه مجسّم‌کردن وقایع در ذهن مخاطب، ازجمله شگردهایی است که بهار با توسّل به آنها وضعیّت فاجعه‌بار زمان حیات خویش را برجسته کرده و مانند تابلوی نقّاشی و صحنهٔ نمایش، آن را پیش روی مخاطب قرار داده است. استفاده از زبان محاوره و اصطلاحات عامیانه، به‌ویژه آن‌گاه که زبان برای نشان‌دادن کاستی‌ها به سمت طنز کشیده می‌شود، نقش عمده‌ای در جهت همراه‌سازی مخاطب در دیوان بهار ایفا کرده است. در برابر نارسایی‌ها و کاستی‌های جامعه که ناشی از عملکرد و رفتار شخصیّت‌های سیاسی یا برآمده از ضعف فرهنگی عامّهٔ مردم باشد، تیغ نقد بهار کشیده‌تر و زبان او تیزتر و گزنده‌تر جلوه می‌کند.

واژه‌های کلیدی: بلاغت، تصویرسازی هنری، نقد اجتماعی، فرهنگ و سیاست، ملک‌الشعرای بهار.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *khosravi_literature@yahoo.com*

۱. مقدّمه

بهار از شاعران طراز اوّل شعر فارسی قلمداد می‌شود و در قصاید فراوانی، همپای سردمداران این قالب شعری، قد علم کرده است و در اوج فصاحت و رعایت اسلوب و موازین دقیق شعری توانسته است مجموعهٔ اشعار گران‌بهایی را به گنیجنهٔ ادب فارسی اضافه کند. آنچه قصیده را در دیوان بهار از قصاید سایر قصیده‌سرایان ادب فارسی متمایز می‌کند و به آن تشخّصی ویژه می‌بخشد؛ مضامین اجتماعی، فرهنگی و سیاسی‌ای است که بهار، مطابق دغدغه‌مندی‌هایش در شعر خویش پرورش داده و از این حیث رنگ و بوی خاصّی به اشعارش بخشیده است؛ به عبارت دیگر، شعر بهار در عین آنکه از استحکام زبانی و بلاغی و فخامت قالب و فرم برخوردار است، به‌لحاظ محتوای اجتماعی و تعهّد اخلاقی و فرهنگی نیز در مرتبهٔ والایی قرار دارد. پرداختن به وضعیّت اجتماعی و فرهنگی عصر قاجار و اوایل پهلوی و در بسیاری موارد انتقاد از عادات و مناسبات اجتماعی‌ای که در سطح وسیعی از جامعه گسترش پیدا کرده بود، شعر بهار را به شناسنامهٔ اجتماعی و فرهنگی این دوران بدل کرده است که با مطالعه و بررسی دقیق آن، تصویری نسبتاً دقیق از منش و رفتار اقشار و طبقات مختلف جامعه به دست می‌آید.

از سوی دیگر، بهار از آن دسته شاعرانی است که وضعیّت سیاسی و فرهنگی عصر خویش را با حفظ معیارهای فصاحت و بلاغت و جنبه‌های ادبی اشعارش منعکس کرده است. انتقادهای جسورانهٔ بهار از قدرت حاکم در حیطهٔ سیاسی با صنعت‌ها و آرایه‌های ادبی، متناسب با قصد و نیّت شاعر همراه می‌شود و از این طریق، تأثیر فزاینده‌ای در خواننده ایجاد می‌کند. بهره‌گیری بهار از شیوه‌های آرایش کلام و مجسّم‌کردن موقعیّت‌های مختلف در ذهن مخاطب و برانگیختن احساسات او، آنجا که سخن به سمت نقد اجتماع، فرهنگ و سیاست کشیده می‌شود، نشان از حذاقت هنری و تعهّد اجتماعی وی دارد.

در این حقیقت هیچ شکّی نیست که شاعران و نویسندگان عصر مشروطه بیش از هر عصر دیگری از تاریخ کهن ادبیّات فارسی، به وضعیّت اجتماعی زمان خود اهمّیّت داده‌اند و ضمن بیان احساسات و افکار خود در قالب‌های مختلف شعری به این اعتقادات و باورها به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم اشاره کرده‌اند؛ امّا آنچه شعر بهار را از اشعار دیگر شاعران این دوره متمایز می‌کند، این است که شعر او به‌لحاظ پختگی، انسجام و کاربرد بلاغت و تصویرسازی در القای معنای مورد نظر شاعر در بالاترین درجهٔ ممکن قرار دارد و از طرف دیگر، بهار خود در عرصه‌های ادبی و سیاسی، ادیب و سیاستمداری خبره و فرزانه است؛ بنابراین، آنچه در شعر او بازتاب پیدا می‌کند، هم به‌لحاظ ادبی و هم از زوایهٔ اجتماعی و سیاسی پرمایه و ارزشمند است؛ از طرف دیگر، عصر و زمانهٔ حیات بهار، مملو از رخدادهای سیاسی و اجتماعی متنوّعی است که جامعهٔ ایران را دچار تغییرات گستردهٔ معیشتی و فرهنگی می‌کند. ارائهٔ تصویری انتقادی و هنرمندانه از بسیاری رسوم اجتماعی و فرهنگی آن زمان، به‌عنوان یکی از حسّاس‌ترین برهه‌های اجتماعی ایران، از منظر

شاعری طراز اوّل که در درونی‌ترین بخش‌های جامعه به سر برده است، می‌تواند بسیار حائز اهمّیّت باشد؛ بنابراین، در پژوهش حاضر، نگارندگان سعی بر آن داشته‌اند تا در وهلهٔ نخست، اشعار بهار را به‌عنوان مهم‌ترین شاعر زمانهٔ خود از منظری اجتماعی و سیاسی مورد مداقّه قرار دهند و پس از آن پرتوی بر نحوهٔ به‌کارگیری زبان ادبی و بلاغی وی در بازتاب این انتقادات بیفکنند؛ تا علاوه بر آنکه دورنمایی از جامعهٔ آن زمان به دست می‌دهند، نقش بلاغت و زیبایی‌شناسی ادبی را در اشعار انتقادی او نمایان کنند و از این طریق، ذهنیّات و دیدگاه‌های بهار نیز در قبال موقعیّت‌های اجتماعی و فرهنگی آن زمان تشریح و توصیف شوند.

این پژوهش در پی آن است که به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

۱. بازتاب مسائل اجتماعی و فرهنگی در دیوان بهار به چه میزانی است و در چه مقوله‌هایی برجسته شده است؟

۲. نقش بلاغت، تصویرسازی و آرایه‌ها و صنایع ادبی در اشعار بهار چگونه است و چه تأثیری بر فضای اشعار انتقادی وی داشته است؟

۳. زبان شعری بهار، هنگام برشمردن معایب فرهنگی و اجتماعی جامعه به چه سمتی نزدیک می‌شود؟

دربارهٔ اشعار ملک‌الشعرای بهار، پژوهش‌های نسبتاً متعدّد و مفصّلی در قالب کتاب و مقالات انجام شده است. اغلب این تحقیقات به جهان شعری بهار به‌عنوان یکی از نوابغ شعر فارسی پرداخته و برخی نیز به جایگاه او در وضعیّت سیاسی و اجتماعی عصر مشروطه نظر داشته‌اند؛ امّا در این میان، پژوهشی که در آن منحصراً دیدگاه‌ها و جهت‌گیری‌های اجتماعی و فرهنگی بهار را در قبال وضعیّت فرهنگی و اجتماعی دوران حیات او، به‌ویژه از منظر بلاغی و ادبی بررسی کرده باشد، به چشم نمی‌خورد؛ به عبارت دیگر، جای پژوهشی که پیوند بلاغت و تصویرسازی را با دیدگاه‌های انتقادی بهار در قبال موقعیّت‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی جامعه تشریح کند، کاملاً خالی می‌نماید. در اینجا به پاره‌ای از پژوهش‌هایی که رویکردی اجتماعی به بهار و شعر او داشته‌اند؛ اشاره می‌شود.

محمّدعلی سپانلو در کتاب چهار شاعر آزادی (۱۳٦۹) در کنار سه شاعر دیگر، نگاهی اجمالی به نقش بهار به‌عنوان شاعری آزادی‌خواه انداخته است؛ امّا به تحلیل اشعار اجتماعی و تبیین جهت‌گیری‌های او دربارهٔ مسائل کلان فرهنگی جامعه توجّهی نشان نداده است.

منوچهر اکبری و سیّدمهدی زرقانی در مقاله‌ای با عنوان «جایگاه و نقش دین در اندیشهٔ دینی ملک‌الشعرای بهار» (۱۳۸۰)، پاره‌ای از اشعار بهار را که بن‌مایهٔ دینی- مذهبی دارند، در سه بخش کوتاه ذکر کرده و از تأمّل در آنان، دینداری را برای جامعه در نگاه بهار، امری ضروری دانسته‌اند. این مقاله صرفاً از این زاویه، اشعار مذهبی بهار را بررسی کرده است؛ البتّه در جایی از متن مقاله نیز نگارندگان اذعان می‌کنند که هدف نوشتار آنان، بررسی دیدگاه‌های انتقادی بهار نیست.

رضا موسی‌آبادی و همکاران در مقالهٔ «استعمارستیزی، بن‌مایهٔ اصلی شعر محمّدتقی بهار، یگانه شاعر خراسان در عصر مشروطه» (۱۳۹۶)، شعر بهار را از منظر سیاسی و نقش آن در برانگیختن مردم علیه حاکمان مستبد زمانه بررسی کرده و دعوت به مبارزه و ایستادگی را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های اصلی شعر بهار در کانون توجّه خود قرار داده‌اند.

معصومه شبستری و الهه ستّاری در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مضامین اجتماعی در شعر احمد صافی نجفی و ملک‌الشعرای بهار» (۱۳۹۴)، برخی از اشعار بهار را دربارهٔ مقولاتی مانند فقر، بی‌عدالتی و .. استخراج کرده و دیدگاه‌های او را در این باره با دیدگاه‌های احمد صافی، شاعر عرب، مقایسه کرده و به شباهت‌ها و تفاوت‌های آنان توجّه داشته‌اند. در این مقاله از بسیاری از رویکردهای اجتماعی و فرهنگی بهار و انتقادات او دربارهٔ پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی موجود در جامعه غفلت شده است.

محسن پیشوایی علوی و همکاران، در مقالهٔ «بررسی تطبیقی انتقاد اجتماعی در شعر محمود سامی بارودی و ملک‌الشعرای بهار» (۱۳۹۴)، جنبه‌هایی از برخی از اشعار بهار را با شعر بارودی، شاعر عرب مقایسه کرده‌اند. نگارندگان در این مقاله به دیدگاه‌های اجتماعی و فرهنگی بهار دربارهٔ مقولات و پدیده‌های اجتماعی نپرداخته‌اند و صرفاً برخی رذایل و فضایل اخلاقی مورد نظر بهار را به‌عنوان مصادیق بررسی خود ذکر کرده‌اند.

میلاد شمعی و مینو بی‌طرفان در مقالهٔ «تحلیل مفهوم وطن در اشعار ملک‌الشعرای بهار» (۱۳۹۱)، وطن را به‌عنوان یکی از پرتکرارترین مفاهیم شعر بهار در کانون توجّه قرار داده و نگاه بهار را به وطن از زوایای ویژه‌ای تحلیل کرده‌اند.

۲. بلاغت و تصویرسازی بهار در نقد مسائل اجتماعی و سیاسی

دیدگاه‌های بهار دربارهٔ مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه همواره در پیوند با بلاغت و تصویرسازی‌های هنرمندانه ارائه شده است؛ به‌شیوه‌ای که مخاطب عمیقاً با خوانش شعر بهار کاستی‌های موجود در جامعهٔ آن زمان را پیش چشم خویش می‌بیند و معضلات و گرفتاری‌های آن را درک می‌کند. بهار متناسب با موضوعات انتقادی‌ای که در نظر دارد، شگردهای خاصّ خود را برای اثرگذاری بر مخاطب به کار می‌گیرد. آن‌گاه که می‌خواهد از وضعیّت نامطلوب مناسبات اجتماعی و سیاسی انتقاد کند، به جزئی‌ترین امور رویدادها می‌پردازد؛ برای نمونه در ابیات زیر با دقّت تمام، عمل تفتیش مأموران حکومتی از محل زندگی افراد را به تصویر می‌کشد و با شرح و تصویرسازی ماجرا نیّت مفتّشان را نیز برای مخاطب افشا می‌کند:

[...] کـه بـه ناگـه یکـی بیامـد پـیش — گفـت بایـد کنیمتـان تفتـیش
چـون کـه چیـزی نبـودم انـدر بـار — ننهـادم بـه مشـت او دینـار
گفـتمش بـا لبـی پـر از خنـده — بـوی خیـری نیایـد از بنـده

هرچه خواهد دلت پژوهش کن — چیزی ار یافتی نکوهش کن
بندها را ز یکدگر ببرید — تنگ‌ها رو چو رهزنان ببرید
جامه‌دان‌های من به خاک انداخت — بارها را ز هم پریشان ساخت [...]
(بهار، ۱۳۹۰: ۷۶۱)

گاه بهار برای بیان‌کردن شدّت تزلزل فرهنگی جامعه و وارونه‌شدن ارزش‌ها در آن، از زبان طنز استفاده می‌کند. در ابیات زیر با زبانی تلخ و کنایه‌آمیز از نابسامانی وضعیّت اهل کوشش و دانش شکایت و کالای رایج آن آشفته‌بازار را شعبده‌بازی و تردستی معرفی می‌کند:

تن به ورزش سپار تا خود را — جلد و چالاک و نامور سازی
بر سر استوانه رقص کنی — وز بر ریسمان گذر سازی
یا که خود را به چشم‌بندی و سحر — جالب دقّت و نظر سازی
پنبه‌ای در دهان فکنده و زان — رشته‌هایی دراز بر سازی [...]
(بهار، ۱۳۹۰: ۷۳۴)

در برخی موارد وضعیّت نامطلوب اجتماعی را در پدیده‌ای خاصّ دست‌مایه قرار می‌دهد و این آشفتگی ظاهری را با زبانی ادبی و تیزبینانه در قالب تمثیل و به‌صورت نمادین بیان می‌کند؛ برای نمونه در ابیات زیر رخدادی ساده را به‌صورت نمادی از یک نابسامانی کلّی برجسته می‌کند؛ این‌گونه که معابر شهری را که غرق گِل و لای شده‌اند با زبانی توصیف می‌کند که مخاطب آن را کنایه‌ای از وضعیّت فاجعه‌بار ایران در همهٔ ابعاد فرهنگی و اجتماعی در نظر می‌آورد:

افتاده‌ایم سخت به دام بلای گِل — یا ربّ چو ما کسی مباد مبتلای گل
گِل مشکلی شده است به هر معبر و طریق — گام روندگان شده مشکل‌گشای گل
هرگه که ابر خیمه زند در فضای شهر — بر بام هر سرای برآید لوای گل
(بهار، ۱۳۹۰: ۱۴۱)

این چنین مهارت‌ها و دقّت‌نظرهایی که بهار در بیان انتقادات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی به کار برده، باعث شده است شعر اجتماعی او در میان معاصرانش وجههٔ هنری ویژه‌ای کسب کند و مخاطب با دغدغه‌های وی بیشتر همراه شود. در ادامه، مهم‌ترین مصادیق این انتقادات که در پیوند با بلاغت و تصویرسازی قرار دارند، توصیف و تحلیل می‌شوند.

۳. بهار و نقد فرهنگ و اجتماع

بهار همواره در جامعهٔ متلاطم اواخر قاجار و اوایل پهلوی، دغدغهٔ بهبود وضعیّت سیاسی و فرهنگی جامعهٔ ایران را داشته است:

> جوانی بهار، مصادف با نهضت مشروطیّت و بیدارشدن احساس تجدّد ادبی است. اندیشهٔ آزادی‌طلبی بهار او را به‌سوی مشروطه‌خواهان جلب کرد و در شهر مشهد در شمار آزادی‌خواهان نام‌بردار شد و به‌واسطهٔ داشتن قدرت طبع و استعداد روزنامه‌نگاری در سلک مبارزان قدر اوّل و آزادی‌خواهان خراسان درآمد (برهانی، ۱۳۸۴: ۱۵).

بهار با انتشار روزنامهٔ نوبهار و مجلهٔ دانشکده، علاوه بر آنکه موضوعات مهمّ ادبیّات ایران را مطرح می‌کرد؛ سعی بر آن داشت تا با آگاهی‌بخشی به عامّهٔ مردم ایران، کاستی‌های سیاسی و فرهنگی جامعهٔ سنّتی آن را با نگاهی عالمانه یادآوری کند. بهار به تاریخ ایران و اسلام تسلّط کامل داشت و با جریان‌های اجتماعی و فرهنگی غرب نیز آشنا بود؛ از این حیث می‌توان گفت:

> شعر بهار صاحب غنی‌ترین پشتوانه‌های فرهنگی است که فضای آن را در هیچ‌یک از شاعران دورهٔ مشروطه نمی‌توان سراغ کرد. میراث فرهنگی شعر او مانند سروده‌هایش هم از تنوّع بسیار برخوردار است و هم از جهت درون‌مایه بی‌همتاست. با خواندن شعر او با شاعری روبه‌رو می‌شویم که هم تاریخ ایران را به‌خوبی می‌شناسد و هم ادب آن را و هم با تاریخ ادب عربی آشناست و هم با تاریخ و ادب اروپا (امین، ۱۳۸۵: ۴۱).

چنین زمینه‌ها و پشتوانه‌هایی که بهار در عرصه‌های گوناگون علمی و فرهنگی دارا بوده است، به شعر او تشخّص و جایگاهی ویژه بخشیده و درون‌مایه‌های آن را با مناسبات کلان سیاسی و فرهنگی زمانهٔ وی پیوند زده است؛ مناسباتی که بدون برجسته‌کردن و تلاش برای اصلاح آنها تغییرات مثبت اجتماعی و فرهنگی امکان‌پذیر نبود. بخشی از نقد فرهنگ در شعر بهار با توجّه به گسترش روزافزون انواع خرافات و سنّت‌های بی‌اساس در اواخر دوران قاجار، بیشتر مواردی را دربرمی‌گیرد که بدعتی در برخی اعتقادات و مراسم مذهبی به شمار می‌آیند و هیچ صبغهٔ دینی و اصالت مذهبی ندارند. در اینجا مهم‌ترین انتقادات بهار دربارهٔ موضوعات فرهنگی و اجتماعی جامعه بررسی می‌شوند.

۳-۱. استخاره‌کردن

کمتر رسم و باوری را می‌توان سراغ گرفت که در دوران قاجار به شیوه‌ای افراطی و نامتعارف شایع شده و بهار به آن بی‌توجّه مانده باشد. یکی از رویکردهای اساسی بهار، زدودن باورها و رسوم خرافی و بی‌پشتوانهٔ مذهبی و عقلی از ذهن و خاطر عامّهٔ مردم است.

رقیب می‌رسد از گرد راه چاره کنید　　به روی قبضهٔ شمشیر استخاره کنید
(بهار، ۱۳۹۰: ۱۱۶۸)

اعتقاد به استخاره، پیشینه‌ای کهن در جامعهٔ ایران دارد و مردم از روزگاران قدیم به شیوه‌های مختلف به استخاره متوسّل می‌شدند. در دورهٔ قاجار و اوایل پهلوی، این اعتقاد شدّت بیشتری می‌گیرد. مردم در آن دوره قبل از مبادرت به انجام هر کار معمولی و به هر بهانهٔ ساده‌ای، به استخاره روی می‌آوردند.

باور به استخاره و انجام آن به شیوه‌های متنوّع در دوران قاجار به شکلی نامعمول و بیمارگونه رایج شده بود و شگفت‌زدگی سیّاحان و گردشگران هنگام تشریح این عمل در بین ایرانیان، گواه همین امر است. بهار در قالب طنز و به‌صورت ریشخند، اشکال گوناگون این باور را به استهزاء می‌گیرد. در بیت فوق به «روی قبضهٔ شمشیر استخاره کردن» در بردارندهٔ طنزی است که با موقعیّت

شرح داده شده در مصراع قبل آن مرتبط است. هنگام حملهٔ رقیب، قاعدتاً ایستادگی و مبارزه و در صورت لزوم، جنگیدن و شمشیرکشیدن چارهٔ کار است؛ امّا بهار فراگیری بی‌حدّ و مرز استخاره را به چالش می‌کشد و خطاب به مورد هجوم قرار گرفتگان به طنز می‌گوید که به جای آنکه برخیزید و در برابر دشمن متجاوز شمشیر بکشید، بنشینید و به قبضهٔ شمشیر خود برای انتخاب واکنش بهتر در برابر این تعدّی استخاره کنید.

۳-۲. رسم داغ‌کردن پیشانی

حـــــاجی داغ کـــــرده پیشـــــانی　　پیـــــرو ســـــنّت مســـــلمانی
توشـــه بـــردی بـــرای پیـــری چنـــد　　دســـت بگرفتـــی از فقیـــری چنـــد
(بهار، ۱۳۹۰: ۷۲۱)

عدّه‌ای برای اغراض دنیوی و جلب ظنّ نیک مردم در حقّ خود، مهر نماز را داغ و به شیوه‌های مختلفی بر روی پیشانی خود حک می‌کردند؛ تا از این طریق تقیّد خود را به امور مذهبی و دستورهای دینی نشان دهند. در ابیات یادشده، لحن طنزگونه و کنایه‌آمیز بهار در مواجهه با این رسم رایج در آن زمان به‌طور مختصر خودنمایی می‌کند.

در جایی دیگر برای نشانه‌های ظاهری تقواپیشگی، ازجمله داغ پیشانی وقعی نمی‌نهد:

خرقه و درّاعه و داغ جبین حرفی است مفت　　صـاحبان روح عـالی را نشـانی دیگـر اسـت
(بهار، ۱۳۹۰: ۱۰۱۸)

اصطلاح «حرف مفت» نشانهٔ کاربرد محاوره‌ای کلام در موقعیّت و موضوعی جدّی است که بار طنز را در کلام بهار افزایش داده است.

۳-۳ دخانیّات و موادّ تخدیرکننده

اعتیاد به مصرف روزانهٔ دخانیّات به‌حدّی در میان مردم عصر زندگی بهار رواج داشت که کمتر ایران‌گردی را می‌توان یافت که در خاطرات و دست‌نوشته‌هایش به‌تفصیل در این باب سخن نگفته باشد؛ به‌ویژه عادت به مصرف قلیان، بنگ و چرس که مانند بسیاری از عادات مردم در آن دوران به شیوه‌ای افراطی انجام می‌شد و روزانه اوقات مفید بسیاری از افراد را ضایع می‌کرد؛ به همین سبب، موجب نارضایتی روشنفکرانی چون بهار می‌شد.

۳-۳-۱. سیگار، قلیان

نیست او غلیانی [قلیان] و سیگاری و چایی ولـی　　گه تقاضا چای و گه سیگار و غلیان [قلیان] می‌کنـد
(بهار، ۱۳۹۰: ۳۹۵)

سفرنامه‌نویسان خارجی به‌کرّات از افراط ایرانیان در استفاده از مخدّرات سخن گفته‌اند. «اولیویه» در سفرنامهٔ خود دربارهٔ علاقهٔ شدید ایرانیان به قلیان و شیوع آن در بین طبقات مختلف مردم می‌نویسد: «استعمال تنباکوی سائیده‌شده در ایران به هیچ وجه متداول نیست. به جای آن

قلیان، شایع و مشهور است [...]. ایرانیان عادتاً صبح و شام یک بار و در زمان روز دوسه بار قلیان می‌کشند» (اولیویه، ۱۳۷۱: ۱۶۲). بهار با لحن طنزگونه و همیشگی خود از رواج فراوان این دخانیات در میان عامهٔ مردم شکایت می‌کند و آن را مانعی بر سر راه فعالیت‌های سازنده در اجتماع می‌داند.

۳-۳-۲. بنگ

تا ز تن پروری دمی برهد　　سوی بنگ و شراب روی نهد
(بهار، ۱۳۹۰: ۶۶۴)

برگ‌های حشیش در حالت طبیعی خود «بنگ» نامیده می‌شود؛ گاهی آن را به شکل حبّه‌های ریزی درمی‌آوردند که در این حالت، «چَرس» نامیده می‌شد. بهار در دیوان خود به‌وفور از این دو واژه نام می‌برد و هر بار به‌وضوح یا با زبان کنایه و تهتّک جامعه را به‌خاطر روی‌آوردن به استفاده از آن نکوهش می‌کند. پولاک دربارهٔ فروش این دو مادّه در ایران چنین می‌گوید:

> بهترین بنگ از هرات می‌آید و عرضهٔ آن علنی نیست، بلکه توسّط افغان‌ها و دراویش به‌صورت گلوله‌هایی بزرگ و سبزرنگ به‌صورت مخفیانه فروخته می‌شود، در حالی که چرس را به رنگ قهوه‌ای تیره و معمولاً در بسته‌های نیم‌درهمی از بازار می‌توان خرید» (۱۳۶۸: ۴۲).

یکی از تعاریف طنز را اجتماع نقیضین دانسته‌اند (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۶: ۲۱۰). بهار با خلق پارادوکسی تأمّل‌برانگیز که حاوی طنزی لطیف است، دلیل روی‌آوردن برخی را به دخانیّات و مسکرات، رهایی از تن‌پروی می‌داند. درحالی‌که در عالم واقع، عادت به دخانیّات و شراب، خود عامل و عین تن‌پروری و کاهلی است. در حقیقت، بهار معتقد است که انسان فرورفته در عالم بی‌خیالی در عصر قاجار به هر بهانهٔ ناموجّهی برای کشیده‌شدن به سمت دخانیّات و مخدّرات متوسّل می‌شود.

۳-۳-۳. تریاک

چرس و تریاک و شیره را به هم　　کمتر از صدهزار بست مکش
(بهار، ۱۳۹۰: ۱۰۸۶)

تریاک به این دلیل که در عرف جامعه، منع قانونی و عمومی نداشته، تمایل به مصرف آن بیشتر بوده است.

> مصرف تریاک عمومیّت دارد و منعی برای آن قائل نشده‌اند و مانند حشیش سرشکستگی ندارد و قبول عام یافته است. تقریباً هر ایرانی که بتواند از عهدهٔ مخارج آن برآید، حداقل در روز یک حبّ تریاک می‌خورد (پولاک، ۱۳۶۸: ۴۳۳).

از چنین روایاتی به‌خوبی شدّت ابتلای جامعه به مصرف این مادّه نمایان می‌شود. بر همین اساس، در بیشتر مواردی که بهار به مناسبتی از مخدّرات نام می‌برد، زبانی نیش‌دار و طعنه‌آمیز پیدا می‌کند. عبارت «صدهزار بست» در بردارندهٔ اغراقی است که به‌خوبی جامعه‌ای را توصیف می‌کند که مردمان آن به استعمال مخدّارت و دخانیّات در شکل مفرط آن خو گرفته‌اند.

۳-۴. شراب و مسکرات

بهار به‌کرّات از مصرف بیش از حد مسکرات در جامعه شکایت می‌کند و گرایش عامّه به انواع مسکرات را محصول بی‌خردی و موجب فلاکت و بدبختی می‌داند. پارداوکسی که در بیت دوم اشعار زیر است، به لطف نقد و کلام بهار افزوده است؛ توانگر از تن‌آسانی خسته شده است و برای رفع خستگی به هوس‌رانی روی آورده است؛ در حالی که خستگی، محصول رنج و زحمت کار و تلاش است و در نقطهٔ مقابل تن‌آسانی قرار دارد:

باده و این همه ز باده بدتر — که برآورده دودمان از سر
آن توانگر ز بس تن‌آسانی — خسته گردد کند هوس‌رانی
تا عذاب درونش کم گردد — پیش خم شراب خم گردد
(بهار، ۱۳۹۰: ۶۱۸)

۳-۴-۱. شامپاین، شراب جوشان، عرق

یک شیشه شراب زرد جوشان — شامپانی از او سیاه‌پوشان
یک شیشه می لطیف لیکور — دو شیشه عرق به رنگ چون دُرّ
(بهار، ۱۳۹۰: ۸۳۰)

عرق را از کشمش و خرما تهیه می‌کنند. عرق خرمای ایران از مرغوبیّت مناسبی برخوردار بوده است. آن را گاهی به‌صورت خالص و گاهی مخلوط آن را با شراب می‌نوشیدند (پولاک، ۱۳۶۸: ۴۴۹). تعمّد بهار در برشمردن و توصیفات و تشبیهات متوالی انواع مسکرات زیرکانه است و حکایت از رواج گسترده و معروفیّت آنان در جامعه دارد.

۳-۵. مجازات اعدام و چگونگی اجرای آن

همی چه گویی چندین چراست قالاقیل — به پیش این در و برگرد آن بلند نخیل
شگفت روزی، همچون قیامت از انبوه — فراخنایی مانند محشر از تهویل
ز بس نظارگان درتنیده یک به دگر — ببسته راه شد آمد، به عابران سبیل
پیادگان و سواران ستاده صف در صف — بگرد برشده نخلی مهیب و زشت و طویل
درازنایی هایل به رنگ جبههٔ مرگ — و یا بسان زدوده سنان عزرائیل
[...] عظیم‌داری خمیده‌سر، که بر سر او — نوشته‌اند که «هذا لمن اساء قلیل»
ز بهر صید گنه‌کاران، فروهشته — سطربندی ابریشمین و زفت و فتیل
چو بانگ زد نهمین زنگ صبح روز سوم — به خصم خواندند آیات مرگ با تعجیل
سر شرارت کاشان، زعیم راهزنان — به پای دار دراستاد، بسته‌دست و ذلیل
به پیش‌مرگی وی، پیشکار ناکس او — نخست کرد سر چوب دار را تقبیل
سپس نشان سر دار شد تن سردار — به شادمانی ارواح بی‌گناه قتیل
غریو و هلهله ز انبوه مرد و زن برخاست — تو گفتی آنکه دمیدند صور اسرافیل
(بهار، ۱۳۹۰: ۲۶۴)

در دورهٔ قاجار بسیاری از جرم‌ها را مستوجب مجازات اعدام می‌دانستند. در این دوره گاهی دزدان و سارقان را به دار می‌آویختند یا در میان ستون‌های گچی دفن می‌کردند (براون، ۱۳۸۶: ۱۳۸). گاهی بعضی را به جرم شراب‌خواری نیز به اعدام محکوم می‌کردند:

> از جمله اطّلاعاتی که ضمن صحبت گرفتم، این بود که اخیراً حکمران جدید یزد دو نفر را به جرم شراب‌خواری، اعدام کرده بود (همان:۳۷۶).

هرچه جزئیّات عمل ناروا بیشتر و دقیق‌تر به تصویر درآید و به آن پرداخته شود، زشتی و کراهت آن آشکارتر خواهد شد. بهار در مواجهه با چنین رسوم ناعادلانه‌ای به‌تعمّد، ریزه‌کاری‌ها و جزئیّات را شرح می‌دهد تا مخاطب هرچه بیشتر به درک فاجعه نزدیک‌تر شود. تشبیهات و استعاره‌های سیاه و تصاویر دهشتناکی که بهار از مراسم اعدام در زمان قاجار ارائه می‌دهد، به مستند بی‌نظیری می‌ماند که پیش روی مخاطب نهاده باشد و به همان حد در خاطر او تأثّر و تأسّف بر جای می‌گذارد.

در حکایت دیگری ماجرایی را روایت می‌کند که قاضی در آن برای مجازات جرم دزدی، حکم اعدام صادر کرده است:

[...] بیوه‌زن رفت و دید معرکه‌ای — که بترسد از او هر آدم نر
پسرش بسته‌دست و یازیده — هیبت مرگ بر دلش خنجر
خوانده قاضی ز نامهٔ عملش — دزدی اسب و اشتر و استر
چوبهٔ دار گفت کیفر اوست — بهر آسایش گروه بشر
مادرش بانگ الامان برداشت — خاصّه بعد از شنیدن کیفر

(بهار، ۱۳۹۰: ۱۰۸۰)

۳-۶. وضعیّت حمل و نقل شهری

هوشم ز سر پریده از ماجرای واگون — از دنگ‌دنگ واگون از های‌های واگون
از جالسان واگون راحت‌تر است صد بار — آن‌کس که جان سپارد در زیر پای واگون
ز اسرار قبر و محشر، آگه شود یک‌بار — آن کس که از جهالت، شد مبتلای واگون
آدم به روی آدم، حیوان به روی حیوان — این‌است یک اشارت، از تنگنای واگون
سوهان مرگ گویی در استخوان‌تراشی است — چون روی ریل غلطد عرّاده‌های واگون
باشد به رنگ و نکهت چون دستگاه سلّاخ — آن تخته‌ها که نصب است اندر فضای واگون
با گاری شکسته کز کوهپایه غلطد — یکسان بود به واقع سیر و صدای واگون
اصحاب را به مقصد، نزدیک‌تر رساند — گر چاروای لنگی باشد به جای واگون
با راکبان واگون همره رسد به خانه — افتد اگر چلاقی، اندر قفای واگون
در پایتخت ایران این بلعجب که نبود — ز آثار علم و عمران، چیزی سوای واگون
آن هم به این فضاحت، آن هم به این کثافت — از ابتدای واگون، تا انتهای واگون

(بهار، ۱۳۹۰: ۲۶۸)

«واگن اسبی» در زمانهٔ حیات بهار، یکی از مهم‌ترین و پراستفاده‌ترین وسایل حمل و نقل شهری بوده و طبق ابیات یادشده، صدای گوش‌خراش و آزاردهنده‌ای داشته است. فضای تنگ و ازدحام جمعیّت در درون آن و همچنین کُندبودن این دستگاه از مواردی است که بهار با آوردن تشبیهات متعدّد و طنزآمیز برای ملموس‌کردن فضا و درک موقعیّت، به آنها اشاره کرده است. اغراق‌های متناوبی که بهار از ابتدا تا انتهای این ابیات در توصیفات خود آورده است، همه نوعی تمسّخر و استهزاء را شامل می‌شود که مبنای آن اغراق و بزرگ‌نمایی فاجعه است.

۳-۷. وضعیّت معابر شهری

هنگامی که جامعه‌ای به نابسامانی و هرج‌ومرج کشیده شود، بی‌کفایتی و سوء مدیریت در همهٔ شئون آن پدیدار می‌شود و نارضایتی عامّهٔ مردم به وجوه مختلف زندگی روزمرّه کشیده خواهد شد. بهار در قصیده‌ای به نمایندگی از عموم مردم جامعه از وضعیّت نامطلوب معابر و کوچه و بازار شهر که مملو از گِل‌ولای شده است، انتقاد و با لحنی سراسر طعنه‌آمیز شرایط اسف‌بار حمل و نقل و رفت‌وآمد درون شهری را به مسئولان یادآوری می‌کند. قصیده با بیتی آغاز می‌شود که گویی به زبان اشاره و در تعبیری عام، تمام کشور است که در آشوب بلاها و ناملایمتی‌ها در گل فرومانده است و وضعیّت در گِل‌ماندهٔ کوچه و بازار کنایتی از حال و روز ناخوش جامعهٔ آن روز ایران است:

افتاده‌ایم سخت به دام بلای گل — یا ربّ چو ما کسی مباد مبتلای گل
گِل مشکلی شده است به هر معبر و طریق — گام روندگان شده مشکل‌گشای گل
هرگه که ابر خیمه زند در فضای شهر — بر بام هر سرای برآید لوای گل

(بهار، ۱۳۹۰: ۱۴۱)

۳-۸. گدایی و شیوه‌های گدایان برای برانگیختن توجّه مردم

از همه بدتر سر و صدای گداهاست — کاین یک والنّجم خواند و آن یک یاسین
گوید آن یک بده به نذر ابوالفضل — یک دو سه شاهی به دست سیّد مسکین
وان دگر اندر پیاده‌رو به بم و زیر — نوحه کند با نوای نازک و غمگین
نرّه‌خری کج نموده پای که لنگم — گاهی بر لب دعا و گاهی نفرین
پیرزنی چند طفل نگون‌سار — گرد خود افکنده هم‌چو بوتهٔ یقطین

(بهار، ۱۳۹۰: ۳۸۴)

یکی از معضلات اجتماعی‌ای که در معابر شهری آن زمان نمود فراوانی داشته، پدیدهٔ تکدّی‌گری و ازدحام گدایان بوده است. این امر در درجهٔ اوّل ناشی از فقر گستردهٔ جامعهٔ ایرانی بود و توجّه روزافزون به آن سبب شده بود تا افراد فراوانی به جای آنکه معاش خود را با مزد دسترنج خویش تأمین کنند و پی پیشه‌ای را بگیرند، به‌مانند بسیاری دیگر به تکدّی‌گری روی بیاورند. برای همین همواره جمعیّت فراوان گدایان، نمایی نازیبا و کریه به خیابان‌ها و معابر داده بود:

گدایان مطلوب خود را عموماً با چرب‌زبانی و فریاد و اصرار به دست می‌آوردند. هیچ ساعتی از روز و هیچ روزی از هفته نبود که به نظر آنها موجبی خاصّ برای طلب خیرات از مردم موجود نباشد و در نظر آنها جای هیچ‌گونه شبهه و تردیدی نبود که فقیری که شب جمعه صدقه طلب می‌کند، حتماً باید به خواسته‌اش برسد. در ایّامی که مصادف با عید میلاد بزرگان دینی بود، مردم را به نام پیامبر یا امّامان سوگند می‌دادند که به آنان ترّحم کنند و نیازشان را برآورده سازند (سنایی، ۱۳۸۵: ۸۴).

یکی از شگردهای مهمّ بهار در بازگویی ماجرا، تصویرسازی است. اصولاً «زبان ادبی، تصویری است؛ یعنی به جای گفتن و روایت به نمایش و نقّاشی می‌پردازد» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۸۹). بهار با ریزبینی و دقّت نظری که خاصّ اوست؛ مناسبات، حرکات، صداها و حربه‌های گدایان را در جهت جلب نظر مساعد عابران با زبان و لحنی تند و اعتراض‌آمیز شرح می‌دهد. فضاسازی‌های جزئی و صحنه‌آرایی‌هایی از قبیل «نره‌خری پای کج نموده که لنگم»، «پیرزنی چند طفل نگون‌سار گرد خود افکنده»، کلّیّت یک صحنهٔ نمایش را پیش روی خواننده قرار می‌دهد.

۳-۹. انتقاد از عوام‌فریبی زاهدان

بهار هر آنچه با آموزه‌ها و رهنمودهای روشنگرانهٔ دین اسلام در تضاد باشد و به نام اسلام در جامعه، از سوی عدّه‌ای سودجو تبلیغ شود، آفتی برای دین و جامعه می‌داند و وجود آن را برنمی‌تابد. انتقادهای او از انواع خرافاتی که در جامعهٔ دوران قاجار و پهلوی رواج داشته است، از چنین دیدگاه‌های ترقّی‌خواهانه‌ای ناشی می‌شود و با چنین رویکردی است که تبلیغات بی‌اساس عدّه‌ای زهدفروش ناآگاه را تنها در جهت ارعاب عامّهٔ مردم تلقّی م و در قصیده‌ای پرمعنا، با طنزی برّنده و با تشبیهاتی طعنه‌آمیز، عموم مردم را به اندیشه‌ورزی و اسلام راستین دعوت می‌کند:

ترسم من از جهنّم و آتشفشان او — وان مالک عذاب و عمود گران او
آن اژدهای او که دمش هست صد ذراع — وان آدمی که رفته میان دهان او
آن کرکسی که هست تنش همچو کوه قاف — بر شاخهٔ درخت حجیم آشیان او
آن رود آتشین که در او بگذرد سعیر — وان مار هشت‌پا و نهنگ کلان او
آن آتشین درخت کز آتش دمیده است — و آن میوه‌های چون سر اهریمنان او
و آن کاسهٔ شراب حمیمی که هرکه خورد — از ناف مشتعل شودش تا زبان او
وان گرز آتشین که فرود آید از هوا — بر مغز شخص عاصی و بر استخوان
آن چاه ویل در طبقهٔ هفتمین که هست — تابوت دشمنان علی در میان او

(بهار، ۱۳۹۰: ۱۳۹)

آنچه خواننده از این ابیات استنباط می‌کند؛ این است که عده‌ای زهدفروش برای سودهای شخصی و ترساندن عامّهٔ مردم، چنین توصیفاتی را از روز قیامت و کیفیّت مجازات‌های آن در جامعه ترویج می‌کردند. بهار شعر خود را به طعنه با فعل «ترسم» شروع می‌کند؛ که نیّت واقعی مبلّغان چنین نگاهی به روز قیامت است و در ادامه، با آوردن توصیفات و تصویرهایی که هیچ

سنخیّتی با حقیقت دین اسلام ندارد، در لفافه از اندیشه‌های مخرّب صاحبان چنین نگرش‌هایی انتقاد می‌کند.

۳-۱۰. شعبده‌بازی و تردستی

تن به ورزش سپار تا خود را / جلد و چالاک و نامور سازی
بر سر استوانه رقص کنی / وز بر ریسمان گذر سازی
یا که خود را به چشم‌بندی و سحر / جالب دقّت و نظر سازی
پنبه‌ای در دهان فکنده و زان / رشته‌هایی دراز بر سازی
بیضه زیر کله نهی و از آن / جوجه‌ای نودمیده بر سازی
کش روی مهره را به طرّاری / حقّه بی‌مهره جلوه‌گر سازی

(بهار، ۱۳۹۰: ۷۳۴)

در کتاب حاجی بابای اصفهانی، توصیفی از شگردهای عجیب شعبده‌بازان و تردستان آمده است:

> پدرم لوطی‌باشی شهر شیراز بود [...]. همدم و هم‌بازی ایّام کودکی من، بوزینه‌ها و خرس‌های پدرم و سایر همکارانش بود، در مصاحبت و نشست و برخاست با لوطیان، فوت‌وفن‌های این کار را که در طیّ عمر تا به امروز به کارم خورده است، آموختم. در پانزده‌سالگی نوچهٔ لوطی کامل از آب درآمده بودم، با چشم همه‌بین و عقل همه‌دان در آتش خوردن و آب دهان بیرون ریختن و کارد بلعیدن و از چنبر جستن و بندبازی و سایر تردستی‌ها و حقّه‌بازی‌ها سرآمد اقران گردیدم و از همان وقت آثار ترقّی در ناصیه‌ام پدیدار بود (موریه، ۱۳۵۴: ۵۵).

طنز تلخی که بهار در ابیات یادشده در توصیف شعبده‌بازان به کار گرفته است؛ کنایتی پرمعنا به وضعیّت آن روز جامعه دارد که دالّ بر کسادی بازار اهل فضل و دانش است. بهار علاوه بر برشمردن انواع شعبده‌هایی که تردستان برای جلب توجّه بینندگان خود انجام می‌دادند، گوشه‌چشم گلایه‌آمیزی نیز به رواج گستردهٔ این‌گونه اعمال عامّه‌پسند داشته است.

۳-۱۱. انتقاد از رواج سبک زندگی غربی در ایران

سراسر تار گیسوی سیه چیدند خانم‌ها / ندانم از چه این مد را پسندیدند خانم‌ها

(بهار، ۱۳۹۰: ۱۱۴۸)

شد این مد در جهان مقبول و هرجا / زنان گیسوی مشک‌افشان بریدند
به ایران هم سرایت کرد این کار / زنان فرمودهٔ شیطان شنیدند
طلائین‌طرّه و مشکین‌کلاله / درو کردند و قلب ما دریدند
سر خود را کچل کردند و زین غم / دل ما را به خاک و خون کشیدند

(بهار، ۱۳۹۰ : ۱۱۴۸)

با رواج فزایندهٔ عادات و سبک زندگی غربی در ایران، به‌ویژه در سال‌های پایانی حیات بهار، عدّه‌ای از صاحبان قلم در جامعه نقدهایی دربارهٔ این مسئله ایراد می‌کردند. بهار تقلیدهای بی‌علم

عامّهٔ ایرانیان را از مناسبات زندگی غربی، به‌مثابهٔ دردی همه‌گیر و تهی از عقلانیّت می‌دید و به فراخور حال، آن را در اشعار خود بازتاب می‌داد.

از ابیات یادشده به‌خوبی چنین بر می‌آید که در دوره‌ای، زنان به تقلید از مدهای غربی با افراط و در مقیاسی گسترده، موهای سر خود را کوتاه می‌کردند. بهار این عمل را به‌عنوان نمونه‌ای از تقلیدهای اجتماعی و افراطی ایرانیان از جوامع غربی که با الگوهای فرهنگی ایرانی هم‌خوانی نداشت، نمی‌پسندید. کنایه‌های «فرمودهٔ شیطان شنیدن»، «قلب دریدن» و «به خاک و خون کشیدن» همه حاکی از نامقبول بودن این عادت از نگاه بهار دارد.

۳-۱۲. رسم زنجیرزنی، سینه‌زنی و کفن‌پوشی در محرم

خلق ایران دسته‌ای دزدند و بی دین، دسته‌ای سینه‌زن، زنجیرزن، قدّاره‌زن من با کی‌ام
گویمش باید بپوشانی کفن بر دشمنان باز می‌پوشد به عاشورا کفن من با کی‌ام
(بهار، ۱۳۹۰: ۳۳۳)

سینه‌زنی و زنجیرزنی از عزاداری‌های رایج در بین تودهٔ مردم است که اقشار مختلف جامعه در ایّام محرّم در آن شرکت می‌کنند. در دورهٔ قاجار این رسم با آیین و مراسم ویژه‌ای برگزار می‌شد.

> در ایّام آغازین دهه‌های ماه محرّم، شاه و رعایایش، لباس عزا به تن می‌کنند. [...] مردان طبقات پایین به‌عنوان علامت عزا، دامن پیراهن خود را بیرون گذاشته و دکمهٔ یقهٔ آن را بازمی‌کنند. هرشب دسته‌های مختلف در کوچه‌ها راه می‌افتند و پیشاپیش آنها علم سیاهی را حرکت می‌دهند. مردان و کودکان با حمل مشعل‌هایی، نوحه‌خوانان و سینه‌زنان به تکیه می‌روند و مرتب فریاد می‌کشند: «حسین وای! حسن وای! عبّاس وای!» (سرنا، ۱۳۶۲: ۱۶۹).

نگاه ژرف و شناخت عمیق بهار نسبت به دین و نقش سازندهٔ آن در رشد اجتماع به‌صورت ایجاد انگیزه‌هایی درونی در افراد برای تلاش در جهت بهبود وضعیّت‌های آشفته و نابسامانی که در جامعهٔ آن روزگار برقرار بود، باعث می‌شد که همواره او به‌عنوان یکی از حامیان و مروّجان باورهای راستین مذهبی عمل کند و از سویی دیگر، در برابر هرگونه انحراف از این باورهای راستین که سبب استحالهٔ بیشتر بنیادهای فکری و کارآمد می‌شد، قد علم کند و با بیانی گزنده و قلمی برّنده، فلاکت فکری برخی از طبقات مانده در خرافات را که هیچ سنخیّتی با اصل دین و مذهب نداشتند، به باد انتقاد بگیرد؛ برای همین، خشونت پنهان و آشکاری که در برخی رسوم مذهبی، مانند قمه‌زنی موجود بود، نابه‌جا و ناروا می‌دانست. بهار پایبندان به چنین رسومی را سرزنش می‌کرد و با آوردن صفات نکوهیدهٔ متناوبی مانند دزد، بی‌دین، سینه‌زن، زنجیرزن و قدّاره‌زن، آنان را بر این می‌خواند که از خودآزاری دست بکشند و خشم و خشونت خویش را علیه نیروهایی به کار گیرند که بانی جهل‌زدگی و واپس‌گرایی جامعه شده‌اند. تعبیر «گویمش باید بپوشانی کفن بر دشمنان » به‌وضوح ناظر به همین روحیهٔ انقلابی در جهت مبارزه با دشمنان ایران است.

۳-۱۳. قمه‌زدن در ایّام محرم

خودکشی باشد قمه بر سر زدن، آن تیغ تیز　　بر سر دشمن زنید و خویش را احیا کنید
(بهار، ۱۳۹۰: ۳۳۲)

در ایّام محرّم و عمدتاً در روزهای تاسوعا و عاشورا، عدّهٔ فراوانی از عزاداران با قمه و شمشیرهای کوتاهی، فرق سر خود را خون‌آلود می‌ساختند. «پیر لوتی» که در زمان مظفرالدّین‌شاه به ایران سفر کرده است، دربارهٔ قمه‌زنی می‌نویسد:

> مردان، سربرهنه در میان گیسوان خود شکاف خون‌آلودی ایجاد کرده‌اند و عرق و قطرات خون روی شانه‌هایشان جاری است (به نقل از فروغی ابری، ۱۳۸۸: ۶۸).

روحیهٔ اصلاحگر و ترقّی‌خواه بهار با چنین اعمالی که با نام دین و به‌صورت افراطی و بدون توجّه به هدف حقیقی عزاداری و رسالت راستین قیام عاشورا انجام می‌شد، هم‌خوانی نداشت. انجام چنین اعمالی در ایّام محرّم در بین عامّهٔ مردم که از جانب روحانیّان عالم هم به هیچ‌وجه حمایت نمی‌شد و بیشتر از همه، حاکمان مستبّد را خرسند می‌کرد، رواج تمام داشت. در منظر بهار جامعهٔ آشوب‌زده و در جهل فرورفتهٔ آن زمان، اگر به خشونتی نیاز داشت در جهت سرکوب بانیان آن آشوب و جهل باید به کار گرفته می‌شد. در بیت یادشده نیز بهار با ایجاد صنعت تضاد در واژه‌های ابتدا و انتهای بیت، یعنی «خودکشی» و «احیاء» مخاطب خود را دعوت می‌کند تا شمشیر و قمهٔ خشم خود را بر سر دشمنان ایران فرود آورند و از این طریق جامعهٔ رو به زوال خویش را احیاء کنند.

۴. بهار و نقد سیاست

با توجّه به روحیّهٔ انتقادی و مقتضیّات زمانهٔ بهار و تغییراتی که در عرصهٔ سیاست و مملکت‌داری در ممالک غربی رخ داده و آثار آن به داخل مرزهای ایران نیز کشیده شده بود، شاعران و نویسندگان رسالت خود را بیدارکردن توده‌های مردم برای در دست گرفتن سرنوشت خویش می‌دانستند و بر همین اساس و شاید بیشتر از هر شاعر دیگری، شعر بهار در زمینهٔ مسائل سیاسی، خصلتی ضد استبدادی به خود گرفته است. کاربرد زبان ادبی و شگردهای بلاغی در انتقادهای سیاسی بهار نقش پررنگی دارد و بر حسن تأثیر آن بر مخاطب افزوده است. در اینجا به چند نمونه اشاره می‌شود:

۴-۱. رشوه‌گیری در سیستم حکومتی

رقم قتل از زبان قلم　　برنگردد مگر به قوّت زر
(بهار، ۱۳۹۰: ۱۰۷۹)

بهار می‌گوید قاضیان و حکمرانان در قبال دریافت رشوه، حتّی قاتلان را نیز از مجازات مصون می‌کنند. رشوه‌دادن و رشوه‌گرفتن در حکومت قاجار امری رایج بوده است. بهار در جایی دیگر در بیتی تأمّل‌برانگیز گفته است:

لـــب مـــردم ز تشـــنگی تفتـــه رشـــوه چـــون ســـیل هـــر طـــرف جـــاری
(بهار، ۱۳۹۰: ۲۲۹)

در این بیت به کارگیری آرایهٔ تضاد و اغراق، به‌صورت هم‌زمان، اوج درماندگی اقتصادی مردم و فساد سیاسی و اقتصادی حاکمان زمان را به تصویر کشیده و بر تأثیرگذاری آن افزوده است.

اعتمادالسلطنه در خاطرات خود به ماجرایی اشاره می‌کند که در آن اشخاص بلندپایهٔ حکومت، رشوه‌های کلان دریافت می‌کنند:

> از قرار مشهور، حکومت کرمان حراج است؛ حسام‌الملک هشتادهزار تومان به‌عنوان رشوه به شاه می‌پردازد و بیست‌هزار تومان به صدر اعظم و غیر، میل صدر اعظم این است که به رکن‌الدوله داده شود و آن اَبله زیاده از هشتادهزار تومان نمی‌دهد (۱۳۶۴: ۹۳۶/۱).

بهار که خود به‌عنوان سیاستمدار فضای سیاسی را تجربه کرده و از نزدیک شاهد رواج چنین عادت نکوهیده‌ای بوده است، در بیت زیر با کنایه‌ای تلخ، عادت رشوه‌ستانی از جانب مشارالسلطنه را به او یادآوری می‌کند. مضمون رشوه‌نگرفتن و عذاب کشیدن، کنایه‌ای است از اوج اعتیاد به لذّت حاصل از رشوه‌ستانی مشارالسلطنه:

اندرین کشور که خادم را ز خـائن فـرق نیسـت رشوه‌نگرفتن عـذاب اسـت ای مشارالسـلطنه
(بهار، ۱۳۹۰: ۲۴۸)

و در جایی دیگر با ایجاد آرایهٔ تضاد در واژگان «سستی و چستی» بر یکی از وکلای مجلس خرده می‌گیرد و اهمال و انفعال او را در امور خیر و تعجیل و شتابش را در رشوه‌ستانی و نابکاری نکوهش می‌کند:

در کار خیـر سسـتی در اخـذ رشـوه چسـتی از بـس کـه نادرسـتی از بـس کـه نابکـاری
(بهار، ۱۳۹۰: ۳۹۷)

۴-۲. تفتیش

یکی از ویژگی‌های بارز خفقان دوارن قاجار و پهلوی، تفتیش مأموران حکومتی از محل سکونت افراد و وارسی نوشته‌ها و مکتوبات آنان بوده است. بهار در ابیات زیر ضمن حکایتی، طعنه‌وار ویژگی‌های ظاهری مفتّشان را توصیف می‌کند و با کنایه‌هایی پرمعنا جهل و ناآگاهی و بی‌سودای آنها را به استهزاء می‌گیرد:

ریـــش جوگنـــدمی، ســـیه‌رنگـــی ریـــزه‌چشـــمی، میانـــه‌ای لنگـــی
خنـــده‌رویـــی و گـــرم‌گفتـــاری کهنـــه‌رنـــدی، قـــدیم‌عیّـــاری
بـــا زبـــانی چـــو پشـــت افعـــی نـــرم بـــا بیـــانی چـــو کـــام اژدر گـــرم
[...] گفـتم اینجـا نوشـته بسـیار اسـت کاغـذ بیسـت‌سـاله انبـار اسـت
گفـــت، باشـــد کتـــاب خطّـــی نیـــز؟ گفـــتم آری فـــزون‌تـــر از هـــر چیـــز
لیـــک تفتـــیش خطّـــی آســـان نیســـت خوانـــدنش کـــار بـــی‌کتابـــان نیســـت
خوانـــدنش نیســـت ســـهل بـــر همـــه‌کـــس کـــار اهـــل کتـــاب باشـــد و بـــس
هرچـــه انبـــار بـــود کاویدنـــد هرچـــه اشـــکاف بـــود گردیدنـــد

هـــم بـــه صـــندوق‌خانـــه ســـر کردنـــد | نیـــز در خوابگـــه نظـــر کردنـــد
قـــبض و مـــبض و قبالـــه و اســـناد | دفتـــر و مفتـــر و ســـواد و مـــواد
جملـــه را کـــرد درهـــم و بـــرهم | ریخـــت در یـــک جـــوال بـــر ســـر هـــم

(بهار، ۱۳۹۰: ۶۶۸)

بهار در تصویرسازی و مجسّم‌کردن اتّفاقات و فجایع اجتماعی، چیره‌دست است و شگردهای زبانی او در به‌کارگیری الفاظ و عینی‌کردن ماجرا برای مخاطب به‌گونه‌ای است که احساس او را به اوج همدردی و تأثّر می‌رساند. در اینجا تشبیه زبان به «پشت افعی» و بیان به «کام اژدر» و همچنین ذکر جزئیّات تفتیش و جدیّت و ولع مفتّشان به بهترین شیوه با زبان طنز و تلخ بهار، همراه شده است و به‌خوبی فضای آشفته و اندوه‌بار تعدّی مأموران وقت را پیش روی خواننده به تصویر کشیده است. تعبیرات عامیانه و اتباعی که در«قبض و مبض»، «دفتر و مفتر» و «سواد و مواد» وجود دارد، بر لحن طنزآمیز کلام بهار افزوده است.

در جایی دیگر بهار از بازجویی خشونت‌آمیز مأموران در مسیر سفر با متوقّف‌کردن وسیلهٔ نقلیهٔ آنان شکایت می‌کند. وی با عبارت محاوره‌ای و کنایه‌آمیز «نباید بوی خیری از بنده» آنان را افرادی می‌داند که به امید دریافت باج و رشوه، بدون هیچ بهانه‌ای مانند راهزنان به تفتیش دست می‌یازند:

[...] کـــه بـــه ناگـــه یکـــی بیامـــد پـــیش | گفـــت بایـــد کنیمتـــان تفتـــیش
چـــون کـــه چیـــزی نبـــودم انـــدر بـــار | ننهـــادم بـــه مشـــت او دینـــار
گفـــتمش بـــا لبـــی پـــر از خنـــده | بـــوی خیـــری نیایـــد از بنـــده
هرچـــه خواهـــد دلـــت پـــژوهش کـــن | چیـــزی ار یـــافتی نکـــوهش کـــن
جامـــه‌دان‌هـــای مـــن بـــه خـــاک انـــداخت | بارهـــا را ز هـــم پریشـــان ســـاخت [...]

(بهار، ۱۳۹۰: ۷۶۱)

٤-۳. نقد شاهنشاه

نقد شاهنشاه به‌عنوان شخص اوّل مملکت و رأس هرم حاکمیّت از لازمه‌های شعر دورهٔ مشروطه به شمار می‌آمده است که دگراندیشان و روشنفکرانی چون بهار ضمن اشعار خود به آن پرداخته و از این طریق درد جامعهٔ خویش را به عامّهٔ مردم گوشزد کرده‌اند. بهار در سال‌های منتهی به انقلاب مشروطیّت و در اوج بی‌کفایتی‌های شاهان قاجار در مستزادی با تندترین و بی‌پرواترین الفاظ علیه شاه ایران داد سخن می‌دهد:

بـــا شـــه ایـــران ز آزادی ســـخن‌گفـــتن خطاســـت | کـــار ایـــران بـــا خداســـت
مـــذهب شاهنشـــه ایـــران ز مـــذهب‌هـــا جداســـت | کـــار ایـــران بـــا خداســـت
شاه مست و شحنه مست و شیخ مست و میر مست | مملکـــت رفتـــه ز دســـت
هـــردم از دســـتان مســـتان فتنـــه و غوغـــا بـــه پاســـت | کـــار ایـــران بـــا خداســـت

(بهار، ۱۳۹۰: ۱۲۴)

یکی از وجوه بلاغت و شگردهای افزایش تأثیر سخن بر مخاطب، استفاده از صنعت تکرار در کلام است؛ «هم به‌لحاظ زبان (تکرار واک، هجا، کلمه، جمله) و هم به‌لحاظ معنی. وزن و قافیه، ردیف

و صنایع بدیع لفظی از مظاهر این تکرار هستند» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۹۱). تکرار در اینجا با جملهٔ «کار ایران با خداست» به‌صورت نهیبی در گوش مخاطبِ منفعل خوانده می‌شود و او را به واکنش در برابر وضعیّت موجود تحریک می‌کند.

همچنین بهار، قبل از کودتای ۱۲۹۹ با همین شگرد، احساسات مخاطب خود را تحریک می‌کند و او را بر این می‌خواند تا علیه شاهی که جز زر و ثروت چیزی دیگری نمی‌شناسد، قیام کند:

ای مـردم دل‌خـون وطـن دغدغـه تـا کـی — چون شـه ز وطـن دل بکنـد دل بکـن از وی
شاهی است در این شهر کـه جـز زر نشناسـد — خلقی که ندانند به جـز چنـگ و دف و نـی
(بهار، ۱۳۹۰: ۲۷۰)

در قصیده‌ای در بحبوحهٔ سال‌های مشروطیّت، بی‌پروا و با زبانی آتشین، شخص اوّل مملکت را خطاب قرار می‌دهد و او را سرزنش می‌کند و استبداد و خطاکاری را یگانه هنر او در کشورداری معرّفی می‌کند. بهار با تلمیح به چنگیز مغول که نماد ظلم و بیداد است، شاه ایران را در برابر او، فصل نوینی از ستم‌ورزی می‌بیند:

پادشـــاه ز اســـتبداد چـــه داری مقصـــود — کـه از ایـن کـار جـز ادبـار نگـردد مشـهود
[...] کشـت ملّـت را کـردی ز سـتم پـاک درو — شـد کهـن قصـهٔ چنگیـز زبیـداد تـو نـو
[...] جز خطاکاری از ایـن شـاه نمـی‌بایـد خواسـت — کانچـه مـا در او بینـیم سراسـر بـه خطاسـت
(بهار، ۱۳۹۰: ۱۱۰)

۴-۴. شکنجه‌کردن برای اعتراف‌گرفتن

مجـری کـو بـه کـرده، خسـتو نیسـت — چـاره‌اش غیـر زور بـازو نیسـت
سـارقی کـو نمـی‌کنـد اقـرار — بایـد اقـرار خواسـت بـا اصـرار
(بهار، ۱۳۹۰: ۶۷۲)

مجرمـی گـر نشـد بـه فعـل مقـر — مـی‌کننـدش شـکنجه‌هـای مضـر
دسـتی از روی کتـف بپیچاننـد — دسـتی از پشـت سـر بگردانـد
سـاق آن هـردو را نهنـد ز کـین — بـه یکـی دسـتبند پـولادین
...ور کسـی طـاقتش شـدید بـود — داربسـتی بـر آن مزیـد شـود
دسـت‌هـای خمیـده را بـه کمنـد — از یکـی حلقـه‌ای بیاویزنـد
پـس کشـندش بـه داربسـت فـراز — طاقـت گفتـنش نـدارم بـاز
گـاه بـا تازیانـه و ترکـه — مـی‌زننـدش کـه افتـد از حرکـه
(دیوان بهار، ص۶۷۴-۶۷۳)

گـاه‌گـاهی هـم از پـی تحقیـق — آب جوشـیده مـی‌شـود تزریـق
(بهار، ۱۳۹۰: ۶۷۴)

جبّاران و حکومت‌های خودکامه در عصر حیات بهار، همواره با توسّل به شکنجه و ارعاب در پی پیشبرد اهداف مستبّدانهٔ خود در قبال مردم بوده‌اند. دربارهٔ استبداد، خفقان و شکنجه‌هایی که

عوامل این حکومت‌ها در آن دوران انجام می‌دادند، در منابع مختلف به‌صورت کلّی سخن گفته شده است؛ امّا شاید هیچ شاعری به زبان شعر و این‌گونه با ذکر جزئیّات، زشتی چنان شکنجه‌هایی را به تصویر نکشیده باشد. بهار که خود در بطن جامعه قرار داشت با دقّت و ریزبینی خاصّ خود این اعمال را رصد کرده و انواع آن را با اشاره به جزئیّات برشمرده است تا مخاطب امروز عمق ددمنشی عاملان و مجریان این عمل را درک کند.

۴-۵. نظمیّه (شهربانی)

حفظ ناموس به هر جا شرف نظمیّه است　　شرف و ناموس اینجا هدف نظمیّه است
صف آدم‌کشی و ننگ صف نظمیّه است　　اختیار شه و کشور به کف نظمیّه است
(بهار، ۱۳۹۰: ۳۸۹)

ادارهٔ نظمیّه یا شهربانی که در گذشته وظیفهٔ تأمین امنیّت و برقراری نظم در جامعه را عهده‌دار بود، در شعر بهار به‌عنوان بخش قانون‌شکن و مخلّ آسایشِ جامعه معرفی شده است. استفاده از آرایهٔ متناقض‌نما در این بیت، اوج هرج و مرج و فرصت‌طلبی نظمیّه را بازگو می‌کند و ماهیّت آن را شفاف‌تر به مخاطب امروزی می‌شناساند.

۵. نتیجه

ملک‌الشعرای بهار به بهترین نحو ممکن، کاستی‌ها و گرفتاری‌های دوره‌ای از حیات جامعهٔ ایران را در گوش مخاطب خود فریاد زده و به هنری‌ترین شکل ممکن او را برای اصلاح وضعیّت موجود فراخوانده است. بهار اندیشه‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی خود را زیرکانه و با ظرافت تمام در قالب شعر ریخته و ضمن حفظ استواری و فخامت زبان شعری خود، آگاهانه از بلاغت و آرایه‌های ادبی برای اثرگذاری احساسی و عاطفی بر مخاطب سود برده است. وی با نگاه تیزبین خود، معضلات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی عصر خویش را به نظاره می‌نشیند و در هنگام انتقاد از موقعیّت‌های مختلف، متناسب با اقتضای موجود با تصویرسازی‌های دقیق و شرح عاطفی و احساسی جزئیّات ماجرا، مخاطب را با اهداف از پیش‌تعیین‌شدهٔ خود همراه می‌کند و به بهترین نحو او را به کاستی‌ها و ضعف‌های موجود در جامعه آگاه می‌سازد و متعاقباً او را به تلاش برای رفع آنها برمی‌انگیزاند. استفادهٔ گسترده از صنایع و آرایه‌های ادبی گوناگون، به‌ویژه در مقولهٔ بیان (مانند استعاره، کنایه و تشبیهات دقیق) به‌فراخور ماجرا و بسته به موقعیّت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مورد نظر، ازجمله پرتکرارترین شگردهای بهار برای اقناع مخاطب و اثرگذاری بر وی برای همراه‌کردن او با ایده‌ها و دیدگاه‌های اصلاح‌گرایانهٔ موجود در شعرش محسوب می‌شوند.

اگر معضلات و گرفتاری‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه، برآمده از سوء مدیریت سیاسی و بی‌کفایتی حکمرانان و یا بر اثر ضعف فرهنگی و بی‌توجّهی عامّهٔ مردم باشد، در این دو حالت، واکنش بهار به این گرفتاری‌ها، بی‌محاباتر و زبان نقد او گزنده‌تر می‌شود و ضرورت آگاهی‌بخشی

به مردم را هرچه بیشتر احساس می‌کند؛ امّا در چنین حالاتی نیز آرایه‌های ادبی و زبانی، همچنان در تاروپود کلام برای تأثیر بیشتر بر خواننده‌ای که لزوم کنش‌مندی او احساس می‌شود، خودنمایی می‌کنند. از این حیث، بهار هیچ‌گاه از لزوم برخورداری شعرش از بلاغت و صنایع ادبی برای عیان‌سازی مشکلات عدیدهٔ جامعه و متعاقب آن، اثرگذاری بر مخاطب، برای همراه‌کردن او با خود و واکنش به این گرفتاری‌های غافل نمی‌شود؛ و این، یکی از خصیصه‌های عمدهٔ اشعار انتقادی بهار است که او را از سایر معاصرانش متمایز می‌کند.

منابع

اعتمادالسلطنه، محمّدحسن (۱۳٦٤)، مرآت‌البلدان، به‌کوشش پرتو نوری‌علاء و محمّدعلی سپانلو، ج ۱، تهران، اسفار.

اکبری، منوچهر و سیّدمهدی زرقانی (۱۳۸۰)، «جایگاه و نقش دین در اندیشهٔ دینی ملک‌الشعرای بهار»، ضمیمهٔ مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۱ ، بهار، ۱۲۵-۱٤۰.

امین، سیّدحسن (۱۳۸۵)، «تأثیر انقلاب مشروطیّت بر شعر فارسی»، حافظ، ش ۳۲، سال سوم، ٤۱-٤۷.

اولیویه، گیوم آنتون (۱۳۷۱)، سفرنامه اولیویه: تاریخ اجتماعی و اقتصادی ایران در دورهٔ آغازین عصر قاجار، ترجمهٔ محمّدطاهر قاجا، تهران، اطلاعات.

براون، ادوارد گرانویل (۱۳۸٦)، یک سال در میان ایرانیان، ترجمهٔ مانی صالحی علّامه، تهران، ماه‌ریز.

برهانی، مهدی (۱۳۸٤)، «ملک‌الشعرای بهار آخرین کلاسیک بزرگ شعر فارسی»، حافظ، ش ۱٤، سال دوم، ۲۵-۳٦.

بهار، محمّدتقی (۱۳۹۰)، دیوان اشعار، چاپ سوم، تهران، نگاه.

پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳٦۸)، سفرنامهٔ پولاک (ایران و ایرانیان)، ترجمهٔ کیکاووس جهان‌داری، چاپ دوم. تهران، خوارزمی.

پیشوایی علوی، محسن و همکاران (۱۳۹۴)، «بررسی تطبیقی انتقاد اجتماعی در شعر محمود سامی بارودی و ملک‌الشعرای بهار»، کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی، ش ۱۹، پاییز، ۴۷-۶۸.

سپانلو، محمّدعلی(۱۳٦۹)، چهار شاعر آزادی، تهران، نگاه.

سرنا، مادام کارلا (۱۳٦۲)، آدم‌ها و آیین‌ها در ایران، ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، تهران، نشر نو.

سنایی، فریده (۱۳۸۵) «سیمای جامعه در نثر دورهٔ قاجار»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.

شبستری، معصومه و الهه ستّاری (۱۳۹۴)، «بررسی تطبیقی مضامین اجتماعی در شعر احمد صافی نجفی و ملک‌الشعرای بهار»، ادب تطبیقی، سال اوّل، ش ۲، ۵۴-۶۴.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۶)، زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی، تهران، اختران.

شمعی، میلاد و مینو بی‌طرفان (۱۳۹۱)، «تحلیل مفهوم وطن در اشعار ملک‌الشعرای بهار»، مطالعات ملی، ش ۵۲، ۱۰۷-۱۳۰.

شمیسا، سیروس (۱۳۷٤)، کلیّات سبک‌شناسی، تهران، اندیشه.

فروغی ابری، اصغر (۱۳۸۸)، ایرانیان و عزاداری عاشورا، تهران، مؤسسهٔ آموزش و پژوهشی امّام خمینی.

موریه، جیمز (۱۳۵٤)، سرنوشت حاجی بابای اصفهانی، ترجمهٔ میرزاحبیب اصفهانی (دستان)، به‌کوشش یوسف رحیم‌لو، چاپ دوم، تهران، حقیقت.

موسی‌آبادی، رضا و همکاران (۱۳۹۶)، «استعمارستیزی بن‌مایهٔ اصلی شعر محمّدتقی بهار، یگانه شاعر خراسان در عصر مشروطه»، مطالعات فرهنگی اجتماعی خراسان، دورهٔ ۱۲ ش ۲، ۱۰۹-۱۳۲.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۲۵
10.22059/jlcr.2021.332914.1761
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Parallel Imagery, Using an Equation Style in the *Owsane ye Baba Sobhan*, *Jayi Digar* and *The Old Man and the Sea*

Bahador Bagheri
Associate Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran

(p.p 43-60)
Received: 25, October, 2021 & Accepted: 7, November, 2021

Abstract

Parallel imagery is one of the lesser-known artistic tricks in the world of fiction, in which the author uses some of the important mental and intellectual concepts in the plot in the form of objective and tangible images without showing the direct relation between them once or more time. It directly embeds these concepts in the text of the story, and these objective images are, in a way, confirming and embodying those abstract concepts. This artistic trick is formed in such a way that usually one or more sub-stories run parallel to the main story, which are, in fact, another form of the main story; Or the main and sub-characters of the story are embodied and reproduced in the form of several other characters. The sum of these characters and parallel narrative actions, which are not very visible in the first reading, makes the plot more powerful and effective. Obviously, such sub-stories should not be confused with the ancient artistic technique of "story in story". It seems that the function of visual parallelism in fictional literature has many similarities with the function of equation style in Persian poetry tradition which is a kind of compound simile. In some contemporary Iranian short stories, this artistic trick has been used well. In the equation style, the poet, in one hemistich, presents a statement or a mental and rational proposition, and in another hemistich, to confirm it, he/ she presents an objective and tangible image of the world around him. This paper, while showing and analyzing examples of this artistic and literary technique in “The Old Man and The Sea” by Ernest Hemingway, and two Iranian stories “Owsane ye Baba Sobhan” by Mahmud Dowlat Abadi and “Jayi digar” by Goli Taraghi, considers the parallel imagery as an extended form of Persian poetry equation style in fiction and shows that parallel imagery has a wider and more obscure range of art than the equation style.

Keywords: parallel Imagery, Equation Style, Old Man and Sea, *Owsane ye Baba Sobhan*, *Jayi Digar*, *Literary Criticism*.

توازی تصویری؛ کاربستِ اسلوب معادله در *اوسنهٔ باباسبحان، جایی دیگر و پیرمرد و دریا*

بهادر باقری*

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

(از ص ۴۳-۶۰)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۴؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۸

علمی-پژوهشی

چکیده

«توازی تصویری»، یکی از شگردهای کمترشناخته‌شدهٔ هنری در دنیای ادبیّات داستانی است که نویسنده با بهره‌گیری از آن، برخی از مفاهیم ذهنی و عقلانی مهمّ موجود در پی‌رنگ داستان را یک یا چند بار در قالب تصاویری عینی و ملموس و بدون اشاره به ربط مستقیم آنها با مفاهیم یادشده، در متن داستان جاسازی می‌کند و این تصاویر عینی، به‌نوعی تأییدکننده و تجسّم‌بخش آن ادعاها یا مفاهیم انتزاعی‌اند. نحوهٔ شکل‌گیری این آرایهٔ هنری چنین است که معمولاً یک یا چند داستان فرعی به موازات داستان اصلی جریان می‌یابند که در واقع، شکل دیگری از داستان اصلی هستند؛ یا شخصیّت‌های اصلی و فرعی داستان، در قالب چند شخصیّت دیگر تجسّم می‌یابند و تکثیر می‌شوند. حاصل جمع این شخصیّت‌ها و کنش‌های داستانی موازی، که در خوانش نخست، چندان به چشم نمی‌آیند، پی‌رنگ داستان را قدرتمند و تأثیرگذار می‌کند. بدیهی است که این‌گونه داستان‌های فرعی را نباید با شگرد هنری دیرینهٔ «داستان در داستان» اشتباه گرفت. به نظر می‌رسد کارکرد توازی تصویری در ادبیّات داستانی، با کارکرد اسلوب معادله در سنّت شعر فارسی که نوعی تشبیه مرکّب است، شباهت‌های فراوانی دارد. در اسلوب معادله نیز شاعر، در یک مصراع، خبر یا گزاره‌ای ذهنی و عقلی مطرح می‌کند و در مصراع دیگر، برای تأیید آن، تصویری حسّی و ملموس از دنیای اطراف شاهد می‌آورد. بسامد استفاده از اسلوب معادله در شعر سبک هندی، چشمگیرتر از دیگر دوره‌های تاریخ ادبیّات است. در برخی از رمان‌ها و داستان‌های کوتاه معاصر ایران نیز از تمهید ادبی توازی تصویری به‌خوبی استفاده شده است. این مقاله ضمن تشخیص و تحلیل نمونه‌های توازی تصویری در داستان‌های پیرمرد و دریا اثر ارنست همینگوی، اوسنهٔ باباسبحان محمود دولت‌آبادی و جایی دیگر گلی ترقّی، آن را نوع گسترش‌یافتهٔ اسلوب معادلهٔ شعر فارسی در ادبیّات داستانی قلمداد می‌کند و نشان می‌دهد که توازی تصویری، گسترهٔ هنرنمایی وسیع‌تر، هنرمندانه‌تر و پوشیده‌تری از اسلوب معادله دارد.

واژه‌های کلیدی: توازی تصویری، اسلوب معادله، اوسنهٔ باباسبحان، جایی دیگر، پیرمرد و دریا، نقد ادبی.

*. رایانامهٔ نویسنده: *b.bagher@.khu.ac.ir*

۱. مقدّمه

۱-۱. اسلوب معادله

اسلوب معادله در واقع گونه‌ای از تشبیه مرکّب یا ارسال‌المثل در حوزهٔ بلاغت قدیم است که نخستین بار شفیعی کدکنی در کتاب صور خیال در شعر فارسی، آن را بازتعریف و ویژگی‌های آن را تبیین کرد:

> تمثیل در معنی دقیق آن که محور خصایص سبک هندی است، می‌تواند در شکل معادلهٔ دو جمله مورد بررسی قرار گیرد و تقریباً مجموعهٔ آنچه متأخّرین بدان تمثیل اطلاق کرده‌اند، معادله‌ای است که به‌لحاظ نوعی شباهت، میان دو سوی بیت، دو مصراع، وجود دارد و شاعر در مصراع اوّل چیزی می‌گوید و در مصراع دوم چیزی دیگر؛ امّا دو سوی این معادله، از رهگذر شباهت، قابل تبدیل به یکدیگرند و شاید برای جلوگیری از اشتباه، بتوان آن را اسلوب معادله خواند تا آنچه را که قدما تمثیل یا تشبیه تمثیل خوانده‌اند، از قلمرو تعریف جدا کنیم [...] در بیت [...] : «صورت نبست در دل ما کینهٔ کسی/ آیینه هرچه دید فراموش می‌کند»، می‌توان «=» بین دو مصراع قرار داد؛ یعنی هردو مصراع دو سوی یک معادله‌اند و به‌جای هرکدام از آنها می‌توان دیگری را قرار داد و یک معنی را دریافت؛ و این اسلوب معادله در شعر فارسی قرن دهم به بعد، محور اصلی سبک است، ولی در شعر قدما هم نمونه‌های آن را می‌توان دریافت (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۸۴).
>
> منظور من از اسلوب معادله یک ساختار مخصوص نحوی است [...] . اسلوب معادله این است که دو مصراع کاملاً از لحاظ نحوی مستقل باشند. هیچ حرف ربط یا شرط یا چیز دیگری را حتّی معنا (نه فقط به‌لحاظ نحو) به هم مرتبط نکند؛ در صورتی که در اغلب مواردی که به‌عنوان تمثیل ذکر شده است، این استقلال نحوی مورد بحث قرار نگرفته‌است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۶۳).

این شگرد از قدیم مورد توجّه ادیبان هند بوده و از آن استقبال می‌کرده‌اند:

> ادبای هندی به مصراع معقول که در آن مطلبی شعارگونه و کلی ایراد می‌گردد، مدّعا؛ و به مصراع محسوس که جنبهٔ استدلالی و تمثیلی دارد، مَثل و به این‌گونه بیت، «مدّعامَثل» می‌گفتند؛ در مقابل دولختی که بیت متعارف معمولی است (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۲۸).
>
> اسلوب معادله در واقع یک تشبیه مرکّب عقلی به حسّی است که به آن ارسال مثل یا بیت تمثیل گفته‌اند [...] اسلوب معادله، عنصر غالب و مسلّط سبک هندی در شعر عهد صفوی بود که منتقدان آن عصر به این ساختار تمثیلی، «بیت مدّعامَثَل» می‌گفتند (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۹: ۲۶۸).

۱-۲. توازی تصویری

توازی تصویری، یکی از شگردهای کمترشناخته‌شدهٔ هنری در دنیای ادبیّات داستانی است که نویسنده با بهره‌گیری از آن، برخی از مفاهیم ذهنی و عقلانی مهمّ موجود در پی‌رنگ داستان را در قالب تصاویری عینی و ملموس و بدون اشاره به ربط مستقیم آن با مفاهیم یادشده، یک یا چند بار

(در قالب یک تصویر یک بار یا چند بار و یا تصاویر متنوّع) در متن داستان جاسازی می‌کند و این تصاویر عینی، به‌نوعی تأییدکننده و تجسّم‌بخش آن مفاهیم انتزاعی‌اند. معمولاً یک یا چند داستان فرعی به موازات داستان اصلی جریان می‌یابند که در واقع، شکل دیگری از داستان اصلی هستند؛ یا شخصیّت اصلی داستان، در قالب چند شخصیّت دیگر مجسّم می‌شود و تکثیر می‌یابد.

نگارنده نخستین‌بار در آثار حسین پاینده با این اصطلاح آشنا شد. ایشان در سه کتاب داستان کوتاه در ایران (۱۳۹۹)، گشودن رمان (۱۳۹۸) و نظریّه و نقد ادبی (۱۳۹۸) در نقد و تحلیل برخی از داستان‌های کوتاه و رمان‌های ایرانی، بهره‌گرفتن نویسندگان از این شگرد هنری را به‌خوبی تبیین و تحلیل کرده است؛ برای نمونه به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: در نقد داستان درخت گلابی اثر گلی ترقّی، درخت گلابی‌ای که میوه نمی‌دهد و عقیم شده، توازی تصویریِ مرد راوی/نویسنده در متن داستان است که مدّتی است نمی‌تواند چیزی بنویسد و ذهنش سترون شده است:

> توازی در وضعیّت درخت گلابی و شخصیّت اصلی، انگیزهٔ خواننده برای کنار هم قراردادن نشان‌های عجز از اتمام کتابش و کشف علّت این عجز را تشدید می‌کند. در واقع داستان، دو روایت را هم‌زمان به پیش می‌برد: یکی روایت معطوف به درخت گلابی (که عمدتاً با گفته‌های باغبان و کدخدا شکل می‌گیرد) و دیگری روایت معطوف به شخص نویسنده (که با سیلان‌های ذهنی راوی شکل می‌گیرد). وجه اشتراک این دو روایت، سترون‌شدن شخصیّت محوری در آنهاست. درخت گلابی بار نمی‌دهد؛ همان‌گونه که این نویسنده هم باروری فکری ندارد (پاینده، ۱۳۹۹: ۱۲۳/۲ و ← همان: ۱۵۹، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۶۲، ۲۶۶، ۳۳۲ و ۳۵۶).

ایشان در کتاب گشودن رمان نیز که روشی مبتنی بر خوانش تحلیلی صحنهٔ آغازین و معلوم‌کردن ربط آن با بقیّهٔ رمان است، استدلال کرده است که «صحنهٔ آغازین رمان، اگر آن رمان به قلم نویسنده‌ای توانا و صناعتگر نوشته شده باشد، حکم همان تمهید یا شگردی را دارد که قدمای ما آن را **براعت استهلال** می‌نامیدند» (پاینده، ۱۳۹۸الف: ۸)؛ برای نمونه منتقد نشان می‌دهد که در داستان تنگسیر اثر صادق چوبک، صحنهٔ آغازین داستان، یعنی نزاع و رقابت دو مورچه بر سر تصاحب یک سوسک مرده و زورگویی یکی از آنان و ستمدیدگی دیگری که ضعیف‌تر است، توازی تصویری نزاع زارمحمّد با کسانی است که حقش را خورده‌اند و وی را به انتقامی خونین سوق داده‌اند (همان: ۳۷). پاینده در کتاب نظریّه و نقد ادبی نیز به‌تفصیل به موضوع توازی پرداخته است؛ ازجمله در جلد اوّل، صفحات ۱۹۹–۲۰۰ دربارهٔ توازی در صحنه‌ای از رمان سووشون، صفحات ۱۲۸–۱٤۸ در نقد روانکاوانهٔ داستان سه قطره خون صادق هدایت و در جلد دوم، صفحهٔ ۳۳۷ در تحلیل فیلم «از کرخه تا راین» (← پاینده، ۱۳۹۸ب).

این مقاله ضمن جست‌وجو در رمان پیرمرد و دریا که از نظر کاربست شگرد توازی تصویری، بسیارغنی و دارای شواهدی فراوان است و همچنین اوسنهٔ باباسبحان محمود دولت‌آبادی و جایی دیگر گلی ترقّی، بر آن است که ابتدا توازی‌های معنایی هنرمندانه و نمادین داستان‌ها را بیابد و سپس نشان دهد که این شگرد هنری مدرن، به‌نوعی، کاربست گسترش‌یافتهٔ آرایهٔ ادبی اسلوب

معادله در شعر فارسی است. گفتنی است نگارندهٔ این مقاله در حال تألیف کتابی در این زمینه است که نمونه‌های قابل توجّه و هنرمندانه‌ای از این ترفند زیبای هنری را در ادبیّات داستانی ایران و جهان تجزیه و تحلیل می‌کند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ اسلوب معادله، می‌دانیم که محمدرضا شفیعی کدکنی مبدع این اصطلاح است و در کتاب‌های صور خیال در شعر فارسی (۱۳۶۶) و شاعر آینه‌ها (۱۳۷۱) به‌تفصیل دربارهٔ آن سخن گفته است. با الهام‌گرفتن از پیشنهاد ایشان، در پژوهش‌های مختلف، هم نمونه‌های اسلوب معادله در شعر برخی شاعران و هم ابعاد مختلف آن بررسی شده است؛ ازجمله سیروس شمیسا در کتاب نقد ادبی (۱۳۷۸)، محمود فتوحی رودمعجنی در دو کتاب نقد خیال (۱۳۷۹) و بلاغت تصویر (۱۳۸۵) بدین موضوع پرداخته‌اند. چندین مقاله نیز در این زمینه نوشته شده‌است؛ امّا دربارهٔ توازی تصویری نیز تا آنجا که نگارنده جست‌وجو کرده‌است، چنان‌که پیش از این آمد، تنها در آثار انتقادی حسین پاینده، اشارهٔ مستقیم به این اصطلاح شده و نمونه‌هایی ارائه شده است. در کتاب عیش مدام اثر ماریو بارگاس یوسا، ترجمهٔ عبداللّه کوثری (۱۳۹۸) نیز که در نقد و تحلیل رمان مادام بوورای اثر گوستاو فلوبر نوشته شده است، به مواردی از این‌گونه توازی‌های تصویری برمی‌خوریم؛ البتّه بدون اینکه با عنوان توازی تصویری مطرح شده باشد. ظاهراً تاکنون مقالهٔ مستقلّی دربارهٔ توازی تصویری نوشته نشده است.

۲. توازی تصویری در *پیرمرد و دریا*

پیرمرد و دریا واپسین اثر ادبی ارنست همینگوی است که در زمان حیات او منتشر شده و داستان پیرمرد فقیر ماهی‌گیر کوبایی به نام سانتیاگو است که در اواخر عمر دچار شوربختی شده و پس از آنکه ۸۴ روز دست خالی از دریا بازگشته، تسلیم نمی‌شود و بار هشتادوپنجم با زحمت و مرارت فراوان، ماهی بسیار بزرگی (بزرگ‌تر از قایق خود) صید می‌کند؛ امّا در راه بازگشت به ساحل، کوسه‌ها صید او را تکه‌تکه می‌ربایند و سرانجام پیرمرد پس از نبردی نفس‌گیر و کشتن بسیاری از کوسه‌ها و خستگی و تسلیم در برابر هجوم انبوه آنها، تنها می‌تواند استخوان به‌جای‌ماندهٔ ماهی را به ساحل بازگرداند.

هرچند همینگوی بر سادگی و سرراستی داستانش تأکید دارد، امّا در لایه‌های پنهان این سادگی و زلالی، متن داستان، ظرفیّت بازنمایی رمز و رازهای شگفت و نمادینی دارد و همچنان که برخی نظریّه‌های ادبی همچون فرمالیسم، نیّت مؤلّف را امری فاقد اهمّیّت و یافتن آن را ناممکن و البتّه غیر ضروری می‌شمارند و بر خوانش دقیق خود متن تأکید دارند، اینجا نیز بدون توجّه به نیّت مؤلّف، می‌توان در لایه‌های پنهانی داستان نگریست و تمهیدات هنری و ادبی زیادی یافت؛ ازجمله بیست نمونهٔ هنرمندانه و دلالتگر توازی تصویری که می‌تواند یکی از ابعاد یا دلایل غنا و جذابیّت

پنهان و «آنِ» داستان تلقی شود. اینک برخی از مهم‌ترین توازی‌های تصویری در این داستان را مرور و در بارهٔ آنها بحث می‌کنیم.

۲-۱. پیرمرد و مسیحؑ

در نگاه اوّل، پیرمرد این داستان، توازی تصویری چهرهٔ مسیحؑ تواند بود. بسیاری از منتقدان غربی، ژرف‌ساخت داستان را ماجرایی مسیحیانه و چهرهٔ پیرمرد را عیسای شهید دیگری تلقی کرده‌اند؛ به‌ویژه صحنهٔ پایانی داستان را که پیرمرد، خسته و بی‌رمق دکل قایق را بر دوش می‌گیرد و به کلبه می‌رود، با ماجرای صلیب بردوش‌گرفتن مسیحؑ و بالارفتن از تپهٔ **جُلجتا** یکی دانسته‌اند.

> «سانتیاگو»، نام اسپانیاییِ سنت جیمز، قدیس حامی اسپانیاست که پیش از آنکه جزو پیروان مسیح شود، مردی ماهی‌گیر بود: صیّاد [حامی و ناجی] آدمیان [...] گریهٔ سانتیاگو «مانند صدایی که بی‌اختیار از گلوی انسان بیرون می‌آید؛ وقتی که میخ از دست او می‌گذرد و در چوب می‌نشیند»، تصویر دیگری از مصلوب‌شدن مسیح است و - پس از آنکه پیرمرد پنج بار در حالی که دکل بر دوش اوست، از شدت خستگی بر زمین می‌نشیند، در حالی که از تپه بالا می‌رود تا به خانه برسد- راوی می‌گوید «پیرمرد دمر روی روزنامه‌ها خوابید و دست‌هایش را شلال کرد و کف دست‌هایش بالا بود» [...] ویرت ویلیامز، برای تأیید این خوانش مسیحیانه از متن، چندین مقایسه ارائه می‌کند: تکیه‌دادن پیرمرد به طناب، با تکیه‌دادن مسیح به صلیب، کرباس یا گونی کهنهٔ پیرمرد با خرقه یا روپوش مسیح، لبهٔ کلاه حصیری و خشن پیرمرد بر پیشانی او، با تاج خار، و دستان خونین پیرمرد با زخم ناخن مسیح. این تصاویر کمتر آشکارند، امّا قوی‌ترند (Oliver, 2007: 300).

هرچند این نظریّه مخالفانی نیز دارد؛ ازجمله اینکه مسیح، صیّاد انسان‌هاست و پیرمرد تنها صیّاد ماهی؛ مسیح، ماجرا و رسالتی آسمانی و مقدّس دارد، امّا داستان پیرمرد، زمینی و مادّی است (Ibid: 301). در متن رمان نیز اشاراتی به حضرت مسیح شده است. پیرمرد عکس همسر فقیدش را برداشته و به جای آن، عکس مسیح و مادرش حضرت مریمس را قرار داده است که تنها یادگاران اوست.

۲-۲. پیرمرد و ماهی

در کتاب فرهنگ نمادها می‌بینیم که ماهی در مسیحیّت به‌عنوان مفهوم‌نگارهٔ (ایدئوگرام) مسیحی است. نماد آب‌ها، هم منجی و هم وسیلهٔ کشف و شهود است. مسیح اغلب چون ماهی‌گیر و مسیحیان چون ماهی تصویر می‌شوند. هر مسیحی که پس از غسل تعمید دوباره زاده شده، با ماهی کوچکی مقایسه می‌شود که صورت مسیح را دارد. در مذاهب آشوری، ماهی مختصّهٔ خدای‌بانوی عشق و در چین، نماد بخت و اقبال است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ۱۳۹/۵-۱۴۴).

در جای‌جای رمان، حسّ و حال شگفت، شفقت‌آمیز و تحسین‌گر پیرمرد نسبت به ماهیِ باشکوه و زیبایی که صید کرده، بازگو شده است. ماهی از بسیاری از جهات، آیینهٔ بازتاب‌دهندهٔ شخصیّت خود پیرمرد است و بارها، شخصیّت خود و ماهی را «غریب» (strange) خوانده است.

> آنچه سانیاگو می‌کوشد به زیر فرمان خود درآورد، دیگر صرف یک ماهی نیست، بلکه موجودی است که به مرتبهٔ دیگری از هستی تعلّق دارد. سانتیاگو با گرفتن ماهی، به‌نوعی واقعیّت برتر از خود یا هستی فراتری (ترانسندانتال) دست یافته است. اسیرشدن این هستی فراتری در دست انسان خاکی، چیزی نیست که طبیعت آن را به‌آسانی بپذیرد (دریابندری، ۱۳۸۵: ۹۱).

بارها او و زیبایی و عظمتش را می‌ستاید و می‌گوید هیچ‌کس لیاقت خوردن گوشت او را ندارد (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۶۶)، شباهت‌های فراوانی بین ماهی و شخصیّت خودش پیدا می‌کند، به حالش دل می‌سوزاند، او را برادر خود خطاب می‌کند (همان: ۱۴۰، ۱۴۴، ۱۶۵، ۱۸۵ و ۱۹۰) و از اینکه مجبور است برادر خود را بکشد، غمگین و دل‌چرکین است:

> پیرمرد در دل خود گفت ماهی تو داری مرا می‌کشی؛ امّا حق هم داری ای برادر! من تا به حال از تو بزرگ‌تر و زیباتر و آرام‌تر و نجیب‌تر چیزی ندیده‌ام (همان: ۱۸۲ و نیز ← همان: ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۹، ۱۶۷، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۰۶).

۲-۳. پیرمرد و شیر

شوالیه و گِربران دربارهٔ چهرهٔ اساطیری و نمادین شیر برآن‌اند که او سلطان، نمادی خورشیدی و درخشان، سلطان حیوانات و سرشار از فضایل و رذایل ناشی از مقام خود است. همچنین نماد پدر، معلم و شاهی. کریشنا، بودا، مسیح و حضرت علی[ع] را شیر لقب داده‌اند. در شمایل‌نگاری قرون وسطا، سر و قسمت جلوی شیر با طبیعت الهی مسیح مرتبط است و پشت و پاهای عقبی شیر که ضعیف‌تر است، با جنبهٔ مادّی و جسمانی وی (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۱۱۱/۴-۱۱۶). شیر در آیین‌های مهرپرستی نماد ایزد خورشید است. شیرِ پیروزمند، نشانهٔ نیروی مردانگی متعالی است. از دیدگاه یونگ، در حالت وحشی‌گری به‌طورکلّی، نشانهٔ هیجان‌های پنهان است و می‌تواند نشانه‌ای هشداردهنده برای خطر بلعیده‌شدن توسّط ناخودآگاه باشد (ادواردو سرلو، ۱۳۹۲: ۵۳۷).

پیرمرد در دوران نوجوانی وقتی بر روی یک کشتی کار می‌کرده، در ساحل آفریقا چند شیر زیبا و باشکوه دیده و چنان محو مهابت و عظمت آنها شده که یکی از صحنه‌های مکرّر داستان، یاد و خاطرهٔ آن صحنه است و بارها شیران را در خواب می‌بیند و رمان با خواب پیرمرد و رؤیای همان شیران پایان می‌یابد:

> من وقتی سنّ تو بودم، تو یک جهاز بادی کار می‌کردم که می‌رفت سفر آفریقا. غروب تو ساحل چندتا شیر دیدم (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۱۱).

جملهٔ پایانی رمان نیز چنین است:

پیرمرد در کلبه‌اش باز به خواب رفته بود. همچنان روی صورت خوابیده بود و پسرک کنارش نشسته بود و او را می‌نگریست. پیرمرد خواب شیرها را می‌دید (همان: ۲۱۷ و نیز ← همان: ۱۱۴، ۱۵۷، ۱۷۱، ۲۱۷).

چنان‌که می‌بینیم، بسامد فراوان و دلالتگرِ تصویر شیر در بیداری و خواب و ضمیر آگاه و ناخودآگاه پیرمرد، اتّفاقی نیست و می‌توان گفت شیر درون و شیر دوران نوجوانی و توانمندی اوست که هنوز زنده است، غرش و بازیگوشی می‌کند و گویی پیرمرد را به ادامهٔ حیات و نبرد بی‌پایان دلگرم می‌کند. شیر، توازی تصویری پیرمرد است.

۲-۴. پیرمرد و دی ماجوی قهرمان

در چندین جای داستان، پیرمرد هم در گفت‌وگو با پسرک و هم هنگام مرور خاطرات، از دلبستگی شدید خود به تیم بیس‌بال یانکی‌های نیویورک و قهرمان شکست‌ناپذیر آن، «دی ماجو» یاد می‌کند. در دشوارترین لحظه‌های صید، از این آزرده‌خاطر است که رادیویی ندارد تا اخبار مسابقه را هر لحظه دنبال کند و در روزنامه نیز دنبال هیچ خبری نیست، جز همین مسابقه و همین قهرمان. آنچه برای پیرمرد اهمّیّت این قهرمان افسانه‌ای را دوچندان می‌کند، این است که پدر او نیز ماهی‌گیر و از طبقهٔ اجتماعی خود اوست و دیگر اینکه با وجود میخچهٔ استخوانی دردناکی که در پاشنهٔ پایش دارد (و البته یادآور پاشنهٔ پای آشیل نیز می‌تواند باشد)، همواره در مسابقات پیروز و سربلند است و شکست‌های گهگاهش، اهمّیّتی ندارد:

یانکی‌ها بازنده نیستن [...] به یانکی‌ها ایمان داشته باش پسرجان! دی ماجوی بزرگ را یادت باشه (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۰۵ و نیز← همان: ۱۵۳، ۱۵۸، ۱۸۸ و ۱۹۵).

چنان‌که از تکرار تصویر دی ماجو و بازی بیس‌بال و افتخار پیرمرد به پیروزی درخشان تیم محبوبش برمی‌آید، دی ماجو می‌تواند نقش الگویی ماندگار برای وی بازی کند؛ آرزو دارد تا یک بار او همراه پیرمرد به صید ماهی می‌رفت و کشاکش قهرمانانهٔ او را نیز می‌دید، آرزوی تأیید از جانب وی را دارد. ناگفته نماند که بین اعداد هشتادوپنجمین روز صید پیرمرد و هشتادوپنجمین بازی تیم یادشده نیز توازی زیبایی وجود دارد که بیکفورد سیلوِستر (Bickford Sylvester) در مقالهٔ «بافتار کوباییِ رمان پیرمرد و دریا» در کتاب همراه آثار ارنست همینگوی (*The Cambridge Companion to Hemingway*)، شرح مفصّلی دربارهٔ آن دارد (Sylvester, 1998: 246).

۲-۵. پیرمرد و مسابقهٔ مچ‌اندازی

یک بار «هنگامی که آفتاب غروب کرد، برای آنکه به خودش دل داده باشد» (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۶۰)، در دشوارترین مراحل کار و بار صید، به یاد ایام جوانی و قدرتمندی خود می‌افتد؛ وقتی او را «پهلوان سانتیاگو» می‌خواندند و در میخانهٔ کازابلانکا با مرد سیاه‌پوست نیک و ورزشکار خوش‌نامی که «زورمندترین مرد بندر» بوده، مسابقهٔ مچ‌اندازی می‌دهد. نبرد نفس‌گیر یک

شبانه‌روز به طول می‌انجامد و سرانجام سانتیاگو پیروز می‌شود. پس از آن نیز چندبار با دیگران مسابقه می‌دهد و پیروز می‌شود (همان: ۱۶۰). اینجا نیز می‌بینیم که مرد ورزشکارِ قدرتمند سیاه‌پوست، توازی تصویریِ ماهی سهمگینی است که پیرمرد در حال جنگ با اوست. در آن مسابقهٔ مردافکن، دیگران بر سر پیروزی این یا آن که «از زیر ناخن‌های هردوتاشان خون بیرون زد»، شرط‌بندی می‌کردند و چیزی حاصل دو رقیب نمی‌شد. در این نزاع نیز، گویی هردو، بازیچه و بازندهٔ سرنوشت‌اند و چیزی جز افتخار و سربلندی پس از شکست‌های پیاپی، نصیب پیرمرد نمی‌شود.

۲-۶. پیرمرد و دور رفتن

صحنهٔ این رمان، پهنهٔ دریاست؛ دریا نماد پویایی زندگی است. محل تولّد، استحاله و تولّد دوباره است. دریا آبی متحرّک است و نماد وضعیّتی زودگذر میان امکانات نامعلوم و واقعیّات معلوم است. دریا تصویر زندگی و مرگ است. تصویر ناخودآگاه، سرچشمهٔ جوی‌هایی که ممکن است مهلک یا حیات‌بخش باشند. در کتاب مقدّس، نماد قهر و غضب خداوند است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۳/۲۱۶-۲۱۹).

پیرمرد در متن رمان، بارها از «دور»شدن بیش از حد خود از ساحل، یعنی جایی که دیگران کمتر بدانجا می‌روند، سخن گفته است و دلیل شکست خود را نیز همین مسئله می‌داند. مطمئناً در کنار معنی قاموسی دورشدن یا بیش از آن، معنای ضمنی و نمادین آن مطمح نظر نویسنده بوده است؛ یعنی فراتررفتن آدمی از مرزهای معهود و محدود قدرت بی‌چون‌وچرای طبیعت و جبر زمین و زمانه، که گوهر وی را هویدا می‌کند.

> کلینتون اس.برهنس در کتاب پیرمرد و دریا: نگاه تراژیک همینگوی به انسان، دربارهٔ درون‌مایهٔ تراژدی در این داستان بحث می‌کند و می‌نویسد: سانتیاگو در رفتن بیش از حد به دورها آن هم به‌تنهایی، به باشکوه‌ترین قدرت، شجاعت، مجد و اصالت خود دست یافته است و بدین ترتیب، نظرگاه همینگوی در خصوص آیرونی تراژیک نهایی سرنوشت بشر را بیان می‌کند که آدمیزاد تنها در انزوای فردیّت و غروری که او را از جایگاه واقعی خود در زندگی فراتر می‌برد، کیفیّت زندگی و خرد خود را گسترش می‌دهد که به او گناه این فردیّت و غرور را می‌آموزد و وی را به ژرف‌ترین معرفت نسبت به خویشتن و جایگاهش در هستی می‌رساند (Oliver, 2007: 299).
>
> کار سانتیاگو یادآور رسم پالودن تن و روان پیش از رفتن به شکار نهنگ در قبایل بدوی است. به گفتهٔ فریزر، شکارچیان نهنگ قبایل سرخ‌پوست نوتکا، یک هفته پیش از رفتن به شکار، روزه می‌گرفتند، از نزدیکی با زنان دوری می‌جستند و به گناهان خود اعتراف می‌کردند تا در این نبرد مقدّس، چیزی از هماورد خود کم نداشته باشند (قادری و رحیمی، ۱۳۸۶: ۳۸۷).
>
> پیرمرد می‌دانست که دور خواهد رفت و بوی خشکی را پشت سر گذاشت و به درون بوی پاک دریای سحرگاهی پارو کشید (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۱۷ و نیز ← همان: ۲۰۱، ۲۰۷، ۲۱۰).

> برنده کسی است که به جای دور برود؛ امّا هرکس به جای دور برود، ناگزیر بازنده می‌شود؛ پس برنده همان بازنده است و بازنده همان برنده [...] او ماهی‌گیری است که از «حد» گذشته است. از جای دورتری می‌آید. پس معیار پیروزی و شکست او این نیست که از این راه دور، چه آورده‌است؛ معیار این است که با مخاطرات این راه، چگونه روبه‌رو شده است (دریابندری، ۱۳۸۵: ۹۳).

بنابراین می‌بینیم که تأکید فراوان بر دوررفتن و از حد و حدود متعارف گذشتن، توازی تصویری وجود پیرمرد و فاصله‌گرفتن از معیارهای مبتذل و معمول زندگی اطراف اوست.

۲-۷. پیرمرد و پسرک (مانولین)

پس از پیرمرد (سانتیاگو)، شخصیّت دوم این داستان پسرک مهربانی است به نام «مانولین» که شاگرد او بوده و مدّتی که بخت از پیرمرد برگشته، خانواده‌اش وی را از ادامهٔ همراهی با پیرمرد برحذر داشته‌اند؛ امّا پسرک دست از دوستی و حمایت پیرمرد برنمی‌دارد و برای او و تنهایی و فقر و شوربختی‌اش دل می‌سوزاند. مشوّق و همدل و همراه اوست. وقتی پیرمرد در هشتادوپنجمین روز دل به دریا زدن، ماهی بسیار بزرگی شکار می‌کند، بارها با خود می‌گوید: «کاش پسرک اینجا بود». پسرک علاوه بر اینکه شخصیّت همدل و همراه، مشوّق و سنگ صبور پیرمرد است، می‌تواند سویهٔ جوان، پرانگیزه، آینده‌دار و امیدوار ضمیر ناخودآگاه پیرمرد یا نیمهٔ نوپا و نوجوی او باشد که تسلیم پیری و ناتوانی و نومیدی نمی‌شود و همواره او را به تلاش و امید و مبارزه دلگرم می‌کند.

۲-۸. پیرمرد و پرندگان کوچک

پیرمرد در چند موقعیّت، از پرندگان کوچک و ضعیف و ظریفی یاد می‌کند و به حالشان دل می‌سوزاند که چندان قوّت و توفیقی در صید ماهی ندارند و خود بی‌آنکه بدانند، صید پرندگان بزرگ و مهاجم‌اند:

> برای پرندگان دلش می‌سوخت، مخصوصاً ترُن‌های تیره‌رنگ کوچک و ظریف که مدام در پرواز و در جست‌وجو بودند و چیزی پیدا نمی‌کردند؛ و پیرمرد اندیشید که مرغ‌ها، زندگی‌شان از ما سخت‌تر است. غیر از مرغ‌های غارتگر و مرغ‌های پرزور [...] مرغ‌های به این ظرافت و نازکی مثل پرستوهای دریایی را چرا ساخته‌اند، آن هم وقتی که دریا اینقدر بی‌رحم می‌شود؟ [...] دریا مهربان است و خیلی زیباست؛ امّا خیلی هم بی‌رحم می‌شود، و آن هم ناگهان، و این مرغ‌هایی که می‌پرند و خودشان را به آب می‌زنند و صید می کنند، با آن صداهای کوچک و غمگین، جثّهٔ نحیفشان تاب دریا را ندارد (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۱۸).

در ماجرای پرندهٔ کوچکی که لحظاتی بر قایق او می‌نشیند نیز، این حس همدردی دیده می‌شود. به نظر می‌رسد این حسّ و حال سرشار از همدلی، همدردی و درک انسانی پیرمرد از سخت‌کوشی و کم‌حاصلی زندگی پرندگان ضعیف، توازی تصویری زندگی سراسر زحمت، حرمان، نداری، گرسنگی و بی‌پناهی خود او و همنوعان و همدردان اوست.

۲-۹. پیرمرد و لاک‌پشت

پیرمرد یک جا از شکار لاک‌پشت یاد می‌کند. دو نوع لاک‌پشت را با هم مقایسه و علاقه و همدردی خود را نسبت به یکی، و نفرت خود را به دیگری نشان می‌دهد:

> پیرمرد لاک‌پشت‌های سبز و لاک‌پشت‌های عقاب‌سر را که هم ظریف و تندرو بودند و هم گران بودند دوست می‌داشت [...] بیشتر مردم دلشان برای لاک‌پشت نمی‌سوزد؛ چون دل لاک‌پشت تا ساعت‌ها پس از آنکه شکمش را شکافتند و گوشتش را پاره پاره کردند باز هم می‌تپد. ولی پیرمرد با خود گفت من هم یک چنین دلی دارم و دست و پایم هم مثل دست و پای لاک‌پشت است (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۲۶).

می‌بینیم که پیرمرد، لاک‌پشت سبز، ظریف و تندرو را دوست می‌دارد؛ چراکه گویی همزاد یا تجسّم وجود سبز، جویا و پویای خود اوست و «عقاب‌سر» است؛ امّا از لاک‌پشت در بند شهوت و شکم، عظیم و احمقِ «خرسر» بیزار است. از سوی دیگر، ایماژ قلب لاک‌پشتی که پس از کشته و قطعه‌قطعه‌شدن، باز هم می‌تپد و همچنان به زندگی در عین مرگ و نیستی، امید بسته است، تصویری از خود اوست که با آنکه روزگار، جوانی و شور و نشاطش را ربوده و دست و پایش، همچون دست و پای لاک‌پشت، کند و کم‌توان شده و گاه در گرماگرم شکار، سست و کرخت می‌شود، همچنان دل و جان و اراده‌ای تپنده و نامیرا دارد و تسلیم نمی‌شود.

۲-۱۰. همسر مردهٔ پیرمرد و حرمت زنانگی در داستان

همسر پیرمرد سالیان پیش از دنیا رفته است و در ظاهر داستان، تنها یک اشارهٔ گذرا به او می‌بینیم:

> روی دیوارهای قهوه‌ای رنگ [...]، یک قاب عکس رنگی از حضرت مسیح بود و یکی از حضرت مریم. اینها مرده‌ریگ زنش بودند. زمانی یک عکس رنگ‌شده از زنش هم روی دیوار بود، ولی پیرمرد آن را برداشته بود؛ چون از دیدنش دلتنگ می‌شد و حالا آن عکس در طاقچهٔ گوشهٔ اتاق، زیر پیراهن تمیز او بود (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۰۴).

امّا گویی این پیراهن تمیز، بخشی از ذهن و ضمیر روشن اوست که نمی‌تواند یاد همسر مهربان و مؤمن خود را پنهان بدارد یا به‌کلّی محو کند. جایگزینی عکس او با یادگارانش که عکس پیامبر و مادر اوست، تداعی‌کنندهٔ حرمت فراوان همسر در نظر اوست؛ از سوی دیگر، در تمام گسترهٔ رمان پیرمرد و دریا، تأنیث و زنانگی، از حرمت، مظلومیّت و قداست ویژه‌ای برخوردار است و این خود، گواه پاسداشت جای خالی همسر فقید در زندگی خالی و خلوت پیرمرد تواند بود. برخی دریا را مذکّر و برخی مؤنث می‌پندارند و مطابق دستور زبان اسپانیایی، جنسیّت آن را مشخّص می‌کنند؛ امّا پیرمرد آن را مؤنث می‌انگارد:

> همیشه در اندیشه‌اش دریا را «لامار» می‌نامید؛ و این نامی است که در زبان اسپانیایی، کسانی که دریا را دوست می‌دارند، به دریا می‌دهند. گاه دوستداران دریا به دریا دشنام هم می‌دهند؛ امّا دشنام را همیشه چنان می‌دهند که انگار دریا زن است. برخی از ماهی‌گیران [...] دریا را «ال مار»

می‌نامند که مذکّر است. از دریا همچون یک حریف یا مکان یا حتّی دشمن نام می‌برند؛ ولی پیرمرد همیشه در اندیشه‌اش دریا را همچون زن می‌انگاشت (همان: ۱۱۹).

وقتی ماهی بزرگ، اسیر قلاب او می‌شود و می‌هراسد که مبادا این شکار شگرف را از دست دهد، دعای حضرت مریم را که آسان‌تر از دعای ای پدر ماست، می‌خواند (همان: ۱۵۵). نویسنده در جایی دیگر، تصویری جنسی از دریا عرضه می‌کند (همان: ۱۶۳).

۲-۱۱. همسر پیرمرد و پرندهٔ کوچک

در گرماگرم نبرد او با ماهی عظیم‌الجثّه، ناگهان پرندهٔ کوچکی نزدیک می‌شود و بر ریسمان قایق او می‌نشیند. تقابل و تضادّ شکوه آن ماهی و لطافت و خُردی این مهمان نورسیده، آرامش زودگذری در صحنهٔ نزاع به ارمغان می‌آورد و دمی تلخی تنهایی پیرمرد را برطرف می‌کند. همینگوی، این دیدار و گفت‌وگوی یک‌سویه را با دقّت و حوصلهٔ تمام شرح می‌دهد:

> پرندهٔ کوچکی از شمال به سوی قایق آمد. چِلّی بود و خیلی پایین روی آب پرواز می‌کرد. پیرمرد دید که پرنده خیلی خسته است. پرنده به پاشنهٔ قایق رسید و نشست. سپس دور سر پیرمرد پرید و روی ریسمان نشست که برایش راحت‌تر بود. پیرمرد از پرنده پرسید: «تو چند سال داری؟ سفر اوّلته؟ [...] تو چقدر خسته‌ای!» [...] گفت: «مرغک اگه خواستی خونهٔ من بمونی بمون. می‌بخشی نمی‌تونم شراع بکشم با این باد ملایمی که داره میاد ببرم بندر. مهمون دارم» (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۴۵).

امّا ناگهان ماهی بزرگ و بر اثر آن، قایق تکان شدیدی می‌خورند. پرنده می‌ترسد و فرار می‌کند. این پرندهٔ ظریف و کوچک که از شمال آمده، خسته است، از هجوم جان‌شکار عقاب [یا مرگ]، بی‌خبر است، مکث کوتاهی بر قایق پیرمرد دارد، لحظاتی او را از تنهایی و بی‌کسی می‌رهاند و پیش از آنکه او باخبر شود، می‌رود، آیا اشارتی غمبار به مرگ و فقدان همسر او نیست؟ واژه‌ای که این فرض را تقویت می‌کند «خونه» است: «مرغک اگه خواستی خونهٔ من بمونی بمون». قایق کوچک، خانهٔ درویشانه را برایش تداعی می‌کند و آرزوی ماندن بیشتر مرغک در خانهٔ او، آرزوی ناخودآگاه همنشینی و هم‌صحبتی با یار از دست رفته است.

۲-۱۲. همسر پیرمرد و صید مارلین ماده

یکی دیگر از بخش‌های داستان که بسیار تلخ و گزنده روایت شده، یادآوری صحنهٔ صید ماهی مارلین مادّه، جلوی چشمان ماهی نر است:

> به یاد وقتی افتاد که یک دانه از یک‌جفت مارلین را صید کرده بود. ماهی نر همیشه می‌گذاشت که ماهی مادّه اوّل بخورد، و ماهی گرفتارشده، ماهی مادّه، تلاش سخت و وحشت‌آلودی کرد و از نفس افتاد، [...] ماهی نر همچنان کنار قایق بود [...] ماهی نر در کنار قایق به هوا پرید تا ببیند که مادّه‌اش کجاست و بعد در آب فرورفت و [...] پیرمرد به یاد آورد که ماهی زیبایی بود و فرار نکرد. پیرمرد با خود گفت این غم‌انگیزترین چیزی است که من از اینها به یاد دارم. پسرک هم غمگین شده بود و از ماهی، بخشایش طلبید و فوراً شکمش را شکافت (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۴۰).

به نظر می‌رسد که این ماهی مادّه نیز، به‌نوعی یادآور، تداعی‌کننده یا توازی تصویری ازدست‌دادن همسر مهربان اوست؛ چراکه در بین این همه خاطرات شکارها و صیدهای سالیان سال، «این غم‌انگیزترین چیزی است» که به یاد دارد و تلاش بی‌حاصل و بی‌صدای ماهی نر برای نجات جفت خویش و تسلیم ناگزیرش، واگویهٔ حسرت‌بار ناتوانی پیرمرد از حفظ محبوب در چالش بزرگ و بی‌پایان زندگی است.

۳. توازی تصویری در *اوسنهٔ باباسبحان* دولت‌آبادی

اوسنهٔ باباسبحان نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی، داستان پیرمردی روستایی به نام «باباسبحان» است که با دو پسرش صالح و مسیّب و عروسش شوکت، زندگی فقیرانه‌ای دارند. صالح سال‌هاست که به دنبال ازکارافتادگی و پیری پدرش، بر روی زمینی کار می‌کند که از آن زن بیوه‌ای به نام «عادله» و یک دانگ آن نیز متعلّق به همسرش شوکت است. عادله در پی تصاحب غلام است که جوانی بی‌سروپا و تباه و بی‌خانمان است و مادر پیرش در روستا با گدایی روزگار تلخ خویش را کرانه می‌کند. پس تصمیم می‌گیرد زمین را از صالح بگیرد و به غلام بسپارد. صالح نمی‌تواند زن را از این کار که به بیکاری و نابودی وی و خانواده‌اش می‌انجامد، بازدارد. تلاش باباسبحان و صالح برای منصرف‌کردن غلام نیز به جایی نمی‌رسد. غلام که پیش از آن، خواستگار شوکت بوده و با مخالفت مادر شوکت مواجه شده، صالح را رقیب عشقی خود می‌داند و همیشه در پی فرصتی است تا این شکست را تلافی کند. در چنین اوضاعی او درمی‌یابد که وقت آن فرارسیده است؛ پس می‌کوشد صالح را تحقیر کند، و برای تصاحب زمین پیش می‌رود؛ با هم گلاویز می‌شوند و غلام با چاقو او را می‌کشد. مسیّب دیر می‌رسد و از داغ برادر محبوبش دیوانه می‌شود و خودکشی می‌کند. جنین شوکت سقط و زندگی باباسبحان نابود می‌شود.

چنان‌که می‌بینیم داستان در فضای فقیرانهٔ روستا و نزاع بر سرِ زمین و ادامهٔ بقاست و حفظ جوباریکه‌ای که زندگی پیرمرد و خانواده‌اش به آن وابسته است. دولت‌آبادی به‌خوبی خواننده را با صالح و زندگی آرام و سرشار از کار و زحمت او و صبر و شکیبایی او در برابر مشکلات زندگی آشنا می‌کند. صالح را جوانی زحمتکش، صبور و منطقی می‌بینیم و برادر نوجوانش مسیّب را کاری، تند و تیز، زودخشم و غیرتی که عاشق زنجیر است و بازی‌های خشن.

اما غلام، جوانی لاابالی، بی‌ریشه و بی‌خانمان است که بیشتر اوقاتش را در کاروان‌سرایی قدیمی می‌گذراند. پدرش از فرط اعتیاد مرده، برادرش زندانی و مادرش گدای روستاست؛ و باب آشنایی خواننده با وی در چنین چشم‌انداز ناخوشایندی باز می‌شود:

> هنوز از جگری که میان پنجه‌های غلام فشرده شده بود، بخار برمی‌خاست. به کاروان‌سرا پیچید، به اتاق خالو رفت، مجمعه را از کنار دیوار برداشت، جگر را میان مجمعه انداخت و چاقویش را بیرون کشید و کنار مجمعه نشست. یک سر جگر را به دندان و سر دیگرش را به انگشت گرفت و جگر را درید (دولت‌آبادی، ۲۵۳۶: ۲۴).

آن‌گاه روشن می‌شود که شتری را کشته و مزد کشتارش، آن جگر بوده است. بخشی از آن را به پیرمرد می‌دهد تا برای ظهر بپزد و بخشی دیگر را برای خروسش «لاله» می‌برد. لاله، خروس جنگی اوست که بی‌رقیب است و در تمام مسابقات بر خروس‌های دیگر پیروز می‌شود:

> در شهر و میان همهٔ پرنده‌بازها سرشناس بود. تا امروز با نوک خمیده‌اش چشم یک کرّه و مغز سر پنج خروس را بیرون کشیده بود. غلام خروس را روی شانه‌اش نشاند و ریزه‌های جگر را دودستی جلو منقارش گرفت و [...] (همان: ۲۶).

سپس از جیبش روده‌ای بیرون می‌آورد که دوسر آن را بسته؛ یک سر را باز می‌کند و خون داخل آن را در یک کاسه می‌ریزد تا خروس آن را بخورد. آن‌گاه لاله را به جنگ یک خروس قویّ و تندوتیز می‌برد که متعلّق به یکی از قرشمال‌هاست و در این نبرد، دوک، خروس قرشمال که ظاهری ضعیف و ظریف دارد، بر لاله پیروز می‌شود و او را به‌سختی زخمی می‌کند. غلام خروسش را نجات می‌دهد و دور می‌شود.

این صحنهٔ داستان که با کشتن شتر و زاری او، چاقو و همچنین خون و جگرخوردن خروس جنگی و نبرد خشن او با خروس قرشمال آغاز می‌شود، هم نشان‌دهندهٔ جایگاه فرومایهٔ اجتماعی و کاروبار بیهوده و مبتذل و انگل‌وار اوست و هم دقیقاً توازی تصویری و براعت استهلال نزاع خونینی است که قرار است در میانهٔ داستان بین او و صالح و مسیّب درگیرد:

> غلام یک قدم گریخت. دست به جیبش برد و تیغهٔ چاقویش برق زد. صالح امان نداد و بیل را به هوای شانهٔ غلام بالا برد. غلام پیچ خورد و هنوز بیل بالای سرش بود که خودش را با یک ضربه، توی بغل صالح اندخت [...] بیل افتاد. زبانش در زمین نشست و صالح مثل بیدی که ساقش را ارّه کرده باشند، خمید. با شانه به زمین افتاد و کاکلش توی خاک نرم و نمناک کنار ساقه‌های گل‌های آفتابگردان فرورفت (همان: ۱۱۳).

گویی چاقو، بخشی از هویّت اوست. او یک بار در شب عروسی صالح و شوکت نیز در مستی و بی‌خردی تمام، به عروس و داماد حمله کرده بود و مسیّب با چوب‌دستی، وی را نقش بر زمین کرده بود و بار دیگر نیز بر سر تصاحب زمین، دعوای سختی می‌کنند و با چاقو آمادهٔ حمله می‌شود؛ امّا با وساطت مردم، ماجرا ختم به خیر می‌شود.

۴. توازی تصویری در *جایی دیگر* گلی ترقّی

جایی دیگر، مجموعهٔ شش داستان کوتاه، اثر گلی ترقّی است. عنوان آخرین داستان این کتاب، «جایی دیگر» است که ماجرای آن چنین است: امیرعلی مردی مطیع، آرام و بانزاکت، در کنار همسرش، ملک‌آذر، زندگی به‌ظاهر خوبی دارد. شبی پشه‌ای سمج، مزاحم خواب او می‌شود. دست امیرعلی که برای کشتن پشه بالا رفته است، بی‌اختیار وی، بر سر همسرش ملک‌آذر فرود می‌آید. این واقعهٔ شگفت، با حرکت غیر ارادی پا، خمیازه‌های طولانی و پیاپی، سروصداهای شکم و در واقع با برهم‌زدن نظم و آداب زندگی وی، برایش دردسرساز می‌شود؛ به همین دلیل، از ترس

آسیب‌رساندن ناخودآگاه به همسرش، تصمیم می‌گیرد به سفر برود. ملک‌آذر، پس از شک‌کردن به حضور فردی دیگر در زندگی همسرش، به خارج از ایران، نزد فرزندانش می‌رود. امیرعلی از سفر بازمی‌گردد، با درگذشت مادر و آگاهی از رفتن همسرش، زندگی جدیدی را آغاز می‌کند.

امیرعلی در دوران کودکی متفکّر، اهل مطالعه، با معلومات خوب و عاشق نجوم است؛ طوری که راوی او را «نیمچه‌فیلسوف» می‌خواند، بی‌ادا و افاده، مهربان، خوش‌رو، کم‌حرف و گوشه‌گیر است و «برخلاف ظاهر ملاحظه‌کار و شسته‌رفته‌اش، اهل حساب و کتاب نیست. یک جای روحش وحشی است و اگر ولش کنند، سر از کوه و کویر درمی‌آورد، سر از شهرهای ناشناخته و قبایل ابتدایی» (ترقّی، ۱۳۸۰: ۱۷۶). یکی از سرگرمی‌های محبوب دوران کودکی‌اش بادبادک‌بازی است:

> وقتی می‌خواست بادبادکش را هوا کند، ساکت می‌شد. در خودش فرومی‌رفت. مژه نمی‌زد و نفسش را حبس می‌کرد. کارهایش برای من خنده‌دار بود؛ امّا چیزی نمی‌گفتم. امروز که به آن صحنه فکر می‌کنم، چیزی می‌فهمم که در آن زمان، عقل کودکم قادر به ادراک آن نبود. صورتش را مجسّم می‌کنم؛ صورت خوشبخت و مسحورش را. می‌بینم که حسّی بزرگ‌تر از کیفی کودکانه توی چشم‌هایش موج می‌زد و حواسش جایی دیگر بود [...] همراه بادبادکش سفر می‌کرد و میان پهنه‌های وسیع آسمان و جزیره‌های کیهانی می‌چرخید (همان: ۲۲۷).

راوی سپس یکی از صحنه‌های شگفت و به‌یادماندنی دوران کودکی او را چنین شرح می‌دهد:

> بادبادک رنگین او برخلاف بادبادک سنگین و بی‌جان من، آن‌چنان اوج می‌گرفت و آن‌قدر دور می‌شد که به چشم نمی‌آمد. [...] بالا و بالاتر رفت و پشت تکه ابری پنهان شد. یک آن خودش را نشان داد و بعد با سماجت پرنده‌ای مست، آن‌چنان به پرواز درآمد که سرنخ از انگشتان امیرعلی کنده شد. گمش کردیم. نشستیم منتظر. خبری نشد. ناپدید شده بود. در جا و زمانی دیگر در گشت‌وگذار بود؛ جایی دور از چشم و دسترس ما. منتظر بودم که امیرعلی به انتظار بادبادکش، تا شب سر تپه‌ها خواهد نشست. دیدم نه، برعکس، منتظر بادبادکش نیست. گفت خودش یک روز برخواهد گشت. و سرازیری تپه را تا انتها دوید [...] دوباره گفت خدا می‌داند کجاست و خندید. دست‌هایش را ول کرد و با پشت روی زمین افتاد. چشم‌هایش را بست و خوابید؛ انگار غش کرده بود، تکان نمی‌خورد، خودش را به مردن زده بود؛ مرگی موقّتی و کیف‌آور (همان: ۲۲۷).

این صحنه، دقیقاً توازی تصویری زندگی و سرشت و سرنوشت او در آینده است. وقتی از نظم خفقان‌آور و قراردادهای دست‌وپاگیر زندگی خانوادگی و اجتماعی و شهری، آن هم شهر شلوغ تهران، به‌کلّی می‌برد و تجرّد و رهایی را پیش می‌گیرد، همچون همان بادبادک دوران کودکی است که بی‌هیچ نشانه و ردّ پایی، خانه و خانواده را رها می‌کند؛ راهی بیابان‌ها، کویرها، شهرها و روستاهای دور و نزدیک می‌شود؛ به سیر آفاق و البتّه انفس می‌پردازد و خود را از تمام بندهای اسارت رها می‌کند و ناپدید می‌شود.

> هوا رو به تاریکی می‌رفت. ماشین را نگه داشت و پایین آمد. کتش را درآورد. انداخت روی زمین

و دراز کشید. خاموش بود و نفس از کوها درنمی‌آمد. وسعت بیابان آهسته‌آهسته وارد بدنش می‌شد و او را مثل بادبادکی سبکبار همراه خود می‌برد. هیچ نگاهی خیره به او نبود و کسی قضاوتش نمی‌کرد (همان: ۲۵۰).

شب در دهکده‌ای کوچک، سر راه می‌خوابد و به ستاره‌ها و آسمان نگاه می‌کند و باز آن وسعت بزرگ توی تنش رسوب می‌کند و او را به درون خود می‌کشد [...] یک آن به نظرش می‌رسد که بادبادک کودکی‌اش بر فراز ابرها می‌چرخد و خودش را می‌بیند که در میان آن همه کهکشان، در آن کیهان غنی، تبدیل به نقطه‌ای کوچک شده و در فضا شناور است [...] یک آن فکر می‌کند که نیست؛ که محو شده و به راه شیری پیوسته‌است. بادبادکش با او در پرواز است و دنبالهٔ رنگینش، آهسته تاب می‌خورد [...] فهمیدنش آسان نیست و به نظر حرفی چرند می‌آید. چرند یا ناچرند، این حال امیرعلی است و با زبان دیگری نمی‌توان آن را بیان کرد (همان: ۲۶۱).

۵. شباهت و تفاوت توازی تصویری و اسلوب معادله

چنان‌که دیدیم، هم در اسلوب معادله که از آرایه‌های ادبی ویژهٔ شعر، به‌خصوص شعر سبک هندی است؛ و هم در توازی تصویری که شگردی هنری در ادبیّات داستانی است، در متن شعر یا داستان، گزاره‌ای بیان می‌شود یا به نمایش درمی‌آید که شاعر یا نویسنده برای اثبات آن یا تأکید بر آن و یا محسوس‌کردن آن اندیشه و نظر، تصویر یا تصاویری عینی و ملموس از دنیای اطراف می‌آورد و بدون اینکه از ادات تشبیه بهره ببرد، یک تشبیه مرکّب ایجاد می‌کند. تفاوت اسلوب معادله و توازی تصویری در این است که در بیت، دو مصراع روبه‌روی یکدیگرند و مشبّه و مشبّه‌به، به‌سرعت مشخّص و آشکار می‌شوند؛ امّا در داستان، یافتن چنین تشبیهات مضمر و هنرمندانه‌ای، نیازمند تأمّل و ژرف‌کاوی بیشتری از شعر است و هرچه نویسنده، هنرمندتر و پخته‌تر باشد، دستیابی به آن دشوارتر خواهد بود. دیگر اینکه هنرنمایی شاعر باید در یک بیت خلاصه و تمام شود؛ امّا نویسنده در داستان، گسترهٔ خیال‌انگیزی و هنرآفرینیِ وسیع‌تری دارد و می‌تواند از تصاویر یگانه، مکرّر و یا متنوّع برای اثبات یا تأیید گزاره‌های مهمّ داستانش بهره‌مند شود. در حقیقت می‌توان ساختار ساده و ملموس اسلوب معادله و توازی تصویری را چنین ترسیم کرد:

ساختار اسلوب معادله در بیت فارسی		
طرح یک ادّعا در یک مصراع	رابط فرضی	اثبات شاعرانهٔ ادّعا در مصراع دیگر (با تصویری عینی)
هر شکستی که به هرکس برسد از خویش است	همان‌طور که	شیشه نزدیک‌تر از سنگ ندارد خویشی
آدمی پیر چو شد، حرص جوان می‌گردد	همان‌طور که	خواب در وقت سحرگاه، گران می‌گردد
مقدار یار هم‌نفس چون من ندانند هیچ‌کس	همان‌طور که	ماهی که بر خشک اوفتد، قیمت بدانند آب را
افتادگی آموز اگر طالب فیضی	همان‌طور که	هرگز نخورد آب زمینی که بلند است
سعدی از سرزنش خلق نترسد هیهات	همان‌طور که	غرقه در نیل، چه اندیشه کند باران را؟

ساختار توازی تصویری در پیرمرد و دریا		
طرح یک ادعا یا درونمایه در داستان	رابط فرضی	اثبات هنرمندانهٔ ادعا یا تأکید بر آن (با تصویری عینی)
پیرمرد تنها و غریب است.	همان‌طور که	ماهی بزرگ، تنها و غریب است.
پیرمرد شهید است.	همان‌طور که	عیسیؑ شهید است.
پیرمرد شجاع است.	همان‌طور که	شیرهایی که در خواب می‌بیند، شجاع‌اند.
پیرمرد، دل جوان و زنده و تپنده‌ای دارد.	همان‌طور که	پسرک جوان و زنده‌دل است.
پیرمرد به پیروزی ایمان دارد.	همان‌طور که	دی ماجوی قهرمان چنین است.
پیرمرد بر ماهی پیروز می‌شود.	همان‌طور که	در مسابقهٔ مچ‌اندازی پیروز شد.
پیرمرد همّتی والا و گریزان از ابتذال دارد.	همان‌طور که	در صید، به دوردستان می‌رود.
پیرمرد در حضیض شکست، در اوج پیروزی است.	همان‌طور که	وقتی لاک‌پشت را می‌کشند، تا ساعت‌ها قلبش زنده است و همچنان می‌تپد.
غلام، خشن و خونریز است.	همان‌طور که	خروس جنگی‌اش چنین است.
امیرعلی نمی‌تواند محدودیّت‌های زندگی روزمرّه را بپذیرد.	همان‌طور که	بابادک دوران کودکی‌اش در آسمان رها و ناپدید می‌شود.

۶. نتیجه

اسلوب معادله که جزو پربسامدترین آرایه‌های شعر سبک هندی است، در دنیای ادبیّات داستانی نیز، معادل هنرمندانه و تأمل‌برانگیزی با عنوان توازی تصویری دارد که تاکنون چنان که باید و شاید، ابعاد آن در ادبیّات ایران و جهان بررسی نشده و کار مستقلّی در زمینهٔ آن صورت نگرفته است. این مقاله نشان می‌دهد ضمن اینکه این دو شگرد هنری در شعر و داستان، دارای یک وجه اشتراک‌اند؛ و آن، طرح یک اندیشه و اثبات آن از طریق طرح تصاویری محسوس و ملموس و شخصیّت‌ها و کنش‌های موازی و مشابه است، تفاوت‌هایی نیز با یکدیگر دارند؛ و آن این است که در شعر، دو سوی معادله، روبه‌روی یکدیگر قرار می‌گیرند و به‌راحتی قابل فهم و تشخیص و دست‌یافتنی‌اند؛ امّا در داستان، پیچیده، نهفته، غیرمستقیم و هنرمندانه جاسازی شده‌اند و یافتن آنها، نیاز به تأمل و خوانش دقیق و احیاناً چندباره دارد و اگر حاوی اشارات و تلمیحات اساطیری باشد، باید با ابزارهای نقد اساطیری و یونگی، به راز و رمزهای پوشیدهٔ آن پی‌برد. تفاوت دیگر این است که هنرنمایی شاعر در گسترهٔ کوچک دو مصراع، محدود و تمام می‌شود؛ امّا در داستان، دست نویسنده بازتر است و می‌تواند با ذکر یک تصویر یا تصاویر مکرّر و البتّه متنوّع در جای‌جای داستان، بر اندیشهٔ کلیدی موجود در پی‌رنگ داستان تأکید کند و آن را به‌خوبی بپروراند.

نکتهٔ آخر اینکه چنان‌که دیدیم، بسامد بهره‌گرفتن از آرایهٔ توازی تصویری در پیرمرد و دریا بسیار بیشتر و چشمگیرتر از دو داستان ایرانی یادشده است و این موضوع نشان‌دهندهٔ اهمّیّت این شگرد هنری در نگاه همینگوی و دلبستگی وی بدان است. معمولاً در داستان‌های ایرانی (که در نقدهای

حسین پاینده نیز بدان‌ها اشاره شده‌است)، به یکی دو نمونه از این ترفند ادبی بسنده می‌شود و ناگفته پیداست که این موضوع، نیاز به بررسی گسترده‌تری دارد.

منابع

ادواردو سرلو، خوان (۱۳۹۲)، فرهنگ نمادها، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی، چاپ دوم، تهران، دستان.

پاینده، حسین (۱۳۹۸الف)، گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریّه و نقد ادبی، چاپ چهارم، تهران، نیلوفر.

ـــــــــــ (۱۳۹۸ب)، نظریّه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای، ج ۱ و ۲، چاپ دوم، تهران، سمت.

ـــــــــــ (۱۳۹۹) داستان کوتاه در ایران، ج ۲، چاپ چهارم، تهران، نیلوفر.

ترقّی، گلی (۱۳۸۰)، جایی دیگر، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

دریابندری، نجف (۱۳۸۵)، «ارنست همینگوی: یک دور تمام»، مقدمه بر پیرمرد و دریا، تهران، خوارزمی.

دولت‌آبادی، محمود (۲۵۳۶)، اوسنهٔ باباسبحان، چاپ ششم، تهران، پیوند و شبگیر.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۶۶)، صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطوّر ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریّهٔ بلاغت در اسلام و ایران، چاپ سوم، تهران، آگاه.

ـــــــــــ (۱۳۷۱)، شاعر آینه‌ها: بررسی سبک هندی و شعر بیدل، چاپ سوم، تهران، آگاه.

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

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۲)، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، ج ۳، ۴، تهران، جیحون.

ـــــــــــ (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها، ج ۴، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، تهران، جیحون.

ـــــــــــ (۱۳۸۷)، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، ج ۵، تهران، جیحون.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۷۹)، نقد خیال، تهران، سخن.

ـــــــــــ (۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، چاپ دوم، تهران، سخن.

قادری، بهزاد و علی‌اصغر رحیمی (۱۳۸۶)، «برادرکشی مقدّس: نمایی از همانندی‌ها در رستم و اسفندیار و پیرمرد و دریا»، پژوهشنامهٔ علوم انسانی، ش ۵۴، تابستان، ۳۸۳-۴۰۲.

همینگوی، ارنست (۱۳۸۵)، پیرمرد و دریا، ترجمهٔ نجف دریابندری، چاپ سوم، تهران، خوارزمی.

یوسا، ماریو بارگاس (۱۳۹۸)، عیش مدام. ترجمهٔ عبدالله کوثری، چاپ چهارم، تهران، نیلوفر.

Sylvester, Bickford (1998), "The Cuban Context of the Old Man and the Sea", *The Cambridge Companion to Hemingway*, edited by Scott Donaldson, College of William and Mary, Cambridge University Press, UK.

Oliver, Charles M. (2007), *Critical Companion to Ernest Hemingway: A Literary Reference to his life and work*, Facts On File, Inc. New York, USA.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۲۵
10.22059/jlcr.2021.314351.1588
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Comparative Aesthetics; Intertextual Criticism of the Aesthetics Studies of Children's and Young Adult Literature with the Rhetoric of Adult's Literature

Sarah Zabihi
PhD Student of Persian Language and Literature, Guilan University, Rasht, Iran
Firooz Fazeli
Associate Professor of Persian Language and Literature, Guilan University, Rasht, Iran

(p.p 61-80)
Received: 25, December, 2020 & Accepted: 20, February, 2022

Abstract

In describing and explaining the Aesthetics of children's and young adult literature, due to the predominant discourse of aesthetics and rhetoric of adult's literature in Persian literature, it is necessary to study their intertextual-comparative relations. according to the lack of analysis of aesthetic books of children's and young adult literature in relation to each other and the rhetoric of adult's literature, study in the direction purposes such as describing the history of aesthetic studies of children's and young adult literature is essential. the mechanism of intertextual criticism with the basic principle of dialogue of texts can put into practice the comparative aesthetics of children's and young adult literature; intertextuality on the transverse axis examines the intertextual relationship of the text with other texts and on the longitudinal axis examines the relationship between the text and the reader. studies in comparative aesthetics or comparative rhetoric with an intertextual approach open new horizons for comparative children's and young adult literature. this study tries to answer the following questions by reading intertextual in the longitudinal and transverse axis: Which of sources are considered to be the intertext of the aesthetic history of children's and young adult literature and its evolution and what are their comparative relations in the intertextual pattern with each other and which of intertextual components in these books are adaptable. by descriptive-analytical method of qualitative content analysis and theoretical of documentary type, the study of the underlying layers and dominant and prominent components of the studied books shows that intertextual-comparative components such as rhetorical sources of adult's literature, the effect of book and comments of Kianoosh, audience, language, the music of words, form and meaning, and the description of beauty and aesthetics are often explicitly and implicitly presented, and the network of intertextual components indicates the independence of the aesthetics of children's literature. criticizing the lack of attention to semantics, this study offers suggestions based on the intertextual view of the same books for the classification and division of aesthetic of children's literature, which can be expanded in future research from the perspective of philosophical, theoretical and exemplary arguments.

Keywords: Aesthetics of Children's and Young Adult Literature, Comparative Literature, Adult Literature, Rhetoric, Aesthetics Researchs, Intertextuality.

زیبایی‌شناسی تطبیقی؛ نقد بینامتنی مطالعات زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک و نوجوان با بلاغت ادبیّات بزرگسال

سارا ذبیحی*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران
فیروز فاضلی
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران
(از ص ۶۱-۸۰)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱
علمی - پژوهشی

چکیده

در توصیف و تبیین زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان، به دلیل گفتمان غالب زیبایی‌شناسی و بلاغت ادبیّات بزرگسال در ادبیّات فاسی، بررسی روابط بینامتنی-تطبیقی آنها ضرورت دارد. به‌خاطر فقدان واکاوی کتب زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک و نوجوان نسبت به یکدیگر و بلاغت ادبیّات بزرگسال، مطالعه برای اهدافی چون توصیف تاریخچهٔ مطالعات زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک و نوجوان ضرورت می‌یابد. سازوکار نقد بینامتنی با اصل بنیادین گفت‌وگومندیِ متون، می‌تواند به زیبایی‌شناسی تطبیقی ادبیّات کودک و نوجوان جامهٔ عمل بپوشاند؛ بینامتنیّت در محور عرضی، ارتباط بینامتنی متن را با متون دیگر و در محور طولی، ارتباط متن را با خواننده در کانون بررسی قرار می‌دهد. مطالعات مربوط به زیبایی‌شناسی تطبیقی یا بلاغت تطبیقی با رویکرد بینامتنی، افق‌های تازه‌ای پیش روی ادبیّات تطبیقی کودک و نوجوان می‌نهد. این پژوهش با خوانش بینامتنی در محور طولی و عرضی، می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که کدام منابع، بینامتنِ تاریخچهٔ زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان و تطوّر آن تلقّی می‌شوند و چه ارتباط تطبیقی از نوعِ الگوی بینامتنیّت با یکدیگر دارند و چه مؤلّفه‌های بینامتنی در این کتب قابل تطبیق است. با روش توصیفی-تحلیلی، از نوع تحلیل کیفی محتوا و نظری، از نوع اسنادی، بررسی لایه‌های زیرین و مؤلّفه‌های غالب و برجستهٔ کتب مورد مطالعه، نشان می‌دهد که مؤلّفه‌های بینامتنی-تطبیقی، چون منابع بلاغتِ ادبیّات بزرگسال، تأثیر کتاب و آرای کیانوش، مخاطب، زبان، موسیقی کلام، صورت و معنا و توصیف زیبایی و زیبایی‌شناسی، اغلب به‌صورت صریح و ضمنی مطرح بوده و شبکهٔ ارتباط مؤلّفه‌های بینامتنی، حاکی از استقلال زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک است. این پژوهش ضمن انتقاد از کم‌توجّهی به علم معانی، پیشنهادهایی را بر اساس نگاه بینامتنی به همان کتب، برای دوره‌بندی و تقسیم‌بندی زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان ارائه می‌کند که می‌تواند در پژوهش‌های آتی از منظر استدلال‌های فلسفی، نظری و مصداقی بسط یابد.

واژه‌های کلیدی: زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان، ادبیّات تطبیقی، ادبیات بزرگسال، بلاغت، پژوهش‌های زیبایی‌شناختی، بینامتنیّت.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *Sarah_Zabihi@phd.guilan.ac.ir*

۱. مقدّمه

کلّی‌ترین هدف ادبیّات کودک و نوجوان، ایجاد پیوند همه‌سویه با کودک و نوجوان است. منظور از هدف ادبیّات کودک، هدف خود اثر است و این هدف، حین خوانش اتّفاق می‌افتد. از این‌روست که در ادبیّات کودک و نوجوان، «مخاطب» اهمّیّت ویژه‌ای می‌یابد. یکی از ویژگی‌های زیربنایی ادبیّات کودک، این است که پیش از آفرینش اثر ادبی، در انتخاب مخاطب محدودیّت وجود دارد؛ این محدودیّت، اهمّیّت مخاطب‌شناسی و محوریّت دو رویکرد ارتباطی و ادبی را در ادبیّات کودک و نوجوان نشان می‌دهد. در رویکرد ارتباطی، ادبیّات کودک در حاشیه و به‌مثابهٔ ابزار ارتباط است و انتخاب و شناخت پیشین از مخاطب ضرورت دارد. در رویکرد ادبی، مخاطب پس از خلق اثر شناخته می‌شود و شناخت پیشین از این مخاطبِ خاصّ و نیازها و ویژگی‌های مختصّ وی مطرح نیست؛ بلکه بحث انتخاب‌شدن مخاطب مرکزیّت دارد. در راستای دو رویکرد پیش‌گفته به ادبیّات کودک و نوجوان، دو رویکرد عمده به «کودکی»، به دو قطب «کودک همچون وسیله» و «کودک همچون هدف» منتهی می‌شود: رویکرد اوّل، نگاهی بزرگسال‌گرا دارد که کودکِ ضعیف و ناتوان باید طی مراحل گذار به بزرگسالی برسد؛ و رویکرد دوم، تحقق کمال انسان در کودکی است.

واکاوی این قطب‌ها که ریشه در دانش روان‌شناسی دارد، در ادبیّات و تعلیم و تربیت این مخاطبان تأثیر می‌گذارد؛ بنابراین در مواجهه با این مفاهیم، مؤلّفه‌ها و چشم‌اندازهای مختلفی وجود دارد که تعریف ادبیّات کودک و نوجوان را دشوار می‌سازد. بی‌توجّهی به مخاطب در ادبیّات کودک و نوجوان، مرزبندی بین این ادبیّات با ادبیّات بزرگسال را درهم می‌ریزد؛ لذا، این مسئله که ادبیّات کودک و نوجوان با متن‌های ویژهٔ این مخاطبان از یک طرف، و با متن‌های ادبیّات بزرگسال از طرف دیگر ارتباط بینامتنی دارد، حائز اهمّیّت است؛ زیرا «شناخت مخاطب بدون شناخت آگاهی‌های مخاطب از متون دیگر، شناخت کاملی نخواهد بود» (سیدآبادی، ۱۳۸۵: ۱۵۳). بررسی ارتباط بینامتنی ادبیّات کودک و نوجوان با ادبیّات بزرگسال، قابل تأمّل است. بلاغت و زیبایی‌شناسی ادبیّات بزرگسال، مسبوق به سابقه و بحث‌های نظری است؛ امّا بررسی زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان که دو رویکرد آموزشی و هنری به این ادبیّات در تبیین زیبایی‌شناسی آن مؤثّر است، از منظر دسته‌بندی‌ها و دوره‌ها جای بحث و نقد دارد.

از دیرباز بررسی تطوّر زیبایی و رویکرد تاریخی به مطالعه و توصیف تاریخچهٔ آن ضرورت داشته است و پیشینیان طی ادوار مختلف، در تفحّص آن کوشیده‌اند؛ لذا اگر اثری با مقتضای حال اجتماعی هماهنگی داشته باشد، دارای «نقش تاریخی» می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹: ۴۵). این نوشتار، براساس مقتضای حال اجتماعی به موضوع زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان می‌نگرد؛ چراکه «تمام عوامل تاریخی، اجتماعی، ارتباطی و هم‌پیوند با قدرت، روی هم رفته در شکل‌دهی زیبایی‌شناسی ویژهٔ ادبیّات کودک مشارکت دارند» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۲۷). مشخصاً مسئلهٔ پژوهش حاضر، بررسی زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان، استخراج مؤلّفه‌های بینامتنی

زیبایی‌شناسی و دسته‌بندی و دوره‌بندی بر اساس چند کتاب مرجع است. نمونه مطالعات اوّلیّه که در قالب کتاب پژوهشی در زمینهٔ زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک نوشته شده است، در پژوهش حاضر واکاوی و طیّ استخراج مؤلّفه‌های بینامتنی-تطبیقی با زیبایی‌شناسی ادبیّات بزرگسال بررسی می‌شود. با توجّه به فقدان مطالعهٔ زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان بر اساس پژوهش‌های این حیطه، واکاوی پرسش‌های پژوهش به این فرضیه منجر شد که زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان، ضمن حفظ بلاغت ادبیّات بزرگسال، به‌عنوان میراث بینامتنیِ خود، به اقتضای زمان با حوزه‌ها و رویکردهای نوین نیز همگام شده‌است.

کتاب‌های مورد مطالعهٔ این پژوهش عبارت‌اند از: شعر کودک در ایران (کیانوش، ۱۳۵۵)؛ پژوهشی در شعر کودک (علی‌پور، ۱۳۸۳)؛ از این باغ شرقی (سلاجقه، ۱۳۸۷) و زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک (حجوانی، ۱۳۸۹). این کتاب‌ها نمونه‌های اوّلیّه، برجسته و بخشی از پیشینه و تاریخچهٔ مطالعات زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک و نوجوان محسوب می‌شوند.

اهداف پژوهش، توصیف زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان ذیل تاریخچهٔ مطالعات زیبایی‌شناختی این حیطه و تبیین و توجیه ارتباط پژوهش‌ها با یکدیگر و بلاغت ادبیّات بزرگسال است که با روش توصیفی- تحلیلی و تحلیل محتوا (از نوع کیفی) با تکیه بر مباحث نظری با رویکرد بینامتنی-تطبیقی پیشنهاد تقسیم‌بندی دوره‌ها و دسته‌های زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان محقّق می‌شود. دو محور طولی (ارتباط بینامتنی متن با خواننده) و عرضی (ارتباط بینامتنی متن با متون دیگر)، در این پژوهش مورد توجّه قرار می‌گیرد و بینامتنیّت تولیدی (تولید اثر) و خوانشی (خوانش و دریافت اثر) تدقیق می‌شود.

هازارد در ۱۹۳۲م دفاعیهٔ پژوهشی خود را در بی‌توجّهی به مطالعات تطبیقی ادبیّات کودک و نوجوان، با تألیف کتاب‌ها، کودکان و انسان‌ها به سرانجام رساند. نیکولایوا (۱۳۹۸) پیش از این در پسِ اندیشهٔ مطالعات تطبیقی، به رویکردهای زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک و واینرایش (۱۳۹۹) به اثبات زیبایی‌شناسی مستقل ادبیّات کودک پرداخته است. پترس پانائو نیز در ۲۰۱۱م به جمع پژوهشگرانِ مسئله‌مند پیوسته است. در ایران در پژوهش جلالی (۱۳۹۴) تحت عنوان «مبانی نقد بینامتنیّت در ادبیّات تطبیقی کودک و نوجوان» نیز به فقدان پژوهش‌های این حیطه اشاره شده است. با بررسی پیشینه، می‌توان دریافت که به واکاویِ زیبایی‌شناسیِ ادبیّات کودک نسبت به زیبایی‌شناسی ادبیّات بزرگسال کمتر توجّه شده است. با وجود پژوهش‌های پرثمر دربارهٔ کودک و ادبیّات کودک از زوایای مختلف، خلأ پژوهش در بررسی سیر و نقد تاریخی، مطالعهٔ تاریخچه و یا دوره‌بندی زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک وجود دارد. برخی از پژوهش‌هایی که ارتباط نزدیک‌تری با نوشتار حاضر دارند، به بررسی کارکرد زبان در ادبیّات کودک (ناولز و مامجر، ۱۳۸۱)؛ توانمندی کودک در جایگاه مخاطب ادبی (هجری، ۱۳۸۶)؛ زبان و ادبیّت شعر خردسال در ترازوی زیبایی‌شناسی ساختاری (جلالی، ۱۳۹۲) پرداخته‌اند. پایان‌نامهٔ «بررسی صورخیال در شعر کودک و نوجوان ایران»

(ارمغان، ۱۳۸۳) و شماری از پژوهش‌های دیگر در بررسی عنصر یا عناصری/ وجوهی از بلاغت در ادبیّات کودک کوشیده‌اند. طرح مباحث نظری زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان و منابع بلاغت ادبیّات کودک و نوجوان، می‌تواند قدم‌های مفیدی رقم بزند؛ «تاریخ گنجینه‌ای است از تجربه‌ها، و هرچه شناخت تاریخی در هر رشته عمیق‌تر و گسترده‌تر باشد، درک زمان معاصر و پدیده‌های گوناگون آن و نشیب‌ها و فرازها آسان‌تر می‌شود» (میرهادی، ۱۳۸۵: ۷۲). از طرفی سابقهٔ دیرینهٔ تدوین کتب بلاغت و مطالعهٔ زیبایی‌شناسی در ادبیّات بزرگسال، خود می‌تواند انگیزه و ضرورت چنین پژوهش‌هایی در ادبیّات کودک باشد. کما اینکه نقد و بررسی تاریخی، خود می‌تواند جزئیّات و کلّیّات بسیاری از دل زمان بیرون بکشد و با زمان حاضر مقایسه کند.

۲. ادبیّات تطبیقی کودک و نوجوان و نقد تطبیقی

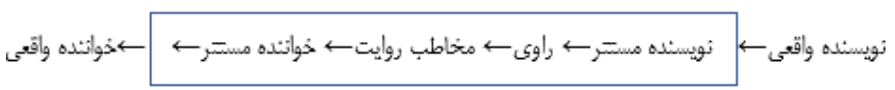
ادبیّات کودک و نوجوان، به دلیل ضرورت توجّه به مخاطب و الزام مخاطب‌شناسی، در ارتباط با رشته‌ها و دانش‌های دیگر اعم از روان‌شناسی، تعلیم و تربیت، جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی و ...، دارای میان‌رشتگی است؛ از سال ۱۹۹۰م مجموعه‌ای وسیع از کتب، مقالات و کنفرانس‌ها با مضامین تطبیقی محقّق شد که احساس نیاز پژوهشگران را به جنبه‌های تطبیقی ادبیّات کودک نشان می‌داد (Spripadmadevi, 2018: 335-337). به‌تدریج این تصوّر رایج شد که «آیندهٔ ادبیّات کودک معاصر، تبادل بینافرهنگی شدیدتر و گسترده‌تری دارد و زمینه‌ای جالب برای تحقیقات تطبیقی محسوب می‌شود» (Panaou, 2011: 39). اسالیوان نیز در تاریخ‌نگاریِ ادبیّات تطبیقی کودک و نوجوان از برخی مشکلات یاد می‌کند: گزارش‌های تاریخی چگونه باید سازمان‌دهی شوند؟ اساس دوره‌سازی چیست؟ همان است که در ادبیّات بزرگسال وجود دارد؟ و... (O'Sullivan, 2005: 39). چنین پرسش‌ها و مباحثی، تفحّص در گفت‌وگومندی، چندصدایی و بینامتنیّت متون را می‌طلبد. نوشتار حاضر طی نقد تطبیقی، مصداق هم‌سنجی متون در مناسبات بینامتنی است و مقدّمهٔ پژوهش در ادبیّات تطبیقی در حوزه زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان با هم‌سنجی کتاب نیکولایوا (Nikolajeva) و واینرایش (Weinreich) و منابع فارسی در آینده محسوب می‌شود که به دلیل محدودیّت این مقال، به مجالی دیگر موکول می‌گردد؛ بینامتنیّت می‌تواند در مقام روشی زیبایی‌شناختی در مطالعات ادبی، در زبان‌های جداگانه بررسی شود و از مرزها و رسانه‌های زبانی و فرهنگی فراتر رود و وارد حیطهٔ ادبیّات تطبیقی شود (اسالیوان، ۱۳۹۸: ۶۰)؛ لذا زیبایی‌شناسی تطبیقی، هم به‌روش نقد تطبیقی و هم به‌عنوان زیرشاخهٔ ادبیّات تطبیقی، می‌تواند در ادبیّات کودک و نوجوان مطرح شود؛ زیرا در ادبیّات تطبیقی نوین، مرزهای ایدئولوژیک و تفاوت‌های ساختگی میان «خود» و «دیگری»، متون را در برابر هم قرار نمی‌دهند، بلکه در بررسی متون، تعامل میان خود و دیگری غلبه دارد (نجومیان، ۱۳۹۱: ۱۲۴). ادبیّات تطبیقی، «مطالعه ادبیّات ملل و سایر تجلی‌های فرهنگی در بین زبان‌ها و مرزهای فرهنگی» (Khoshbakht, 2013: 90) به شمار می‌رود.

زیبایی‌شناسی (Aesthetics)، این دانش گسترده که از خاستگاه فلسفی خود به مباحث نقد ادبی راه یافته، علم شناخت زیبایی است و از آن در ادب فارسی با جمال‌شناسی/گرایی نیز یاد می‌شود. در بلاغت سنّتی، زیبایی‌شناسی و وجوه زیبایی و صنایع ادبی در سه دستهٔ علم معانی، بیان و بدیع تبیین می‌شد؛ این تعریف که «زیبایی از آرایش اجزای سازنده در قالب نوعی کلّ منسجم، براساس تناسب، هماهنگی، تقارن و مفاهیم مشابه تشکیل شده است» (آداجین و سارتول، ۱۳۹۵: ۹۷)، نمونه‌ای از پیش‌متن تعریف زیبایی محسوب می‌شود. تعاریف متعدّدی از بلاغت (Rhetoric) به‌عنوان هماهنگی سخن با حال خطاب (← الهاشمی، ۱۳۸۸: ۵۹/۱)، فن خطابه، مجموعه‌ای از تمهیدات سبک‌شناختی و زیبایی‌شناختی یا هرگونه تأثیرگذاری بر مخاطب و ... (← عمارتی‌مقدّم، ۱۳۹۵: ۲۴) وجود دارد؛ امّا هدف نوشتار حاضر، گردآوری این تعاریف نیست. حدّ مشترک آنها، مسئلهٔ «تأثیر» به‌عنوان «مطابقهٔ کلام با مقتضای حال» (تأثیربخشیدن به سخن) است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۳: ۴۸). طرح و بسط مباحث «زیبایی‌شناسی تطبیقی» یا دانش و روش «بلاغت تطبیقی»، چشم‌اندازهای نوین و گاهی متفاوت دارد (دویچ، ۱۳۸۴: ۱۷۹)؛ لذا کشف و دریافت حدّ مشترک‌ها و بررسی روابط و تقاطع متون، حاکی از این نکته است که متن ادبی در فضایی تهی شکل نمی‌گیرد و جریانی از نقد ادبی که این‌گونه روابط و پیوندها را بررسی می‌کند، «تطبیقی» نامیده می‌شود (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۸۲). نقد بینامتنی که کارکرد و دامنهٔ ویژه‌ای در ادبیّات دارد، ماهیّت روابط و ارجاع‌های ادبیّات کودک را نسبت به ادبیّات بزرگسال نشان می‌دهد.

۳. بینامتنیّت در ادبیّات کودک و نوجوان

وضعیّت نوپای ادبیّات کودک و نوجوان به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی، به این منجر می‌شود که مطالعات این حوزه با بررسی نمونه‌های عملی، به تفسیرها و تحلیل‌های نظری و نقدها و نظریّه‌ها نائل شود؛ لذا با تمهید بحث‌های نظری با توجّه به اینکه «جامعه باید در یک نسخهٔ مدرن به گذشته نگاه کند؛ چراکه کودکانِ مدرن قصد دارند آنها را بخوانند» (Jalali, 2015: 165)، بیش از پیش اهمّیّت می‌یابد. از منظر تکامل و تطوّر بررسی ارتباط متون، میخائیل باختین، از جمله کسانی است که تأثیرات زیادی بر پژوهشگران پس از خود بر جای گذاشت؛ از جمله ژولیا کریستوا که بینامتنیّت را در مقابل نقد منابع و نقد سنّتی مطرح کرد. ماهیّت مکالمه‌ای زبان از نقش تعیین‌کننده‌ای برخوردار است و کریستوا در وضع نظریّهٔ خود از اندیشه‌های باختین تأثیر پذیرفته است (اشمیتس، ۱۳۹۰: ۱۰۳). در موضع بینامتنیّت، دو دسته نظریّه‌پردازان، یعنی نسل اوّل (مثل سوسور، باختین، کریستوا و بارت) و نسل دوم (مثل ژنی، ریفاتر و ژنت) قابل تفکیک‌اند. نیکولایوا اذعان می‌دارد که با روش‌های تطبیق سنّتی نمی‌توان خیلی فراتر رفت؛ چراکه در تحلیلی بینامتنی فقط به‌سادگی توضیح داده نمی‌شود که برخی از الگوهای دو متن مشابه هستند، بلکه سعی می‌شود این نکته را دریافت که نویسندهٔ بعدی چه الگویی از متن قبلی ساخته و الگوی جدید دستخوش چه

دگرگونی شده است (Nikolajeva, 2016: 32)؛ به عبارت دقیق‌تر، در بینامتنیّت بررسی می‌شود نشانه‌هایی از زیرمتن در زبرمتن باشد که این بررسی ناشی از گمان منتقد یا خواننده نباشد (Nikolajeva, 2008: 32). از جمله مباحث مشترکی که دغدغهٔ اسالیوان و نیکولایوا را رقم زده، مطالعات بینامتنی و تعامل و گفت‌وگوی متون است. آنها در فراهم‌سازی مباحث تئوری برای پژوهشگران بعدی گام‌های مؤثّری برداشته‌اند. تلاش شایان توجّهی در ایران با موضوع ادبیّات تطبیقی و زیبایی‌شناسی تطبیقی ادبیّات کودک و نوجوان صورت نگرفته است. اسالیوان تأکید دارد که «اگر تعامل آن [ادبیّات کودک] با سایر ادبیّات نادیده گرفته شود، نمی‌توان پیشرفت ادبیّات کودک را توصیف یا درک کرد» (2011: 40)؛ لذا رشد ادبیّات کودک و ادبیّات تطبیقی کودک در تعامل و ارتباط با دیگر ادبیّات‌ها و هنرهاست. در بینامتنیّت، فضای مفروضی بین متون مطرح است که به‌زعم کریستوا، «مؤلّفان متون خود را به یاریِ اذهان اصیل خود نمی‌آفرینند، بلکه این متون را با استفاده از متون از پیش موجود تدوین می‌کنند» (آلن، ۱۳۸۵: ۵۸). این پیش‌متن‌ها تنها به تولید اثر محدود نیستند و در دریافت اثر نیز نقش ایفا می‌کنند. ویلکی مدل ژنت را مدلی پویا و فضایی از بینامتنیّت می‌داند که دارای پیامدهای عجیب برای ادبیّات کودک است؛ چراکه محورِ نویسنده-خواننده در یک رابطهٔ قدرتِ نامتوازن قرار می‌گیرد (Wilkie, 2004: 180)؛ زیرا مطابق فواصل، بین نویسندهٔ واقعی تا خوانندهٔ واقعی در شکل زیر، بزرگسالی برای کودک می‌نویسد که در ذهن او بینامتن‌های زیادی جریان دارد؛



شکل ۱: مدل ارتباطی الگوی چپمن (اسالیوان، ۱۳۹۸: ۳۲)

در تفسیر مدل ارتباطی الگوی یادشده، باید افزود که علّت رابطهٔ نامتقارن نویسنده-خواننده در ادبیّات کودک، قطعی‌نبودن دانش بیناذهنی کودکان است. این عدم قطعیّت، فاصله‌ها و شکاف‌هایی را ایجاد می‌سازد که بینامتنیّت به‌عنوان یکی از نظریّه‌ها، با خاصّ‌کردن رابطهٔ درونی مؤلّفه‌های بینامتنی در ادبیّات کودک، از آن شکاف‌ها می‌کاهد؛ زیرا اصل در این رویکرد ارتباطی، مفاهمه است و این مفاهمه بین طرفیّت ارتباط متکّی بر دانش بیناذهنی است؛ این دانش، با مخاطب‌شناسی و درک معنادار شبکه‌ای از همبستگی متقابل که «فضای بینامتنی» نامیده می‌شود، حاصل می‌شود (سیدآبادی، ۱۳۸۵: ۱۴۶).

در الگوی ژنت برای بینامتنیّت سه شکل مطرح می‌شود: صریح، غیر صریح و ضمنی. بینامتنیّت صریح، بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. بینامتنیّت غیر صریح، می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند و بینامتن در آن، حضور پنهان داشته باشد و دلایل آن نیز بنا بر ضرورت‌های ادبی نیست، بلکه مبنی بر دلایل فراادبی است. در بینامتنیّت ضمنی نیز،

مؤلّف متن دوم قصد پنهان‌کردن بینامتن را ندارد و نشانه‌هایی به کار می‌برد که از طریق آن می‌توان بینامتن‌ها را تشخیص داد و مرجع را شناخت (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۱۳۶-۱۳۷). بینامتنیّت ضمنی نه به‌صورت صریح و نه به قصد پنهان‌سازی انجام می‌گیرد؛ بلکه بستگی به خواننده دارد که براساس نشانه‌ها بتواند پیش‌متن را تشخیص دهد یا خیر.

۴. مؤلّفه‌های بینامتنی در مطالعات زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک و نوجوان

از دیرباز زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک، همچون خود ادبیّات کودک درگیر چالش‌هایی چون پذیرش و عدم پذیرش بوده است؛[1] گروهی ادبیّات کودک را مستقل ندانسته‌اند و آن را ابزاری برای تربیت، آموزش و اصطلاحاً «پداگوژی» (Pedagogy) می‌شمارند. در مقابل، کسانی هم هستند که کودکِ امروز، نیاز و ماهیّت و ادبیّات مختص او را به رسمیّت می‌شناسند و همچون ادبیّات بزرگسال، استقلال زیبایی‌شناسی و بلاغت‌پژوهی در ادبیّات کودک را می‌پذیرند. این استقلال به معنی تفکیک و مرزبندی نیست؛ بلکه حاکی از مخاطب‌شناسی است. در ادامه، مؤلّفه‌های تطبیقی- بینامتنی مطالعات زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک بررسی می‌شود.

۴-۱. منابع بلاغت ادبیّات بزرگسال

زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان، از فصاحت و بلاغت ادبیّات بزرگسال به‌عنوان پیشامتن بهره می‌گیرد تا اسباب زیبایی، سادگی و رسایی سخن برای مخاطب خاص پدید آید. با بررسی منابع مورد مطالعهٔ مؤلّفان، می‌توان حضور کتاب‌های صورخیال در شعر فارسی و موسیقی شعر شفیعی کدکنی، وزن شعر ناتل خانلری و ساختار و تأویل متن بابک احمدی را در آنها پررنگ دید. با واکاوی منابع مورد استفادهٔ علی‌پور، علاوه بر موارد یادشده، نمونه‌های دیگری نیز از منابع برجستهٔ بلاغتِ ادبیّات بزرگسال، یعنی فنون بلاغت همایی، بررسی منشأ وزن شعر فارسی کامیار، آشنایی با عروض و قافیهٔ شمیسا، معیار الاشعار خواجه نصیر طوسی و المعجم فی معاییر اشعار العجم شمس قیس رازی وجود دارد. در کتاب سلاجقه نیز افزون بر کتب اوّلیّه، ارسطو و فن شعر زرّین‌کوب، بیان و نگاهی تازه به بدیع شمیسا، اسرارالبلاغه جرجانی و منابعی از این دست، به‌عنوان پیشامتن‌هایی از دستهٔ منابع بلاغت ادبیّات بزرگسال هستند. بعد از کتاب علی‌پور، توجّه به منابع نقد و نظریهٔ ادبی در دیگر کتب نمودار می‌شود. علی‌پور از کتاب پیش‌درآمدی بر نظریّهٔ ادبی تری ایگلتون (Terry Eagleton)، سلاجقه از کتاب‌های بابک احمدی و حجوانی نیز با توجّه به نزدیکی بیشتر با زمان حاضر، از منابع نقد و نظریّهٔ فارسی و لاتین بیشتری بهره می‌گیرند؛ پس غالب منابع مورد استفاده و مطالعهٔ پژوهشگران در موضوع بلاغت ادبیّات کودک، به منابع بلاغت ادبیّات بزرگسال ختم می‌شود؛ البتّه این به معنی نادیده‌انگاشتن کتبی از جمله کتاب‌های نادر ابراهیمی و عباس یمینی شریف و... نیست. در نهایت، منابع بلاغت ادبیّات بزرگسال در مقام متون

مفروض و پیش‌متن، بنا بر ایدئولوژی، گفتمان و دست‌اندرکاری در مطالعات مطرح هستند که به‌صورت صریح با نقل قول یا ضمنی و کلّی به‌سان تلمیح گنجانده شده‌اند.

۴-۲. تأثیر کتاب و آرای کیانوش

کتاب کیانوش به‌طور پیوسته پیشامتن پژوهشگران حوزهٔ بلاغت و زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک قرار گرفته و همین، موجب انتقاداتی در پژوهش‌های معاصر شده است؛ از جملهٔ انتقادات، آرای سیدآبادی است. او در کتاب شعر در حاشیه (۱۳۸۰) و مقالهٔ «بررسی انتقادی دیدگاه‌های کیانوش» (۱۳۷۹)، ضمن نقد شعر کودک و نوجوان امروز، از سایهٔ سنگین کیانوش انتقاد می‌کند؛ به‌زعم وی، دیدگاه کیانوش متکّی بر پشتوانهٔ تجربی و سنّت شعری او در حوزهٔ ادبیّات بزرگسال است. همچنین در کتاب عبور از مخاطب‌شناسی سنّتی (۱۳۸۵) به رویکرد ارتباطی دربارهٔ ادبیّات کودک، بر اساس نمونه شعری از کیانوش اشاره شده است؛ این نکته تشریح شده که این رویکرد، به تولید ادبیّاتی تهی از عنصر شخصی و فردیّت مؤلّف منجر می‌شود؛ زیرا مؤلّف بزرگسال برای ایجاد مفاهمه در ارتباط نامتقارن خود و مخاطب (براساس مدل ارتباطی چپمن)، «خود» را از میان برمی‌دارد تا با مخاطب کودک و نوجوان به مفاهمه برسد. همین موجب پدیدآمدن کلیشه‌ها و کم‌رنگ شدن رویکرد ادبی محض و وجوه زیبایی و هنری اثر می‌شود؛ به همین دلیل، کیفیّت ارتباط و مخاطب‌شناسی و برقراری توازن و تعادل در رویکردهای ارتباطی و ادبی به ادبیّات کودک و نوجوان، اهمّیّت بسیاری دارد؛ لذا از نظر سیدآبادی به‌عنوان یکی از منتقدان، نه‌تنها خاستگاه آرای کیانوش حاصل تجربه‌ورزی‌اش در ادبیّات بزرگسال بوده، بلکه الگوگیری پژوهشگران از این کتاب قابل انتقاد است که در گذر زمان و دگرگونی مخاطب کودک و ملاحظات نقد و نظریّهٔ معاصر، کماکان به اعتبار خود باقی و بدون اینکه انتقادی اساسی بر آن شده باشد، سایهٔ سنگین مکتب او مورد پذیرش محقّقان است؛ بنابراین، تأثیر کیانوش، به‌صورت اقتباس مفهومی، ضمنی و به‌تدریج از شکل صریح به غلبهٔ ناصریح در آثار بعدی استنباط می‌شود. با بررسی منابع آثار بعدی، پیش‌متنیّت کتاب کیانوش، حتّی در کتاب حجوانی هم، با اینکه از منابع نقد و نظریّهٔ متفاوت و به‌روز فارسی و لاتین بهره برده است، به‌صورت بینامتنیّت ضمنی به چشم می‌خورد.

۴-۳. کودک به‌عنوان خواننده

یکی از مؤلّفه‌هایی که در کتب مورد مطالعه به‌طور مشترک بدان پرداخت شده، مسئلهٔ کودک به‌عنوان خوانندهٔ اثر و بحث شناخت و انتخاب مخاطب است. کیانوش در پرداخت شعر کودک، سخن را از خود کودک آغاز می‌کند و چنین معتقد است که اگر شعر کودک جزئی از اجزای جهان کودک باشد، پیش از بحث دربارهٔ این جزء، باید به جهان کودک نگریست؛ زیرا چیزی که این مجموعه را ممکن می‌دارد، موجودیّت کودک است (کیانوش، ۱۳۵۵: ۵). به نظر می‌رسد توجّه وی به شناخت کودک، آن هم کودکِ کنش/سلطه‌پذیرِ مفعول و موضوع مباحث، معطوف به هدفِ بلاغتِ

متکلّم‌محور است که با شناخت مخاطب و تناسب اثر حاصل می‌شود؛ چراکه شناخت مخاطب از ملزومات تحقق هدفِ بلاغتِ متکلّم برای تأثیرگذاری بوده است. لکن این مخاطب، نه خوانندهٔ واقعی، بلکه خوانندهٔ مستتر اثر به نظر می‌رسد؛ زیرا مطالب کتاب به جهان‌بینی و اندیشهٔ متکلّم، یعنی بزرگسال می‌پردازد و اگر به کودک توجّه نشان می‌دهد، کودک ابژه‌ای است که به‌عنوان خوانندهٔ مستتر در ذهن و تجربهٔ مؤلّف و در نهایت در متن وجود دارد و یا پرورده می‌شود. در کتاب علی‌پور نیز چنین دیدگاهی تحت روابط بینامتنی محفوظ است. سلاجقه به‌صورت غیر مستقیم اشاره می‌کند که ادبیّات کودک در دوره‌هایی، ابزاری برای اهداف عرضی مثل آموزش و تعلیم بوده‌است و نمونه‌های بسیاری می‌توان ارائه کرد که متن‌ها حامل نوعی ارزش آموزشی برای مخاطبان‌اند؛ امّا در عین حال، دخالت آموزش مانع از بروز جلوه‌های زیبایی‌شناختی در آنها نشده است (سلاجقه و همکاران، ۱۳۸۰: ۱۸). این خروجی با نتیجه‌ای که حجوانی پس از اثبات فرضیّهٔ خود می‌گیرد، قابل تطبیق بینامتنی است. حجوانی با بررسی این مباحث، اثبات می‌کند که زیبایی، درونی و ذاتیِ ادبیّات کودک است و آموزش، امری عرضی و بیرونی برای ادبیّات کودک محسوب می‌شود. اینان پس از شناخت مخاطب و سوژگی او در عصر مدرن (کنش‌پذیر) و پسامدرن (کنش‌گر)، بر ذاتی‌بودن زیبایی ادبیّات کودک صحّه می‌گذارند.

۴-۴. اهمّیّت و نقش زبان

زبان و نشانه‌های زبانی در ادبیّات کودک و نوجوان، از جمله در شعر، از هر دو منظر فصاحت و بلاغت اهمّیّت ویژه‌ای دارد. زبان آثاری که به مخاطب کودک اختصاص دارد، باید طوری انتخاب شود که مفاهیم به‌طور صریح و واضح و پیام‌ها به‌درستی انتقال یابد؛ به همین منظور توجّه و دقت به زبان اثر به دلیل پیامی که کودک و نوجوان دریافت می‌کنند، حائز اهمّیّت است. سادگی و وضوح زبان کودکانه در ادبیّات کودک و نوجوان، به معنی کلیشه‌ای یا عامیانه‌شدن نیست؛ بلکه رعایت مقتضای حال مخاطب در این آثار، جزئی‌نگری و دقّتی را در تبدیل زبان عادی و روزمرّه به زبان ادبی می‌طلبد که خوانش اثر، دریافت پیام و تأثیرگذاری آن را بدون پیچیدگی رقم بزند.

به عقیدهٔ کیانوش، کودک با شعر مهمل (Nonsense poetry) مثل «اتل‌متل‌توتوله»، هم آواز می‌خواند و هم بازی می‌کند. چیزی که کودک در بازی به آن نیاز دارد، موسیقی کلامی است و نه حتّی کلام آهنگ‌دار؛ زیرا کلام، حاصل معنی و مقصود است، در حالی‌که در اتل‌متل‌توتوله خودِ بازی، معنی و مقصود است (کیانوش، ۱۳۵۵: ۱۷-۱۸). این مطالب و از جمله مثال اتل‌متل‌توتوله به‌صورت بینامتن صریح و ضمنی در کتاب علی‌پور (۱۳۸۳: ۲۲) و حجوانی (۱۳۸۹: ۶۱) و درمورد مهمل و هیچانه در کتاب سلاجقه (۱۳۸۰: ۳۷۴-۳۷۵) به‌صورت ضمنی با نمونه‌های بیشتری از مهملات نمودار شده است. در این خصوص، دیدگاه محمّدی نیز مؤیّد مطالب پیشین است؛ او می‌گوید: «موسیقی، بخشی از عنصر سازندهٔ زیبایی و در عین حال ادبیّت به شمار می‌آید» (۱۳۷۵:

۱۵). این موسیقایی‌کردن و آهنگ و وزن‌دادن به زبان، کاری است که در حوزهٔ زبان ادبی صورت می‌گیرد؛ از این‌رو، از این زمان به بعد می‌توان بارقه‌های دگرگونی شعر کودک را ردیابی کرد. اهمّیّت پژوهش محمّدی تمرکز بر ادبیّت و زبانِ ادبی است؛ درحالی‌که پژوهش‌های زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک و نوجوان بیش‌ازپیش بر محور مخاطب از منظر و جهان‌بینی بزرگسال متمرکز بوده، رویکرد پژوهشیِ این نوشتار به زیبایی‌شناسیِ زبانِ ادبی در ادبیّات کودک توجّه نشان داده است؛ به عبارت دیگر، هنگامی‌که متنی ادبی خلق می‌شود، خود را با یک تشخّص زبانی و بیانی نشان می‌دهد و مهم‌ترین هدف آن، ایجاد تأثیرات عاطفی بر مخاطب است. اهمّیّت زبان در ادبیّات کودک، نه‌تنها در کتاب کیانوش مطرح می‌شود، بلکه در کتاب علی‌پور در یک فصل تحت عنوان «نقش زبان در ساختار شعر کودک» و در کتاب سلاجقه با نام «زبان در شعر کودک و نوجوان» ارائه می‌شود که هردو با اشاره به اهمّیّت زبان، به هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی نیز می‌پردازند؛ بنابراین، بخشی از بینامتن‌های مربوط به اهمّیّت و کارکرد زبان در ادبیّات کودک به‌صورت ضمنی مستخرج از چیزی است که در ادبیّات بزرگسال حاصل شده است.

۴-۵. صورت و معنا

زیبایی‌شناسی به‌مرور، از شناختی تجربی/عملی به دانشی نظری و فلسفی مبدّل شد. بعد از کانت، یکی از منظرهایی که به زیبایی‌شناسی نگریسته شده، براساس دو مقولهٔ بنیادی صورت و محتواست. کیانوش معتقد است که بالاترین ملاک در شعر، معنا و مضمون اخلاقی و تربیتی و پس از آن، وزن و قافیه است (۱۳۵۵: ۳۸). به‌زعم کیانوش، معنا در خدمت هدف آموزشی و صورت شعر، وابسته به هدف و معنا بوده است. در مقابل، علی‌پور برای توجیه تلقّی خود از مقدّم‌انگاشتن شکل شعر برای کودکان، لالایی را مثال می‌زند و معتقد است که کودکان پیش از آنکه از معنای آن سر در بیاورند، از موسیقی و شکل شاعرانهٔ آن لذّت می‌برند؛ مادران لالایی‌گفتن برای بچّه‌ها را از همان بدو تولّد شروع کرده‌اند؛ این نمودار آن است که بچه‌ها بسیار زودتر از آنکه با معانی شعر آشنایی پیدا کنند با عناصر شکلی شعر خو می‌گیرند. در مورد متل‌ها نیز همین‌طور است (علی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۱ و ۲۲). کیانوش و علی‌پور دربارهٔ موضوع واحدی سخن می‌گویند؛ زیرا کیانوش در جای دیگر کتابش معتقد است در شعر کودک پیش از وزن و حتّی پیش از مضمون، باید به قافیه پرداخت (← کیانوش، ۱۳۵۵: ۶۲). اهمّیّتی که کیانوش به معنا می‌دهد، از جانب مؤلّفان است؛ امّا علی‌پور از جانب مخاطبان (کودکان و نوجوانان)، به اهمّیّت و اولویّت شکل و صورت اشاره می‌کند؛ به همین دلیل، نتیجه می‌گیرد که «شکل به حکم قدیمی‌تربودن، همچنان بر روان بچّه‌ها بیشتر تأثیر می‌گذارد» (علی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۴). وزن از دید وی، بخشی از عناصر شکلی است. با این حال، بحث تفکیک یا باهم‌آیی صورت و معنا در دیگر کتاب‌های مورد بحث نیز وجود دارد؛ سلاجقه براساس فصل‌بندی کتاب خود، هم به معنا و مضمون می‌پردازد و هم ظواهر و مناسبات مربوط به صورت

ادبیّات کودک و نوجوان را به اشتراک می‌گذارد. با وجود بینامتن‌های محتوایی مشترک که در سه کتاب مذکور به‌طور صریح و کلّی قابل استنباط است، در کتاب حجوانی گونه‌ای دیگر از بینامتن‌ها نیز وجود دارد؛ او با مبانی نقد و نظریّهٔ معاصر، درصدد اثبات ذاتی‌بودنِ زیبایی در ادبیّات کودک است و این خود، مستلزمِ پرداختن به ملزوماتِ مشترک صورت و معناست. در واقع، نگاه تقابلی به صورت و معنا در این اثر مشاهده نمی‌شود و آرایی مطرح می‌شود که قریب‌به‌اتّفاق آنها با تجدیدنظر مفهوم زیبایی در ادبیّات کودک، به تجمیع و تکمیل صورت و معنا سوق می‌یابند.

۴-۶. موسیقی و آهنگ کلام

پیش از به رسمیّت شناخته‌شدن ادبیّات کودک و نوجوان به‌عنوان رشتهٔ دانشگاهی و شاخهٔ مکتوب دانش، اشعار و ترانه‌ها و لالایی‌ها و ... در ادبیّات شفاهی به‌صورت بازی‌های کلامی موزون و آهنگین برای مخاطب کودک و نوجوان به کار گرفته می‌شد. کیانوش بر این باور صحّه می‌گذارد که طبیعتِ کودک با آهنگ و وزن همسویی دارد؛ این همسویی را با مثال از ریتم و وزن طبیعتِ جهان به طبیعتِ کودک می‌کشاند. در ابتدای امر، از جمله عواملی که در سرودن شعر کودک به شاعران کمک می‌کرد، اشعار عامیانه، ترانه‌ها، لالایی‌ها، متل‌ها و بازی‌ها بود. کودکان وزن آنها را (خواه وزن هجایی، خواه وزن عروضی) از راه گوش می‌گیرند (کیانوش، ۱۳۵۵: ۴۲). این شگردها به‌زعم محمّدی، شگرد موسیقایی و تصویری‌کردن زبان است (۱۳۷۵: ۱۴). پرداختن به موسیقی لالایی‌ها، هیچانه‌ها و مهملات در این کتب به‌طور مشترک به چشم می‌خورد و این مباحث نیز بینامتن‌های دریافتی از این کتب هستند. سلاجقه نیز با نگاه تاریخی بر این مطلب صحّه می‌گذارد که تا قرن بیستم، موزون‌بودن و قافیه‌داشتن شعر برای کودک مهم و الزامی جلوه می‌کرده است؛ امّا در دههٔ ۱۹۷۰م تغییرات تدریجی ورود هایکو (شعر ژاپنی) نوید می‌داد که شعر خوب الزاماً شعر قافیه‌دار نیست (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۳۳-۳۴). بنابر توضیحات پیش‌گفته، شعر به‌صورتی درآمد که به کودکان و زبانشان نزدیک باشد؛ کیانوش و علی‌پور به زبان عامیّانه اشاره داشته‌اند و سلاجقه به زبان محاوره می‌پردازد. حجوانی نیز با چنین پیشامتن‌های مشترکی معتقد است که در حوزهٔ ادبیّات کودک، می‌توان نوشته‌هایی مانند هیچانه‌ها را یافت که صرفاً و مطلقاً آموزشی نباشند؛ امّا نمی‌توان ادبیّاتی را سراغ گرفت که خالی از ارزش‌های زیبایی‌شناختی باشد (حجوانی، ۱۳۸۹ :۶۱). مثال او نیز به‌صورت ضمنی، حکایت اتل‌متل‌توتوله است.

۴-۷. توصیف زیبایی و زیبایی‌شناسی

تعریف کیانوش از زیبایی این است: «زیبایی هماهنگی است در اجزاء؛ خواه اجزای مادی یک مجموعه، خواه اجزای صوتی یک مجموعه» (۱۳۵۵: ۱۴). می‌توان تلقّی‌های کیانوش را از پیشامتن‌هایی چون آرای فتوحی نیز دریافت کرد. وی در تعریف از ایماژ به محدودکردن «تجربهٔ حسّی» به حسّ بینایی و امور دیداری خرده می‌گیرد و اذعان می‌دارد که آدمی با حواسّ مختلف

خود، روزبه‌روز امور مختلفی را تجربه می‌کند. بدیهی است که همین، بر تعریف محقّقان از ایماژ می‌افزاید؛ بنابراین، به‌طور کلّی هر واژه یا عبارتی که تجربه‌ای حسّی را از درون به ما القا کند، «ایماژ» نام دارد (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۳-۴۴). از طریق استدلال‌هایی که در اثبات ادبیّات بزرگسال، به‌عنوان هنر صورت گرفته است، می‌توان اثبات کرد که ادبیّات کودک نیز می‌تواند هنر محسوب شود. انتخاب یکی از رویکردهای موجود در مباحث زیبایی‌شناسی در حوزهٔ بزرگسال، به معنای نفی زیبایی‌شناسی مستقل ادبیّات کودک نیست. به نظر نمی‌رسد که هنر مقوله‌ای مختصّ دنیای بزرگسالی قلمداد شود و لذا نباید کودکان را به دلیل خردسالی و تجربهٔ کمتر، از این دنیا بیرون یا به حاشیه راند (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۱۹)؛ از این‌رو ادبیّات کودک، هنری است که با ابزار و تمهیدات زیبایی‌شناختی سروکار دارد. در همین راستا، حجوانی به زیبایی‌شناسی اولویّت می‌دهد تا بتواند هویّت تاریخی ادبیّات کودک را مستقل از اهداف تعلیمی و آموزشی به اثبات برساند و توجیه کند که ادبیّات کودک مانند ادبیّات بزرگسال، هنر و زیبایی ذاتی خاصّ خود را دارد؛ پس آموزشی‌بودن آن، خللی به ذاتی‌بودنِ زیبایی در آن وارد نمی‌کند. مؤلّف درصدد است هدف آموزشی را از ادبیّات کودک دور کند و نشان دهد زیبایی، امری ذاتی و درونی در این نوع ادبیّات است. همچنین وی بر این گمان است که تحوّلات ایجادشده در آثار ادبی، بر تعریف ادبیّات کودک نیز تأثیر نهاده است (حجوانی، ۱۳۸۹: ۷۰)؛ از این‌رو، تمام بحث خود را به نگاه و تلقّی پژوهشگران می‌کشاند و به‌طور ضمنی به مخاطب می‌فهماند که تعریف پژوهشگران از ادبیّات کودک و کودک و زیبایی به این صورت بوده است؛ نه اینکه ادبیّات کودک، رویکردی زیبایی‌محور نداشته‌است.

۵. دوره‌بندی زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان

۵-۱. زیبایی‌شناسیِ متکلّم‌محور، متن‌محور و مخاطب‌محور

هر کتاب مورد اشاره در این پژوهش، یکی از رویکردهای مخاطب‌محور، متن‌محور و مؤلّف‌محور را برگزیده‌است؛ کتاب کیانوش، بنا بر مباحثی که بررسی کرده، در سرودن شعر کودک بر مؤلّف بزرگسال تمرکز داشته و خوانندهٔ مستتر را از منظر مؤلّف یا متکلّم واکاویده است. موضوع سخن او کودک و جهان کودک بوده است؛ امّا این توجّه، به موضوعیّت کودک ختم می‌شود. کتاب علی‌پور نیز که با کتاب کیانوش روابط بینامتنی و اقتباسی بیشتری داشته، بر مؤلّف تکیه داشته است. کودک کماکان موضوع و ابژهٔ مباحث است؛ نه اینکه به‌عنوان سوژهٔ امروزی مطرح باشد. سلاجقه نیز پژوهش بینابینی را رقم زده که طلیعهٔ تغییر از نگاه متن‌محور به مخاطب‌محور را می‌دهد؛ یعنی با اتخاذ رویکرد متن‌محور، به رویکرد مخاطب‌محور متمایل شده‌است. او بر پایهٔ تحلیل مصداق‌های شعری، به بخش‌های نظری می‌پردازد و مخاطب و ویژگی‌هایش را نسبت به آن نمونه‌ها بررسی و مطالعه می‌کند. در مقابلِ این کتب، کتاب حجوانی بسیار تغییر رویّه می‌دهد و آن، اتخاذ رویکرد مخاطب‌محور و غلبهٔ آن در بررسی‌ها و توجّه به هنر و زیبایی است. بر این

اساس، شاید بتوان گفت که یکی از مؤلّفه‌های تقسیم‌بندی یا دوره‌بندی بر پایهٔ این کتب، رویکرد آنها در مواجهه با متن، مؤلّف و خواننده است که بر این اساس، می‌توان بلاغت متن‌محور، متکلّم‌محور و خواننده یا مخاطب‌محور را پیشنهاد داد. این پژوهش‌ها با گذر از سیرِ بلاغتِ متکلّم‌محور (براساس بلاغت ادبیّات بزرگسال)، به بلاغتِ متن‌محور (براساس واکاوی متون و مصادیق)، نائل‌شده و در کتاب پایانی، به بلاغت مخاطب‌محور نزدیک شده‌اند.

۵-۲. زیبایی‌شناسی پیشامدرن، مدرن و پسامدرن

تطوّر تصویرپردازی در ادبیّات کودک، منتج از نوع نگاه به تعاریف چند عنصر است؛ تعریف مفهوم کودکی و نوجوانی، جایگاه کودک و نوجوان و ادبیّات کودک و نوجوان که بر اساس دوره‌های «پیش از تاریخ دوران کودکی»، «تاریخی» و «پس از تاریخ دوران کودکی»، دستخوش تغییر گشته‌اند (← کرمانی، ۱۳۸۵)؛ از این‌رو، با توجّه به تعریف کودک و مفهوم کودکی و ادبیّات کودک در دورهٔ پیش از تاریخ یا همان پیش از مدرن، می‌توان نمود بلاغت سنّتی را در آثار پژوهشی ادبیّات کودک مشاهده کرد و در دورهٔ تاریخی یا همان مدرن، بلاغت مدرن و رمانتیک و در دورهٔ پساتاریخی یا پست‌مدرن، بلاغت پسامدرن را دید که در دورهٔ پسامدرن نیاز به مطالعات بیشتری برای شناسایی ماهیّت و کیفیت آثار به چشم می‌خورد.[۲] این کتب به‌طور مشترک به عاطفه، تخیّل و زبان، نگاه ویژه‌ای داشته‌اند. این به معنی حضور ممتدّ این سه مؤلّفه در تاریخچهٔ مطالعات زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک و نوجوان است. این حضور مداوم، اهمّیّت و کارکرد عناصر را هم برای شاعرِ بزرگسال و هم مخاطبِ کودک و نوجوان نشان می‌دهد؛ از این‌رو، زبان به‌عنوان رسانه، کارکرد ادبی را در کنار تخیّل و عاطفه به کار می‌گیرد و هدف را محقّق می‌سازد. فتوحی معتقد است تصویر تنها زمانی هنری می‌شود که عاطفه‌ای انسانی در آن دمیده شود تا لذّت بیافریند. وی عاطفه را به دو دستهٔ انسانی (عامّ) و شخصی (فردی) تقسیم می‌کند و پنج نوع حالت عاطفی شاعر و شیء را برمی‌شمارد که از طریق دو نوع «تخیّل انفعالی» و «تخیّل سازنده» آفریده می‌شوند؛ دو حالت اوّل، از تخیّل انفعالی و باقی از تخیّل سازنده حاصل می‌شوند. خیال انفعالی، ذهن را به عین، احساس را به حس و خاطره را به واقعیّتِ ملموس بدل می‌کند؛ امّا خیال سازنده، حس را به احساس، عینیّت را به ذهنیّت و واقعیّت و امر واقعی را به خاطره‌ای هنری مبدّل می‌سازد. تصاویرِ حاصل از خیالِ سازنده، عمیق و جاودانه است و مخاطب را از واقعیّت به فراواقعیّت می‌برد (فتوحی، ۱۳۸۳: ۹۴-۱۰۴)؛ بنابراین، می‌توان نوعِ عاطفهٔ مدّ نظر فتوحی را با عاطفهٔ مطرح در این کتب تطبیق داد و نوعی ارتباط بینامتنی بین آنها به‌صورت ضمنی متصوّر شد؛ کتاب کیانوش، معطوف به تصویر سطح است و عمق و ذات تصویر مورد توجّه آن نیست؛ کتاب علی‌پور هم با توجّه به تطبیق بینامتنی که در کل کتاب جریان دارد، همچون کیانوش به تصویر سطح می‌پردازد؛ کتاب سلاجقه با توجّه به بررسی ارکان بیشتری از صنایع و عناصر، توأمان گرایش به بررسی تصویر سطح و عمق

داشته است؛ کتاب حجوانی نیز با وجود تکیه بر قالب داستان در بررسی مصداق‌ها، به تصویر عمق و بررسی از این منظر توجّه ویژه‌ای نشان می‌دهد. این خود می‌تواند نشان‌دهندهٔ سیر بررسی‌ها و نگاه پژوهشگران در نمونه‌های مورد مطالعه از تصویر سطح به عمق، ساده به پیچیده، حسّی به انتزاعی و در نهایت از تخیّل انفعالی به تخیّل سازنده باشد. تحوّل چشم‌اندازها، حاکی از گذار زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان است.

۶. انواع زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان براساس روش[۳]

۶-۱. زیبایی‌شناسی نظری و کاربردی

براساس اینکه تکیهٔ پژوهش‌ها بر چه باشد؛ یعنی از بررسی مصادیق به مباحث نظری و یا برعکس، از مباحث نظری به کاربرد مصادیق رسیده باشند، گونه‌ای مبدأ و مقصد را در این تقسیم‌بندی می‌توان لحاظ کرد. بر اساس تکیه و پایهٔ پژوهش‌ها بر تعاریف و مصادیق، می‌توان دو گونهٔ زیبایی‌شناسی را برای ادبیّات کودک مطرح کرد: زیبایی‌شناسی نظری و زیبایی‌شناسی کاربردی. بر این اساس، کتاب کیانوش و علی‌پور به زیبایی‌شناسی کاربردی متمایل هستند و کتاب سلاجقه بینابین و بیشتر متمایل به کاربردی است و کتاب حجوانی به زیبایی‌شناسی نظری که با بحث و بررسی تعاریف و مباحث نظری به مصداق‌ها و کاربست‌ها راه می‌یابد. این به روش و اسلوب و مراحل پژوهش‌ها برمی‌گردد؛ به عبارت دیگر، اینکه در مراحل مطالعات پژوهشی مبدأ و مقصد، کدام‌یک از دو بنیاد نظری و یا کاربردی باشد، می‌توان دو گونه زیبایی‌شناسی را مطرح کرد؛ یعنی نوعی زیبایی‌شناسی نظری و کاربردی، بر مبنای مصادیق و شواهد قابل بحث و بررسی است. روش‌شناسی مطالعات زیبایی‌شناختی، می‌تواند به انواع زیبایی‌شناسی رهنمون شود.

۶-۲. زیبایی‌شناسی عرض‌بنیاد و ذات‌بنیاد

با توجّه به مفهوم «کودکی» و جایگاه «کودک» و «ادبیّات کودک و نوجوان» که تعریف از آنها وابسته و برساختهٔ مفهوم کودک در هر دوره است، کتاب‌های کیانوش، علی‌پور و سلاجقه با روابط بینامتنی و اقتباسی، اشاره می‌کنند که تمهیدات بلاغی در خدمت اهدافِ تربیتی و آموزشی بوده و زیبایی، به‌عنوان هدف مطرح نبوده است؛ در همین راستا، کتاب حجوانی کوشیده تا اثبات کند که زیبایی، عنصر ذاتی و درونی؛ و مادّهٔ آموزشی، عنصر عرضی و بیرونی در ادبیّات کودک است و مخاطب کودک، مانعِ ناب بودن ادبیّات کودک نیست. تفاوت بین ادبیّات بزرگسال و ادبیّات کودک، از ناحیهٔ مخاطب است. این کتاب با اشاره به سیر تحوّل تاریخی مفهوم ادبیّات کودک، نشان می‌دهد که این ادبیّات، از آموزش‌محوری به زیبایی‌محوری سوق یافته است. در عصر حاضر می‌توان ادبیّات کودک و نوجوان را «رسانه» و زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک را «بینارسانه» دانست. این بینارسانه می‌تواند با گذر از بینامتنیّت و بیناگفتمان، راهی برای کشف ابعاد پنهان ادبیّات کودک

و رهایی از انزوای نشانه‌ای، قراردادی و هر نوع محدودیّت بر سر راه رسانه باشد؛ زیرا بینارسانه با انتقال پیش‌انگاشت‌های مخاطب/گیرنده به رسانهٔ میزبان و برعکس، جریانی تراگفتمانی می‌سازد که موقعیّت‌های جدید، در آن در یک «پسارسانه» خلق می‌شوند (شعیری و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۴۶)؛ بنابراین، زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک در گذار تاریخی، از عرضی به ذاتی، به‌عنوان بینارسانه‌ای مطرح می‌شود که تقابل‌ها را خنثی می‌سازد و با حفظ میراث بلاغت، زیبایی‌شناسی خاصّ خود را رقم می‌زند.

۶-۳. زیبایی‌شناسی صورت‌گرا و معناگرا

با توجّه به چشم‌انداز مطالعهٔ صورت و معنا، می‌توان گونه‌ای دسته‌بندی صورت داد. از جمله اشتراکات کتاب کیانوش با دیگر کتب، توجّه به تخیّل است؛ تخیّلی که به صورت کلام راه می‌یابد. در کتاب علی‌پور، رگه‌های توجّه به آرای کیانوش به چشم می‌خورد؛ توجّه او به موسیقی و وزن و قافیه با اولویّت‌دادن به صورت، توجّه به قالب‌های شعری مناسب برای شعر کودک و توجّه به مسئلهٔ تخیّل و بازی در دنیای کودک، از چشم‌انداز صورت کلام است. در این کتاب یک فصل به نقش زبان در ساختار شعر کودک اختصاص دارد و با نزدیک‌شدن به زبان عامیّانه، دیدگاه وی به کیانوش نزدیک می‌شود. از جمله تفاوت این کتاب با کتاب کیانوش، توجّه به علم بیان و همچنین توجّه مستقل به عاطفه در شعر کودک و توجّه به فرم کلام از منظر فرمالیسم است. در کتاب سلاجقه علاوه بر بحث تخیّل، صنایع بدیعی، بیان، موسیقی، قالب و مضمون در شعر کودک و نوجوان، به اسطوره، نماد، طنز، اندیشهٔ اجتماعی و روایت و آسیب‌شناسی شعر کودک و نوجوان نیز توجّه می‌شود. از وجوه اشتراک این کتاب با کتاب علی‌پور، توجّه به عاطفه با تکیهٔ بیشتر بر کتاب صور خیال شفیعی‌کدکنی و توجّه به زبان از منظر فرمالیستی است. به نظر می‌رسد علّت غفلت از علم معانی، ناشی از کاربست محدود ادبیّت در صورت کلام است؛ درحالی‌که ادبیّت، افزوده‌ای نیست که به کمک صنایع بدیعی و فنون بلاغی به کلام اضافه کنند، بلکه ارزشیابیِ مجدّد و سرتاسریِ کلام در کلّیّهٔ بخش‌های متصوّر آن است (حق‌شناس، ۱۳۸۵: ۸۹). کتاب حجوانی برخلاف کتب پیشین، بر متون داستانی منثور متمرکز است. این کتاب به علّت تغییر رویکرد و تمرکز بر مخاطب امروز، از صورت کلام به مباحث علم معانی و مقتضای حال مخاطب به‌صورت غیر مستقیم رهنمون می‌شود. به‌صورت ضمنی، می‌توان گونه‌ای تغییر موضع را از مقتضای حال متکلّم به مقتضای حال مخاطب طی دوره‌های تاریخ ادبیّات کودک و نوجوان در بنیاد نظری این کتاب مشاهده کرد. وی تفاوت زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و بزرگسال را تنها در مخاطب آن دانسته است.

یکی از انتقادات فتوحی به بلاغت ادبیّات بزرگسال، مربوط به همین تقابل و تفکیک صورت و معناست که بلاغت را بیشتر معطوف و متمرکز بر صورت‌گرایی کرده است. او بر این سخن صحّه

می‌گذارد که بیشتر بلاغیون لفظ و صورت‌های مجازی را ابزاری در خدمت معنی می‌دانند. تفکیک صورت از محتوا در نهایت موجب شد تا بلاغت ما به افراط در صورت‌گرایی درغلتد و مطالعهٔ زیبایی صورت، بر مطالعهٔ معنا و تأثیر و تعامل میان گوینده و مخاطب غالب شود و به فقر و سستی علم معانی و ژرف‌کاوی‌های بدیعیان و ... انجامد (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۳-۱۴). این انتقاد به مطالعات زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک و نوجوان نیز وارد است و جای بحث و بررسی بیشتری در ادوار زمانی معاصر در حوزهٔ بلاغت و علم معانی وجود دارد.

۶. نتیجه

هدف پژوهش حاضر، توصیف زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک و نوجوان بر مبنای تاریخچهٔ مطالعات پژوهشی این حیطه، با استخراج و تبیین مؤلّفه‌های بینامتنی این منابع و بررسی آن با بلاغت ادبیّات بزرگسال و توجیه روابط بینامتنی این مطالعات بوده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد به‌رغم تفاوت‌هایی که کتاب‌های مورد بررسی با یکدیگر دارند، به‌طور مشترک مؤلّفه‌های منابع بلاغت ادبیّات بزرگسال، صورت و معنا، اهمّیّت و نقش زبان، موسیقی و آهنگ کلام، تأثیر کتاب و آرای کیانوش، کودک به‌عنوان خواننده و مباحث زیبایی‌شناختی در آنها برجسته بوده و بلاغت ادبیّات بزرگسال، بینامتنی غالب استنباط شده است.

با بررسی تطوّر مطالعات زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک و نوجوان، تغییر رویکرد به‌ترتیب از متکلّم‌محور به متن‌محور و مخاطب‌محور سوق یافته است که تقسیم دوره‌های زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک به دوره‌های زیبایی‌شناسی متکلّم‌محور، متن‌محور و مخاطب‌محور و از طرف دیگر، بر اساس نوع نگاه به تصویر، تقسیم زیبایی‌شناسی به سه دورهٔ پیشامدرن، مدرن و پسامدرن پیشنهاد شده است. همچنین تقسیم‌بندی زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک از یک‌طرف به انواع نظری/کاربردی و از طرف دیگر، به عرض‌بنیاد/ ذات‌بنیاد و صورت‌گرا/ معناگرا نیز صورت گرفته است.

علاوه بر پیشنهادهای پیش‌گفته، نوشتار حاضر پژوهش‌های زیبایی‌شناختی ادبیّات کودک را قابل انتقاد می‌بیند که به مباحث علم معانی در زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک توجّه کمتری نشان داده‌اند. این شاخه از علوم ادبی، به دلیل اهمّیّت مخاطب‌شناسی و رعایت مقتضای حال مخاطب در فصاحت و بلاغت کلام، بحث‌های قابل توجّه و تازه‌ای در پی خواهد داشت.

پی‌نوشت

۱. به این مبحث در اغلب کتب ادبیّات کودک از چشم‌اندازهای مختلف اشاره شده است؛ به‌طور مثال، در قلمرو پژوهش ادبیّات کودک، تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای در میان دست‌اندرکاران وجود دارد: الف) گروهی باور دارند ادبیّات کودک، ویژگی‌های خود را دارد و تنها می‌توان در چارچوب علمی و روش ویژهٔ ادبیّات کودک توصیف و تحلیلش کرد؛ ب) برخی می‌اندیشند ادبیّات کودک، ویژگی‌های اساسی خود را دارد؛ امّا می‌توان و باید آن را هم در چارچوب

علمی ادبیّات کودک به مفهوم عامّ و هم در چارچوب علمی ادبیّات کودک توصیف کرد؛ ج) برخی می‌گویند ادبیّات کودک (نه فقط در معنایی زیبایی‌شناختی، بلکه در هر سطح دیگری نیز) ویژگی خاصی ندارد که نیازمند دستگاه مفهومی و روش‌های تحلیلی ویژه باشد (← واینرایش، ۱۳۹۹: ۳۱).

۲. این مباحث به گفتمان ادبیّات کودک و نوجوان، مفهوم کودکی و نوجوانی و نیازها و ماهیّت کودک و نوجوان برمی‌گردد. کودک در دورهٔ پیشامدرن، مینیاتور کوچکی از بزرگسال بود. در دورهٔ مدرن، مفهوم کودکی و کودک به‌عنوان موضوع بحث‌ها بر اساس ایدئولوژی و تحوّلات ناشی از روان‌شناسی رشد پیاژه برجسته شد و کودک و نوجوان در دورهٔ پسامدرن، سوژهٔ کنشگر و فعّال در نظام گفتمانی و دانایی مطرح شدند (← کرمانی و صادقی‌فسایی، ۱۳۹۹).

۳. نیکولایوا با مطالعهٔ رویکردهای زیبایی‌شناختی در ادبیّات کودک، زیبایی‌شناسی نویسنده، اثر، گونهٔ ادبی، محتوا، ترکیب‌بندی، صحنه، شخصیّت، روایتگری، زبان، رسانه و در نهایت زیبایی‌شناسی خواننده را معرّفی و تحلیل می‌کند؛ که این تقسیم‌بندی در نوع خود جدید و در عین حال، قابل تأمّل است (← نیکولایوا، ۱۳۹۹).

منابع

آداجیان، تامس و کریسپین سارتول (۱۳۹۵)، تعریف هنر و زیبایی دانشنامهٔ استنفورد ۶۷، ترجمه فائزه جعفریان، تهران، ققنوس.

آلن، گراهام (۱۳۸۵)، بینامتنیّت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ دوم، تهران، مرکز.

ارمغان، علی (۱۳۸۳)، «بررسی صور خیال در شعر کودک و نوجوان ایران»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز.

اسالیوان، ایمر (۱۳۹۸)، ادبیّات تطبیقی کودکان، ترجمهٔ مریم جلالی و محبوبه فرهنگی، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

اشمیتس، توماس (۱۳۹۰)، درآمدی بر نظریّهٔ ادبی جدید و ادبیّات کلاسیک، ترجمه حسین صبوری و صمد علیون، تبریز، دانشگاه تبریز.

جلالی، مریم (۱۳۹۲)، «زبان و ادبیّت شعر خردسال در ترازوی زیبایی‌شناسی ساختاری»، روشنان، ش ۱۷ ، پاییز و زمستان، ۱۵-۲۳.

ـــــــــــــ (۱۳۹۴)، «مبانی نقد بینامتنیّت در ادبیّات تطبیقی کودک و نوجوان»، جستارهای ادبی، سال ۴۷، ش ۲، تابستان، ۱۴۱-۱۶۶.

حجوانی، مهدی (۱۳۸۹)، زیبایی‌شناسی ادبیّات کودک، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

حق‌شناس، علی‌محمّد (۱۳۸۵)، «یاکوبسن، وجود حاضر و غایب»، نامهٔ فرهنگستان، ش ۳۵، ۸۴- ۹۴.

دویچ، الیوت (۱۳۸۴)، «زیبایی‌شناسی تطبیقی»، ترجمهٔ جواد علّافچی، زیباشناخت، ش ۱۳، ۱۷۹-۱۸۵.

سلاجقه، پروین (۱۳۸۷)، از این باغ شرقی (نظریّه‌های نقد شعر کودک و نوجوان)، چاپ دوم، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ـــــــــــــ و همکاران (۱۳۸۰)، «گزارش: نقد زیبایی‌شناختی در ادبیّات کودک/ سیزدهمین نشست نقد آثار ادبی»، کتاب ماه کودک و نوجوان، ش ۵۱، ۱۵-۲۹.

سیدآبادی، علی‌اصغر (۱۳۷۹)، «بررسی انتقادی دیدگاه‌های کیانوش»، پژوهشنامه ادبیّات کودک و نوجوان، ش ۲۳، ۴۸-۵۹.

ـــــــــــــ (۱۳۸۰)، شعر در حاشیه: پژوهشی در شعر کودک و نوجوان، تهران، انتشارات ویژه نشر.

ـــــــــــــــــ (۱۳۸۵)، عبور از مخاطب‌شناسی سنّتی: تأملی در شناخت مخاطب ادبیّات کودک، تهران، فرهنگ‌ها.

شعیری، حمیدرضا و همکاران (۱۳۹۱)، «از مناسبات بینامتنی تا مناسبات بینارسانه‌ای بررسی تطبیقی متن و رسانه»، پژوهش‌های زبان و ادبیّات تطبیقی، دورهٔ ۳، ش ۲ (پیاپی ۱۰)، تابستان، ۱۳۱-۱۵۲.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۵۳)، «مقدّمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت»، خرد و کوشش، ش ۱۵، پاییز، ۴۷-۷۸.

ـــــــــــــــــ (۱۳۸۹)، «نقش تاریخی و خلاقیت فردی»، بخارا، سال ۱۳، ش ۷۶، مرداد و شهریور، ۳۶-۴۵.

علی‌پور، منوچهر (۱۳۸۳)، پژوهشی در شعر کودک (با مقدّمهٔ قدمعلی سرامی)، چاپ سوم، تهران، تیرگان.

عمارتی‌مقدّم، داوود (۱۳۹۵)، بلاغت از آتن تا مدینه: بررسی تطبیقی فنّ خطابهٔ یونان و روم باستان و بلاغت اسلامی تا قرن پنجم هجری قمری، تهران، هرمس.

فتوحی، محمود (۱۳۸۳)، «عاطفه، نگرش، تصویر»، مطالعات و تحقیقات ادبی، ش ۱ و ۲، ۹۳-۱۱۲.

ـــــــــــــــــ(۱۳۸۶)، «نگاهی انتقادی به مبانی نظری و روش‌های بلاغت سنّتی»، ادب‌پژوهی، ش ۳، پاییز، ۹-۳۸.

ـــــــــــــــــ (۱۳۸۹)، بلاغت تصویر، چاپ دوم، تهران، سخن.

کرمانی، علیرضا (۱۳۸۵)، «ادبیّات عقب‌مانده (بحثی دربارهٔ دنیای مدرن و ادبیّات کودک و نوجوان)»، پژوهشنامهٔ ادبیّات کودک و نوجوان، ش ۴۵ و ۴۶، ۱۹-۳۰.

کرمانی، علیرضا و سهیلا صادقی فسایی (۱۳۹۹)، «رویکرد گفتمانی به زایش کودکی در دنیای مدرن»، مطالعات فرهنگ-ارتباطات، دورهٔ ۲۱، ش ۵۲ (پیاپی ۸۴)، زمستان، ۳۰۹-۳۲۸.

کیانوش، محمود (۱۳۵۵)، شعر کودک در ایران (نقد و بررسی)، چاپ دوم، تهران، آگاه.

محمّدی، محمّد (۱۳۷۵)، «فرآیند آفرینش ادبیّت و معنای ادبیّات کودکان»، پژوهشنامهٔ ادبیّات کودک و نوجوان، ش ۷، ۸-۲۴.

میرهادی، توران (۱۳۸۵)، «پاسخ به شش پرسش دربارهٔ پشتوانه‌های تاریخی»، پژوهشنامه ادبیّات کودک و نوجوان، ش ۴۷، ۷۲-۷۴.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامتنیّت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۵۶، زمستان، ۸۳-۹۸.

ناولز، مورای و کرستن مامجر (۱۳۸۱)، «کارکرد زبان در ادبیّات کودک»، ترجمهٔ شهرام اقبال‌زاده، کتاب ماه کودک و نوجوان، اردیبهشت، ۷۸-۸۱.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۱)، «به‌سوی تعریفی تازه از ادبیّات تطبیقی و نقد تطبیقی»، پژوهش‌های ادبی، سال ۹، ش ۳۸، زمستان، ۱۱۵-۱۳۸.

نیکولایوا، ماریا (۱۳۹۸)، درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیّات کودک، ترجمهٔ مهدی حجوانی و فاطمه زمانی، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

واینرایش، توربن (۱۳۹۹)، ادبیّات کودک: هنر یا پداگوژی؟، ترجمهٔ فریده یوسفی، تهران، مدرسه.

الهاشمی، احمد (۱۳۸۸)، جواهر البلاغه، ترجمهٔ حسن عرفان، ج ۱، چاپ دهم، قم، بلاغت.

هجری، محسن (۱۳۸۶)، «توانمندی کودک در جایگاه مخاطب ادبی: اثبات درک زیبایی‌شناختی کودک در دستگاه معرفتی کانت»، پژوهشنامه ادبیّات کودک و نوجوان، ش ۵۱، ۴۹-۵۳.

Jalali, M. (2015), "Important Points on Rewriting Old stories for children", *ALLS*, V. 6, N. 6, December, 165-169.

Khoshbakht, M. et al (2013), "A comparative study of chaucer's the Canterbury Tales & Attar's the conference of the Birds", *IJALEL*, V. 2 (1), January, 90-97.

Nikolajeva, M. (2008), "Comparative Children's Literature: What is There to Compare", *Explorations into Children's Literature*, V.18, N.1, June, 30-40.

_____ (2016), *CHILDREN S LITERATURE COMES OF AGE Toward a New Aesthetic*, V.4, Garland Publishing, Inc New York and London, Routledge.

O'Sullivan, E. (2005), *Comparative Children's literature*, London And New York, Routledge.

Panaou, P. (2011), "What do I need Comparative Children's Literature for?", *Keimena: E-journal for the study, research and teaching of children's literature*, http://keimena.ece.uth.gr/main/t13/Panaou_Article_Final_Eng.pdf

Sripadmadevi, J. (2018), "An Overview of Comparative Children's Literature", *IJELLH*, Nation conference on 'Culture, language and literature' organized by the Department of English Loyola College of Arts and Science, Mettala, Namakkal DT, V. 6, I 12, December, 332-338.

Wilkie Stibbs, Ch. (2004), "Intertextuality and the child reader", *In International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, London And New York, Routledge, Edited by Peter Hunt, 179-190.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۲۵
10.22059/jlcr.2022.338025.1803
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

An Investigation into the Effect of "Border" Concept on the Formation of the Epics "Rostam and Sohrab" and "Rostam and Esfandiar"

Mozhgan Sadeghpour Mobarakeh
PhD Student of Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran
Mehrdad Akbari Gandomani
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran
Hasan Haidary
Professor of Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran

(p.p 81-103)
Received: 26, January, 2022 & Accepted: 21, May, 2022

Abstract

In addition to forming the identity of individuals, the "border" phenomenon, in its both objective and subjective concepts, acts as the separator of the political, and geographical interests of the individuals or groups. Having a contractual nature, the objective and subjective borders take their root from the commonalities and differences among the persons and phenomena. Such borders and oppositions are so pervasive that they cover all the natural and man-made domains. The epics "Rostam and Sohrab" and "Rostam and Esfandiar" as the research area of this article, tend to narrate such demarcations in the objective and mental spheres in both surface and deep structures. They have formed fundamental nodes in the fields related to the causality of plot and the development of other events of the epics in the form of opposition of structures, personalities, and actions. Accordingly, in these epics, given the content and the climax, there are several infrastructure nodes represented by opposing structures, including the opposite between Zoroastrianism and Mithraism, warrior and ruler, father and son, wisdom and lust, matriarchy and patriarchy, Iran and Turan, self and other, and hidden and visible identity. These infrastructure nodes in fact account for some of the reasons for the formation and emergence of such epics in Shahnameh. In terms of content, such borders in two epics, from the point of view that this article addresses them as a limited and opposition-oriented reading, can reflect the process of replacing the matriarchal social system by the patriarchal social system and the bloody wars of the Iranian peoples in line with promoting and consolidating the Zoroastrian religion instead of old Iranian religions, including Mithraism.

Keywords: Subjective and Objective Borders, Emplotment, Dual Opposites, Rostam and Sohrab, Rostam and Esfandiar.

تأثیر مفهوم «مرز» در شکل گیری داستان «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار»

مژگان صادق‌پور مبارکه*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران
مهرداد اکبری گندمانی
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران
حسن حیدری
استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران
(از ص ۸۱-۱۰۳)
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۶؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۳۱
علمی - پژوهشی

چکیده

پدیدهٔ «مرز»، در دو مفهوم عینی و ذهنی، افزون بر شکل‌دهی به هویّت افراد، جداکنندهٔ منافع سیاسی، فرهنگی و جغرافیایی فرد یا گروه است. مرزهای عینی و ذهنی ریشه در اشتراکات و اختلافات اشخاص و پدیده ها دارند و دارای ماهیّتی قراردادی هستند. چنین مرزها و تقابل‌هایی آن‌چنان فراگیر هستند که همهٔ حوزه‌های طبیعی و ساختگی انسان را دربرگرفته‌اند. منظومه‌های «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار»، به‌عنوان حوزهٔ پژوهش این نوشتار، در روساخت و ژرف‌ساخت، روایتگر چنین مرزبندی‌هایی در ساحت عینی و ذهنی هستند و در قالب تقابل ساختارها و شخصیّت‌ها و کنش‌ها، گره‌های بنیادینی را در حوزه‌های مربوط به علّیّت‌سازی پی‌رنگ و پیشبرد سایر رخدادهای منظومه‌ها شکل داده‌اند. بر همین مبنا، در این منظومه‌ها، با توجّه به محتوا و نقطهٔ اوج، چند گرهٔ زیربنایی در ساختارهای تقابلی مانند تقابل دین زرتشتی با دین مهری، جنگاور و فرمانروا، پدر و پسر، خرد و آز، مادرسالاری و پدرسالاری، ایران و توران، تقابل خود و دیگری و هویّت پنهان و آشکار وجود دارد که برخی از علّت‌های شکل‌گیری و بروز چنین منظومه‌هایی را در شاهنامه بیان می‌کنند. از نظر محتوایی، چنین مرزهایی، از منظری که این مقاله به‌مثابهٔ خوانشی محدود و تقابل‌محور، بدان می‌پردازد، می‌تواند بازتاب‌دهندهٔ روند جایگزینی نظام اجتماعی پدرسالاری به جای نظام مادرسالاری (رستم و سهراب)و جنگ‌های خونین اقوام ایرانی در جهت ترویج و تثبیت دین زرتشتی به جای ادیان کهن ایرانی، از جمله دین مهری(رستم و اسفندیار) باشد.

واژه‌های کلیدی: مرز، مرزهای ذهنی و عینی، پی‌رنگ‌سازی، تقابل‌های دوگانه، رستم و سهراب، رستم و اسفندیار.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *sadeghpourmozhgan@gmail.com*

۱. مقدّمه

پدیدهٔ مرز از جمله مفاهیمی است که در عرصه‌های گوناگون سیاسی، اقتصادی، تجاری، فرهنگی و جغرافیایی کاربردهای متفاوتی پیدا می‌کند؛ امّا در کل، در دو مفهوم عینی، مانند مرزهای رسمی کشورها یا ذهنی، مانند مرزهای عقیدتی به‌کار می‌رود. امروزه مرزهای عینی نشان تفکیک دولت‌های جدید است؛ امّا در گذشته به معنای منطقهٔ پهناور حدّ فاصل میان دو امپراتوری بود و منطقهٔ «سرحدّی» نامیده می‌شد. مرزهای ذهنی و عینی ماهیّتی قراردادی دارند و بر مبنای عواملی چون تفاوت ذاتی بین انسان‌ها، تفاوت‌های معنوی (فرهنگی، باورها و اعتقادات، شهروندی و...) تفکیک منافع، تفکیک حاکمیّت‌ها، تفکیک سرزمین، تأمین امنیّت و ... شکل می‌گیرند و دارای کارکردهای سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی هستند (احمدی پور و همکاران، ۱۳۸۷: ۵-۶).

به بیانی دیگر، مرزها جداکننده و اعتباردهنده به مصالح و منافع دو فرد، دو گروه و دو حکومت در فضای عمومی و بین‌المللی و ... هستند و ریشه در شباهت‌ها و تفاوت‌های اشخاص و پدیده‌ها دارند. مرزهای خشکی، آبی و هوایی، مهم‌ترین مرزهای عینی؛ و مرزهای دینی و مذهبی، ملّیّتی و قومی، طبقاتی، فرهنگی و زبانی، مهم‌ترین مرزهای ذهنی به شمار می‌روند؛ هرچند می‌توان گفت مرزهایی که چارچوب‌های هویّتی فرد را نیز می‌سازند، از مهم‌ترین جنبه‌های این مفهوم هستند.

در عرصهٔ ادبیّات فارسی شاهنامهٔ فردوسی یکی از منظومه‌های حماسی مهمّی است که در روساخت و ژرف‌ساخت داستان‌های مختلف، روایتگر چنین مرزبندی‌هایی در دو ساحت عینی و ذهنی است. در شاهنامه مرزها و تمایزها در قالب تقابل شخصیّت‌ها و کنش‌ها بر بستر پی‌رنگ هر داستان نمود یافته است. این توالی روایت‌های درونی باعث ایجاد درجه‌های گوناگونی از روایتمندی می‌شود. «همهٔ روایت‌ها، دارای خرده‌روایت‌های درونی هستند» (ابوت، ۱۳۹۷: ۶۹)؛ بدین شکل که در اکثر داستان‌ها اختلافات فرهنگی، مذهبی، طبقاتی، خانوادگی، قومی، اخلاقی و سنّی زمینه‌ساز و سبب اصلی شکل‌گیری روایت‌ها شده و علّیّت پی‌رنگ داستان‌ها را در جهت پیشبرد سایر رخدادهای داستان مهیا کرده است. بر همین اساس، در این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی در دو منظومهٔ مهم و شاخص رستم و سهراب و رستم و اسفندیار، چنین تمایزها و تقابل‌هایی بررسی و تحلیل‌شده است تا سبب‌ها و کارکردهای چنین مرزبندی‌هایی در شاهنامهٔ فردوسی بازنمایی شود.

در این پژوهش، نخست پی‌رنگ منظومه‌ها مشخّص می‌شود و سپس، بر اساس کشمکش‌ها و گره‌هایی که به سمت نقطهٔ اوج داستان‌ها جهت‌گیری می‌کنند، تقابل‌های بنیادین هر اثر معرّفی می‌شود. این تقابل‌ها در ژرف‌ساخت هر داستان، بیانگر مرزبندی‌های اساسی در ساختار روایی آن است. هر منظومه اغلب، دربردارندهٔ چندین تقابل بنیادین است؛ به همین دلیل، در جریان بررسی و تحلیل منظومه‌ها، برای پرهیز از تکرار و اطناب، فقط در یکی از داستان‌ها به چنین تقابلی پرداخته شده است.

قدمعلی سرامی در کتاب از رنگ گل تا رنج خار (۱۳۸۳) ضمن شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه، به بن‌مایه‌های اساطیری و ابعاد و عناصر داستان‌پردازی‌های آن پرداخته و به نافرمانی و سرکشی که با مرز در

ارتباط است، مختصراشاره‌ای کرده است. بهار مختاریان در کتاب درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه (۱۳۸۹) مقالاتی بر پایهٔ الگوهای مختلف تطبیقی دربارهٔ اساطیر و شاهنامه گردآوری کرده است که برخی از آنها به‌نوعی مفهوم مرز را بیان می‌کنند. اسداللّه جعفری در کتاب نامهٔ باستان در بوتهٔ داستان (۱۳۸۹) با بررسی ساختاری شاهنامه، داستان‌های حماسی و اساطیری را طبقه‌بندی کرده است. حسینی «ساختار تقابل در داستان رستم و اسفندیار را بر اساس نظریّهٔ روان‌شناسی تقابل لوی استروس» (۱۳۸۵) بررسی می‌کند. او با تکیه بر این چارچوب، دلیل رخ‌دادن تراژدی مرگ اسفندیار را به عوامل درونی محرّک این دو پهلوان در رویارویی با یکدیگر و نه عوامل بیرونی، ازجمله گشتاسب و جاماسب نسبت می‌دهد. گلکار در مقالهٔ «تقابل پهلوان و فرمانروا در بیلیناهای روسی و شاهنامهٔ فردوسی» (۱۳۸۹) تقابل فرمانروا و پهلوان را از مضمون‌های دیرین و مشترک حماسه‌های هندواروپایی دانسته است که هرکدام کارکرد مشخّص خود را دارند. فرمانروا نماد یگانگی و یکپارچگی ملّت در قالب فردی با قدرتی نمادین و رسمی، و پهلوان، برعکس، شخصیّتی غیر فردی، که مجموعه‌ای از خصوصیّات آرمانی ملّت را در وجود خود گرد آورده است؛ به همین علّت هنگام بروز اختلاف میان فرمانروا و پهلوان حماسی، پهلوان با به‌رخ‌کشیدن قدرت واقعی و مردمی خود در برابر قدرت نمادین و مشروط فرمانروا، او را به تسلیم و پذیرش نقش برتر پهلوان وادار می‌کند. یکی از علل رواج این مضمون در حماسه‌های ملل مختلف، ریشه‌داشتن آن در مناسبات اجتماعی و تقابل همیشگی «مردم و حکومت» در جوامع گوناگون است که در ادبیّات به شکل‌های مختلف، ازجمله تقابل فرمانروا با پهلوان در حماسه‌ها نمود می‌یابد.

از آنجا که هدف این پژوهش، بررسی و تحلیل تأثیر مفهوم مرز در شکل‌گیری روایت‌های مشخّص‌شده و تأثیر آن بر چگونگی پیشبرد و حرکت روایت‌های داستانی است، از روش توصیفی-تحلیلی مبتنی بر فیش‌برداری کتابخانه‌ای، رایانه‌ای استفاده شد.

۲. گره‌های بنیادین و مرزبندی‌های داستان رستم و سهراب

منظومهٔ رستم و سهراب، یکی از برجسته‌ترین داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی است که در آن الگوی جهانی تقابل پدر و پسر رخ می‌دهد. دربارهٔ نمودهای این طرح در ادبیّات جهان، می‌توان به روایت‌های هیلده براند و هادو براند (آلمانی)، کوکولین و کنلای (ایرلندی) اشاره کرد که ازنظر جزئیّات و ساختار به رستم و سهراب بسیار شباهت دارند (خالقی مطلق،۱۳۷۲: ۵۳)؛ البتّه در روایات شرقی بیشتر پسرکشی و در داستان‌های غربی اغلب پدرکشی دیده می‌شود. برخی از تحلیل‌گران از این رویداد با عنوان تقابل شرق با غرب یا با عنوان تقابل سنّت و تجدّد و پیروزشدن سنّت یاد کرده‌اند و از پدرکشی در غرب، سرنگون‌شدن سنّت (پدر) را برداشت می‌کنند.

در میان متون ادب فارسی، کهن‌ترین صورت نوشتاری داستان رستم و سهراب، روایت فردوسی در قرن چهارم هجری است. در روایات پهلوانی پس از شاهنامه نیز رویارویی دو خویشاوند به اشکال گوناگون در منظومه‌های جهانگیرنامه، برزونامه، فرامرزنامه، گشتاسب‌نامه، بانوگشسب‌نامه، شهریارنامه و ... مشاهده می‌شود. این منظومه‌های حماسی همگی دارای عناصر مشترکی چون گذار از مرز و رفتن به سرزمین بیگانه،

ملاقات اتّفاقی با دختری در سرزمین آن سوی مرز، رفتن پهلوان و ترک همسر، دادن نشانه به همسر، تولّد نوزاد خارق‌العادّه در مرز بیگانه، روانه‌شدن فرزند به سرزمین پدر، همراهی دشمن، نیرنگ، شکست طلایهٔ سپاه پدر توسّط فرزند، فراخوانده‌شدن پدر برای مقابله با فرزند، نام‌پرسی، نبردهای سه‌گانه و معرّفی فرزند به پدر هستند.

۲-۱. پی‌رنگ داستان

۱. آغاز (مقدّمه و انگیزش): آغاز داستان با آشناشدن رستم و تهمینه شروع می‌شود و تا هنگام آگاهی سهراب از هویّت پدر را دربرمی‌گیرد.

۲. گره‌افکنی (کنش صعودی): گره اصلی داستان با عزیمت سهراب به سمت ایران و بقیّهٔ ماجراهای او تا هنگام رودررویی با رستم شکل می‌گیرد.

۳. نقطهٔ اوج: نقطهٔ اوج داستان نبرد رستم و سهراب است.

٤. گره‌گشایی (کنش نزولی): گره داستان با مرگ سهراب و شناختن پدر از سوی پسر گشوده می‌شود.

۵. فرجام: بازگشت و عقب‌نشینی ایرانیان و تورانیان، مراسم سوگواری و ماتم در ایران و اظهار اندوه رستم، همگی جزو پایان‌بندی و فرجام داستان هستند.

۲-۲. مرزبندی طبقاتی: تقابل مادرسالاری و پدرسالاری

واژهٔ «مادرسالاری» یا «مادرسری» به نظامی اجتماعی اطلاق می‌شود که در آن مادر، صاحب‌اختیار و رئیس خانواده است. طبق تحقیقات مردم‌شناسان و باستان‌شناسان در اجتماع مادرسالار، نظام خاندانی و قبیله‌ای بر پایهٔ خویشاوندی مادری استوار بود و در آن زنان نقش پیشرو و سرآمد را داشتند (رید، ۱۳۸۷: ۱۵). مردم‌شناسان وجود ایزدبانوان و خدایان مؤنّث، نسب‌گرفتن از مادر، حضور شوهر در خانه و خانوادهٔ همسر و تدفین فرزندان با مادر را ازجمله نشانه‌های کهن دورهٔ مادرسالاری می‌دانند. در این دوره، «پرستاری زنان از جانوران، پایهٔ نخستین آزمون‌ها را برای رام‌کردن جانوران و خانگی‌کردن آنان فراهم ساخت و کشت زمین با ابزار زمین‌کنی به راه کشاورزی انجامید» (همان: ۲۰۴-۲۰۵). کشاورزی و به دست آوردن غذا از زمین به دست زنان، در حیات بشر تغییر عظیمی پدید آورد. به دست آوردن غذا از طریق کشاورزی برای انسان، آسان‌تر از اضطراب و نگرانی تمام‌وقت شکار حیوانات بود. در این دوران، خانواده در معنای قبیله و خاندان بود و پدر در کنار خانواده حضور همیشگی نداشت و مسئولیّت ادارهٔ خاندان بر عهدهٔ مادر یا مادران بود؛ زیر ابه دلیل ازدواج‌های گروهی، کودکان هیچ‌وقت پدران خود را نمی‌شناختند و تنها بر مادر خود تکیه می‌کردند. در این‌گونه ازدواج‌ها برای فرزندان، دایی نقش بسیارمهمّی داشت و پس از پدر، خویشاوند برترِ مادر بود (مقصودی،۱۳۸۶: ۲۰۶).

مردم‌شناسان مدّت دوران مادرسالاری را بین سه تا پنج‌هزار سال تخمین می‌زنند. به نظر پژوهشگران با تشکیل حکومت‌های متمرکز و ایجاد شهرهای بزرگ، دورهٔ مادرسالاری به پایان رسید و دورهٔ پدرسالاری آغاز شد. در این نظام اجتماعی، پدر یا مسن‌ترین فرد ذکور طایفه سرپرستی خاندان و طایفه را بر عهده می‌گرفت.

پدر در این اجتماع جدید به‌جای مادر قدرت اصلی و رئیس خانواده و شهر شد. در این دوره مرد مسئولیّت ادارهٔ خانواده را از همسر و برادر همسر گرفت. به باور مردم‌شناسان برادرسالاری (برادر مادر) در روند تحول مادرسالاری به پدرسالاری بین این دو دوره قرار می‌گیرد، که بر اساس آن تمام امتیازات خونی و سرپرستی فرزند زن در اختیار برادر او و خانوادهٔ مادری بوده است. هنگامی‌که پدر توانست اختیارات و امتیازات فرزندان را بر عهده بگیرد، سنّت «بازخرید خونی» به وجود آمد؛ بدین معنی که نخستین پسر خانواده باید قربانی می‌شد. شکل‌گیری این آیین به دلیل تنش پدر و برادر مادر بر سر مالکیّت فرزند بود؛ چراکه ترس پدیدآمدن خانوادهٔ دوپدری وجود داشت و در واقع پیشکش خونی، بهای بازکردن گرهٔ کور تبار خونی بود که در نهایت به نفع پدرسالاری تمام شد (رید، ۱۳۹۰: ۱۲۸-۱۳۱).

وجود خدایان مادینه و الههٔ مادر ازجمله دلایل حضور مادرسالاری در سرزمین ایران پیش از مهاجرت آریایی‌هاست. در عیلام هیچ مرد از خانوادهٔ سلطنتی شمرده نمی‌شد؛ مگر اینکه از اعقاب ملکهٔ نخستین یا اینکه خواهر شاه، بنیان‌گذار سلسله بوده باشد. در واقع این زنان خاندان سلطنتی بودند که سلطنت را به ارث می‌بردند (بهار، ۱۳۹۳: ۴۰۳). در همین راستا، طبق گفتهٔ پژوهشگران، شهربانوهای مناطق غربی ایران و آسیای غربی در حقیقت همان کاهنه‌های شهرهایشان بودند. آنان هرسال با یکی از دلاوران شهر ازدواج و در پایان سال او را قربانی می‌کردند و خونش را بر گیاهان می‌ریختند تا بارور شوند. این آیین به شکل رسم میر نوروزی تا سده‌های اخیر باقی بود؛ با این تفاوت که دیگر کسی قربانی نمی‌شد. آریایی‌های مهاجم از هزارهٔ دوم پیش از میلاد به‌تدریج با تاخت‌وتاز وارد ایران شدند. ساختار قدرت و اجتماع در میان آریایی‌ها، پدرسالاری بود و به‌مرور به تغییر ساختار نظام اجتماعی در سرزمین ایران منجر شد (فانیان، ۱۳۵۱: ۲۲۲).

در سرزمین ایران پیش از آریایی‌ها، در جامعهٔ بومی، طبقات اجتماعی وجود نداشت؛ تا اینکه جمشید سلسله‌مراتب تغییرناپذیر طبقاتی را بنیاد نهاد. روشن است که چنین تغییری خوشایند نظام مادرسالار و قبیله‌ای بومیان نبود و به همین دلیل، ضحاک به‌عنوان نخستین فرد غیر بومی چنین ساختاری را منسوخ کرد و همان‌طور که داگلاس یادآور می‌شود، خروج یک کارکرد یا حرکت و یا یک عنصر از جایگاهی که برای آن تعریف شده، همواره ایجاد خطر کرده است؛ این خطر به ترس منجر می‌شود و ترس می‌تواند تا بروز بی‌نظمی کامل (تعارض و جنگ) پیش رود و ساختارها و روابط درونی را به‌کلّی بر هم ریزد (داگلاس، ۱۴۰۰: ۱۷۹). بعدها با قدرت‌گیری دوبارهٔ اقوام پدرسالار و شاه‌محور، ضحّاک فردی اهریمنی و منفور اعلام شد. «از آنجا که کشمکش‌های بزرگ‌تر فرهنگی، روان‌شناختی و اخلاقی در روایت جریان دارند، دو طرف جدال در روایت، نمایندگان بعضی از همین کشمکش‌های بزرگ هستند» (ابوت، ۱۳۹۷: ۳۴۲)، سهراب نیز در این منظومه، به‌عنوان یکی از افراد خاندان مادرسالار، خواهان برهم‌زدن چنین ساختاری می‌شود و حضور کاووس در رأس قدرت را باوجود نیروی شخصی خویش و پدر، بی‌معنی می‌داند:

چو رستم پدر باشد و من پسر — نباید به گیتی کسی تاجور
چو روشن بود روی خورشید و ماه — ستاره چرا برفرازد کلاه

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۲۷/۲)

بر همین اساس، می‌توان گفت یکی از تقابل‌های بنیادین این اثر، رویارویی نظام مادرسالاری با قواعد نظام پدرسالاری است؛ هرچند خواستگاری تهمینه از رستم و هم‌خوابگی با او مطابق معیارهای ازدواج برون‌همسری در خاندان‌های مادرسالار است.

شایان ذکر است که پیش از هر تفسیری، جست‌وجوی پدر از جانب سهراب و جدایی از مادر، نشان‌دهندهٔ تحوّل در ساختار اجتماعی و فرهنگی جامعه است:

بر مادر آمد بپرسید ازوی — بدو گفت: گستاخ با من بگوی
که من چون ز همشیرگان برترم — همی بآسمان اندر آید سرم
ز تخم کی‌ام، وز کدامین گهر — چه گویم چو پرسد کسی از پدر

(همان: ۱۲۵/۲)

جامعه‌ای که ارزش‌های مادرسالارانه در آن رو به افول گذاشته و ارزش‌های پدرسالارانه در حال شکوفایی است؛ بر همین اساس، سهراب قربانی آیین «بازخرید خونی» می‌شود. مرگ دایی سهراب (زندرزم) به دست رستم، هرچند در روساخت روایت به‌صورت ناآگاهانه اتّفاق می‌افتد، از این منظر در ژرف‌ساخت روایت، قابل‌درک و توجیه است.

۲-۳. مرزبندی خانوادگی: تقابل پدر و پسر

نبرد خویشاوندی در قالب روایات پسرکشی و پدرکشی در شکل‌های مختلف اسطوره، تراژدی، حماسه، افسانه، روایات مذهبی و ... با زیرساخت و طرحی یکسان در کشورها و فرهنگ‌های مختلف نمود دارد. آنتونی پاتر با مطالعه و بررسی حدود هشتاد روایت از تقابل پدر و پسر در ادبیّات جهان، طرح جهان‌شمول و یکسان آن را چنین بیان می‌کند:

> مرد خانواده به‌خاطر جنگ، ماجراجویی یا تجارت، خانوادهٔ خود را تـرک می‌کند و از همسر و پسر خود که ممکن است هنوز به دنیا نیامده باشد یا در سن کودکی باشـد،جدا می‌شود. پسر در نبود پدر، بزرگ می‌شود و جویای او می‌شود و یا اینکه پدر بازمی‌گردد. در هر صورت، این دو باهم برخورد می‌کنند و به‌علّت عدم شناخت یکدیگر با هم مبارزه می‌کنند (۱۳۸۴: ۱۱).

پاتر علّت وجودی شکل‌گیری این داستان‌ها را در آیین مادرسالاری و برون‌همسری و خودداری از بیان نام معرّفی کرده است؛ به این معنا، عدم حضور پدر در خانه و رشد فرزند تحت مراقبت مادر، خواه‌ناخواه، باعـث می‌شود که فرزند در نظام مادرسالاری رشد کند. در جـوامعی کـه نظـام مادرسـالارانه بر آنها حاکم است، زمینه برای پدیدآمدن چنین داستان‌هایی مناسب‌تر اسـت. در بسـیاری از ایـن جوامع، به نقش پدر در زندگی اهمّیّت چندانی داده نمی‌شود؛ حتّی فرزندان نام خانوادگی خـود را از مادر می‌گیرند (همان:۱۳۰-۱۳۱). برخی ریشهٔ این نوع داستان‌ها را در اساطیر می‌دانند و «آن را نمادی از مبارزهٔ بین خدایان جدید و قدیم گیاهان می‌دانند که در بیشـتر جشن‌های خـرمن و بهارانه و عبارات آیینی و عبادی دیده می‌شود» (همان: ۱۱۱).

فروید با توجّه به داستان ادیپ چنین تقابل‌هایی را ناشی از رقابت پدر و پسر بر سر تصاحب مادر و عشق نامشروع پسر به مادر می‌داند. او عقیده دارد که پدر و متقابلاً پسر همدیگر را مانع و رقیب دانسته، به‌تدریج

کینهٔ یکدیگر را به دل می‌گیرند (فروید،:۲۸۱۱۳۹۰). فروید اعمال ادیپ را مطابق با آرزوی دوران کودکی انسان و آن را الگویی تکرارشونده مبتنی بر عشق به والد جنس مقابل و حسادت، تنفّر و حتّی آرزوی مرگ برای والد هم‌جنس خود می‌داند. طبق نظریّهٔ فروید مرحلهٔ ادیپی تا پنج‌سالگیِ کودک را شامل می‌شود. پسر در این دوره تمامی توجّه خود را به مادر سوق می‌دهد و می‌خواهد تنها مالک مادر باشد؛ امّا خیلی زود درمی‌یابد که شخص دیگری (پدر) رقیب او در عشق به مادر است؛ پس برای رسیدن به عشق مادر باید پدر از سدّ راه برداشته شود (فروید، ۱۳۸٦: ٥٤). «به باور فروید این تمایل و رقابت با پدر، ناآگاهانه است و برای کسب ارزش‌های جامعهٔ مردمحور و مردانه و ساخت ضمیر ناخودآگاه لازم است» (وبستر، ۱۳۸۲: ۱٤۸).

از دید نمادشناسی می‌توان گفت:

> پدر، منشأ تشکیلات است؛ همانند خداوند و آسمان، او تصویر تعالی و مزیّتی نظام‌یافته، فرزانه و دادگر است [...]. پدر نه‌تنها موجودیّتی است که ما می‌خواهیم در تصاحب داشته باشیم، بلکه در ضمن موجودیّتی است که می‌خواهیم بشویم، باشیم و به همان درجه شایسته باشیم (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۱۸۱/۲).

همین امر به تقابل و رویارویی پسر با پدر منجر و برای کسب این جایگاه، مبارزه‌ای رخ می‌دهد که اغلب به مرگ یکی از دو طرف منتهی می‌شود. در اساطیر ایرانی در جریان رویارویی پدر و پسر، معمولاً پسر ناکام می‌ماند و کشته می‌شود.

طبق این نظریّه تقابل‌های تجلّی‌یافته در روایات مختلف، ناشی از طغیان علیه محدودیّت‌های سلطهٔ پدرسالارانه است و برای رهایی از این اسارت و تنگناها پدر باید به شکل حقیقی یا نمادین کشته شود. «مهم‌ترین کشمکش میان موجودهای روایت، کشمکش‌هایی هستند که دربارهٔ ارزش‌ها، تصوّرات، عواطف و جهان‌بینی‌اند» (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۱۳)؛ از این منظر سهراب بدون کسب هویّت و استقلال، در زیر سایهٔ قدرت و سلطهٔ پدر می‌ماند و رستم به‌عنوان نمایندهٔ نسل قدیم و سنّت‌ها بر نسل نو برتری می‌یابد.

۲-۴. مرزبندی قومی: تقابل ایران و توران

ساختار کلّی شاهنامه، در بسیاری از جهات، از زمینه‌های اسطورهٔ آفرینش تأثیر پذیرفته است؛ به‌گونه‌ای که ثنویّت تقابل اهورامزدا و اهریمن در قالب تقابل خیر و شر، نیکی و بدی و ... چارچوب و شاکلهٔ اصلی آن را ساخته است. این دوگانگی در داستان‌های شاهنامه در هیئت شخصیّت‌های ایرانی و غیر ایرانی تجلّی یافته است و مطابق آن مبارزه، همیشه برای نجات و پیروزی ایرانیان در برابر غیر ایرانیان و به‌ویژه تورانیان است.

بر اساس این نگرش، ایران سرزمین اهورا و مظهر آفرینش پاک و در برابر آن، توران سرزمین اهریمن و تیرگی است. این دیدگاه، هم‌زمان موجب پدیدآمدن تفکّر برتری نژاد ایرانی بر سایر اقوام و در نهایت، ایران‌گرایی افراطی شده است. خالقی مطلق ریشهٔ تاریخی این امر را در تجربهٔ سال‌های مهاجرت، تسخیر ایران و پیروزی دولت ماد بر امپراتوری آشور و پیروزی‌های هزارسالهٔ متوالی بر بخش‌های بزرگی از جهان می‌داند (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۹۱). هانری ماسه ریشهٔ ستیز ایران و توران و جدایی آنان را در اصل، ناشی از سازمان اجتماعی متفاوت می‌داند و ایرانیان را مردمانی نیمه‌چادرنشین و کشاورز در مقابل تورانیان چادرنشین و راهزن معرّفی می‌کند (ماسه، ۱۳۷۵: ۲۳۶-۲۳۷). برخی از پژوهشگران نیز دلیل اصلی چنین ناسازگاری و ستیزی را

خاطرات تلخ تاریخی و درگیری ایرانیان مهاجر با بومیان و تیره‌های غیر آریایی می‌دانند (← اوستا، ۱۳۷۰: ۹۶۳).

در شاهنامه این جدایی ایران و توران با قتل ایرج به دست دو برادر دیگرش، یعنی سلم و تور شروع می‌شود و انتقام خون ایرج مبنای نبردها و درگیرهای خونین بعدی شاهنامه را شکل می‌دهد و بیش از نیمی از شاهنامه درگیر این دوگانگی است و نه‌تنها در قسمت اساطیری تقلیل پیدا نمی‌کند، بلکه به داستان‌های تاریخی نیز سرایت می‌کند؛ به این معنا که از این منظر به بازخوانی و روایت رخدادهای تاریخی پرداخته می‌شود. شخصیّت‌های برجستهٔ جدال و جنگ ایرانیان و تورانیان همواره رستم و افراسیاب هستند. این نبرد طولانی درنهایت با کشته‌شدن افراسیاب در جنگ بزرگ کیخسرو و افراسیاب خاتمه می‌یابد.

فراتر از تقابل ایرانیان و تورانیان در شاهنامه، به‌طورکلّی، باور به تقابل‌های دوگانه، قاعده و اصلی اجتناب‌ناپذیر در ساختار تفکّر بشری است و ویژگی مشترک انسان‌ها در همهٔ زمینه‌هاست. این تقابل و تعامل حاوی کارکردهای اجتماعی است. مارتین بوبر در کتاب من و تو، زندگی واقعی را در هنگام مواجهه می‌داند و می‌گوید «من» برای شدن، به «تو» احتیاج دارد (۱۳۸۰: ۶۰). این «تو» در منطق گفت‌وگویی و انسان‌شناسی باختین، «دیگری» یا «غیر» نامیده می‌شود و ایجادکنندهٔ تعامل و گفت‌وگو در جامعه است (تودوروف، ۱۳۷۷: ۶۷).

منظومهٔ رستم و سهراب، در طرح کلّی، نمایانگر تقابل ایران و توران و مطابق گفتمان «خود و دیگری» یا دوست و دشمن می‌تواند تبیین شود. خود و دیگری یا خودی و بیگانه که بر اساس تقابل‌های دوگانه و مطلق ساخته شده‌اند، به‌صورت دو قطب مثبت و منفی و روشن و تاریک درآمده‌اند؛ این مفاهیم متقابل، تمایلی به جذب و تعامل با یکدیگر ندارند.

> تفکیکی که انسان از ابتدایی‌ترین اشکال حیات خود میان دو عنصر و وجود «قدسی» و «ناقدسی» قائل می‌شود، دو جهان تفکیک‌شدهٔ ذهنیّت او را به وجود می‌آورد که باید موجودیّت خویش را نیز در رابطه با این دو جهان تعیین کند؛ «خود» به جهان قدسی تعلّق دارد و «دیگری» به جهان ناقدسی. بدین ترتیب است که در تمامی فرهنگ‌های انسانی با فرآیند شیطانی‌شدن دیگری و تقدّس‌یافتن خودی روبه‌رو می‌شویم (فکوهی، ۱۳۸۸: ۲۲).

تقسیم دوگانهٔ خودی و بیگانه، ساده‌ترین تقسیم‌بندی تمایز بین افراد یک جامعه از جامعهٔ دیگر است. هر فرد پذیرفته‌شده به‌عنوان عضوی در جامعه، برای افراد آن جامعه خودی به شمار می‌آید و افراد خارج از حریم‌ها یا مرزبندی‌های آن جامعه برای تمام اعضای آن، بیگانه محسوب می‌شوند. در جامعهٔ مردسالار ایرانی، فرزند، متعلّق به مرد است و به جامعهٔ مرد تعلّق دارد که برای ایرانیان در دستهٔ افراد خودی قرار می‌گیرد.

در همین راستا، مختاریان با نگرشی متفاوت، علّت هم‌خوابگی تهمینه با رستم و در نهایت تولّد پسر و رودررویی پدر و پسر را در این منظومه این‌گونه شرح می‌دهد: یگانه انگیزه و ریشهٔ چنین پیوند و تولّدی به دست‌آوردن تخمهٔ پهلوان مشهور قبیلهٔ دشمن است؛ چراکه تنها فردی از خون قبیلهٔ پدر می‌تواند بر آنها غلبه

کند (مختاریان، ۱۳۸۹: ۵۰). با بهره‌مندی پسر (قبیلهٔ دشمن) از نیروی پدر، احتمال می‌رود قبیله و خاندان پدر نابود شود؛ به همین سبب، در این قبیل روایات، همواره بین پدر و پسر جنگ درمی‌گیرد. یکی از علّت‌های ازدواج با محارم و ازدواج درون قبیله‌ای با نیّت حفظ تخمه و نژاد، ریشه در همین باور دیرینه دارد. سهراب نیز طبق متن صریح داستان در پی برانداختن کاووس، یعنی قبیلهٔ دشمن است:

کنون من ز ترکان جنگاوران — فراز آورم لشکری بی‌کران
برانگیزم از گاه کاووس را — ز ایران ببرم پی طوس را
به رستم دهم تاج‌وتخت و کلاه — نشانمش بر گاه کاووس شاه

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۳٦٦/۳)

افراسیاب با آگاهی از این امر و حمایت از سهراب خواهان شکست رستم به دست فرزند است؛ چراکه می‌داند تنها فردی از خاندان رستم است که می‌تواند او را شکست دهد:

به گردان لشکر سپهدار گفت — که این راز باید که ماند نهفت
چو روی اندر آرند هر دو به روی — تهمتن بود بی‌گمان چاره‌جوی
پسر را نباید که داند پدر — که بندد بدان مهر جان و گهر
مگر کان دلاور گو سالخورد — شود کشته بر دست این پیرمرد

(همان: ۲/ ۱۲۸)

تقابل نظام پدرسالاری با نظام مادرسالاری در تعریف خودی و بیگانه‌بودن فرزندان حاصل از ازدواج‌های برون‌همسری شاهنامه، تأثیرگذار است. پدر سهراب ایرانی است و طبق نظام پدرسالاری، سهراب ایرانی است؛ امّا چون در نظام مادرسالار فرزند به مادر تعلّق دارد، کوششی برای بازگرداندن سهراب به ایران صورت نمی‌گیرد و او به‌عنوان عضوی از جامعهٔ سمنگان تلقّی می‌شود. بر این اساس، تقابل سهراب با تورانیان (افراسیاب، بارمان و ...) و نیز تقابل با ایرانیان (هجیر، گردآفرید و ...) بر مبنای تقابل خودی و بیگانه شکل گرفته است. سبب رخ‌دادن تراژدی رستم و سهراب نیز در این نکته نهفته است که چون سهراب به سرزمین مادری خود تعلّق دارد، با نادیده‌گرفتن این مرزبندی، برای تغییر حکومت به ایران حمله می‌کند. او با همراهی لشکری از توران، در نظر ایرانیان شخصی غیر ایرانی/ دیگری به شمار می‌آید که باید از میان برود.

پرسش از هجیر و نیز رستم، بدون معرّفی خود، دلبستگی سهراب به ایران را یادآور می‌شود؛ امّا حمله به ایران و نهان‌کردن هویّت خود و مهم‌تر از همه، همکاری با دشمن اصلی ایران (افراسیاب)، موجب نادیده‌گرفتن این وجه از وجود سهراب می‌شود و بر طبق تقابل دوگانهٔ خودی/بیگانه، او دشمنی بیگانه به شمار می‌آید که خارج از مرز خودی‌ها قرار می‌گیرد و باید از میان برداشته شود. اقامت در سرزمین مادر یا همسر (مادربومی) خطّ قرمزی است که سبب می‌شود تا بیشتر غم‌نامه‌های شاهنامه بر مبنای آن رخ دهد و قابل توجیه باشد.

کشته‌شدن زندرزم به دست رستم و نشانی‌های نادرست هجیر به سهراب، دو رویداد تأثیرگذار در ناشناس‌ماندن سهراب و مرگ او هستند. سهراب با هویّتی غیر ایرانی قدم به خاک ایران می‌گذارد و مصاف با رستم، مسیری را ترسیم می‌کند که با مرگ سهراب پایان می‌یابد.

۲-۵. مرزبندی فرهنگی: تقابل هویّت پنهان و آشکار

یکی دیگر از زمینه‌های شکل‌گیری تقابل رستم و سهراب، ریشه در باور فرهنگی کتمان نام یا نام‌پوشی دارد. این باور تقریباً جهان‌شمول و یکی از ویژگی‌های محتوایی اکثر منظومه‌های حماسی است. در نبردهای تن‌به‌تن میان پهلوانان رسم بر این بوده است که دو مبارز نام خود را به یکدیگر می‌گفتند؛ ولی گاهی بنا به دلایل متفاوت، ازجمله باور به لزوم پنهان‌نگاه‌داشتن نام، از معرّفی خود به رقیب خودداری می‌کردند. طبق اعتقاد نام‌پوشی «اسم جزئی از وجود آدمی است و اگر دشمن اسم کسی را بداند، مثل این است کـه قسـمتی از وجـود او را متصـرّف شـده باشـد» (مینوی، ۱۳۸٦: ۲۲)؛ به بیانی دیگر می‌توان گفت:

> این عملِ کتمان نام، ریشه در اعتقادات جادویی اقوام کهن دارد کـه در اساطیر و حماسه‌های کهن نیز متجلّی شده است؛ و آن عقیده چنین بود که اگر فردی نام فردی را بداند، به این معنـی اسـت که او را به‌درستی و به‌طور کامل می‌شناسد؛ بنابراین، بر او احاطه و تسلّط پیدا خواهد کرد؛ زیرا کـه اسـم، معرّف کامل مسمّاست. همچنین این عقیده، ریشه در اندیشه‌های اسـطوره‌ای هـم دارد؛ زیـرا اندیشـهٔ اسطوره‌ای، میان بودونبود شیء و تصویر، ذهنیّت و عینیّت، نام فرد و خـود فـرد، پایهٔ او، خـود او و مرده و زنده تفاوتی قائل نبود و از کشف قوانین کلّی حاکم بر پدیدارها ناتوان بود؛ و نیز در این اندیشه، نام شخص با خود او یکی است (راجی کرمانی، ۱۳۸۳: ۲۱).

در داستان «رستم و اشکبوس» نیز رستم از بیان نام خود به اشکبوس خودداری می‌کند و اسم خود را «مرگ تو» معرّفی می‌کند:

تهمتـــــن چنـــین داد پاســـــخ کـــه نـــام — چـــه پرســـی؟ کـــزین پـــس نبینـــی تـــو کـــام
مـــرا مـــام مـــن نـــام «مـــــرگ تـــو» کـــرد — زمـانـــــه مـــــرا پتـــک تـــرگ تـــو کـــرد

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱۸۳/۳)

در حماسه‌ها و افسانه‌های جهانی نیز چنین عملی دیده می‌شود؛ برای مثال در داستان کوکولین، کُنلای (Conlai) مطابق تعهّدش نام خود را پنهان می‌کند. یا اودوسئوس در راه بازگشت به زادگاه مادری، خود را به سیکلوپ (غول درون غار)، اودیسه (به معنای هیچ‌کس) معرّفی می‌کند.

جرج فریزر در کتاب شاخهٔ زرّین، نمونه‌های متنوّعی از کتمـان نـام درمیـان اقوام و قبایـل مختلـف جهان نقل می‌کند. با توجّه به مضمون این شواهد، می‌توان اعتقادات و باورهای حامی این خرافات را این‌گونه دسته‌بندی کرد:

۱. آسیب‌زدن به اسم همانند آسیب‌زدن به جسم است؛
۲. برای در امان‌ماندن باید دو اسم علنی و مخفی یا نام بزرگ و کوچک داشت؛ زیرا افسون و جادو فقط بر اسم مخفی و بزرگ کارساز بود؛
۳. تنها در صورت نیاز و با صدای بسیار کم می‌توان در مکان‌های عمومی یکدیگر را صدا زد؛ زیرا امکان دارد اجنّه و پریان بشنوند؛
٤. در صورت اجبار به‌جای اسم، «نمی‌دانم» ذکر می‌شود و یا از دیگری خواسته می‌شود نامش را ادا کند. تکرار نام خود باعث عدم رشد کودکان و آسیب بزرگسالان می‌شود؛

۵. در هنگام حضور جنگاوران در میدان جنگ، نباید در میان قبیله نام آنها برده شود.

در کل، همهٔ این ترس‌ها و احتیاط‌ها برخاسته از اعتقـاد خرافـی سوء استفادهٔ دشمنان (انسان‌ها، جادوگران و ارواح) از اسم شخص است؛ چراکه هرگونه گزندی را می‌توان از طریق اسم به دیگران وارد کرد (فریزر، ۱۳۸٤: ۲۷۱-۲۸۵).

چنان‌که از سیر وقایع داستان منظومهٔ رستم و سهراب مشخّص است، کتمان و بیان‌نکردن نام از سوی رستم در نهایت به فاجعه و تراژدی مرگ سهراب ختم می‌شود. هجیر هم با نیّتی متفاوت رستم را به‌عنوان پهلوان چینی به سهراب معرّفی می‌کند:

چنـین گفـت کـز چـین یکـی نامـدار — بـه نـوی بیـامد بـر شهریـار
بپرسیـد نـامش ز فـرّخ هجیـر — بـدو گفـت نـامش نـدارم ز ویـر
بدیـن دژ بـدم مـن بـدان روزگـار — کجـا او بیـامـد بـر شهریـار

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱٦۱/۳)

فرزندکشی رستم با توجّه به کتمان نام که از اصول اسطوره است، باعث بدنامی رستم نمی‌شود و به قول فردوسی:

یکـی داسـتان اسـت پـر آب چشـم — دل‌نـازک از رسـتم آیـد بـه خشـم

(همان: ۲۵۰/۲)

۳. گره‌های بنیادین و مرزبندی‌های داستان *رستم و اسفندیار*

منظومهٔ رستم و اسفندیار به دلیل ساختار تراژیک و غم‌انگیز آن، یکی از مشهورترین داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی است. در این داستان؛ اسفندیار، شاهزادهٔ جوان ایرانی، در برابر رستم، جهان‌پهلوان کهن‌سال قرار می‌گیرد. تصویر ترسیم‌شده از گشتاسـپ و اسـفندیار در متون دینی و پهلوی با چهرهٔ این دو در شاهنامه تفاوت‌های اساسی دارد. رویین‌تنی به معنای آسیب‌ناپذیری و شکست‌ناپذیری در شاهنامه تنها مختصّ اسفندیار است؛ البتّه به‌صراحت به این ویژگی اشاره نشده و از طریق خاصیّت خارق‌العادهٔ «تیر گز» و آسیب‌پذیری چشم اسفندیار این قدرت بی‌نظیر تجلّی پیدا می‌کند. عدم اشاره به رویین‌تنی اسفندیار در شاهنامه ریشه در مآخذ متفاوت فردوسی دارد؛ زیرا این ویژگی در اوستا و متن‌های دینی پهلوی متعلّق به مرکز و غرب ایران است؛ درحالی‌که روایات فردوسی، از حماسه‌های شفاهی رایج در سرزمین ماوراءالنهر و مشرق ایران سرچشمه گرفته است (فاتحی و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۹).

۳-۱. پی‌رنگ داستان

۱. آغاز (مقدّمه و انگیزش): اسفندیار خواهان پادشاهی است. پدر به امید کشته‌شدن او، واگذاری تاج‌وتخت را منوط می‌کند به اینکه اسفندیار رستم را با دستِ بسته به دربار بیاورد.

۲. گره‌افکنی (کنش صعودی): گرهٔ اصلی داستان با عزیمت اسفندیار به همراه برادر و پسران به‌سوی زابل و مذاکرات بی‌نتیجهٔ رستم و اسفندیار رقم می‌خورد.

۳. نقطهٔ اوج: نقطهٔ اوج داستان با نبردهای چندگانهٔ رستم و اسفندیار و ناتوانی رستم در مقابل اسفندیار و زخم‌های پی‌درپی رخش و رستم و پند آخر رستم برای امتناع دو پهلوان از ادامهٔ نبرد شکل می‌گیرد.

٤. گره‌گشایی (کنش نزولی): گرهٔ داستان با پند سیمرغ و کشته‌شدن اسفندیار گشوده می‌شود.

۵. فرجام: با گفت‌وگوی پایانی اسفندیار و قاتل‌خواندن پدر و سپردن بهمن به رستم برای آموزش و مراقبت، پایان ناخوشایند داستان به فرجام می‌رسد.

۳-۲. مرزبندی مذهبی: تقابل دین زرتشتی با دین مهری

سیروس شمیسا طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار را نبردی مذهبی می‌داند و چنین بیان می‌دارد:

> خاندان رستم که در زابلستان می‌زی‌اند، زردشتی نیستند و دین بهی را نپذیرفته‌اند و اسفندیار برای دعوت رستم به دین جدید است که به زابلستان می‌رود و در حقیقت، لشکرکشی او به سیستان یک جنگ مذهبی است (۱۳۶۸: ۲۷).

کشمکش رستم و اسفندیار، از این دیدگاه کشمکش و جدال مذهبی میان دو جامعهٔ بلخ و زابل است؛ زیرا زرتشت پیامبر در زمان گشتاسب ظهور می‌کند و بعد از گرویدن گشتاسب به زرتشت، او و فرزندان و خاندانش مروّج و مبلّغ آیین زرتشتی می‌شوند؛ درحالی‌که خاندان زال در سیستان پیرو آیین مهری بودند. در اخبار الطوال چنین نقل شده است:

> زردشت، پیامبر مجوس نزد گشتاسب‌شاه آمد و گفت: من فرستادهٔ خدایم به‌سوی تو و کتابی را که در دست مجوسان است، بر وی عرضه کرد. گشتاسب به او گروید و آیین مجوسان را پذیرفت و مردم کشور را به پیروی از این دین وادار ساخت و همه به فرمان او خواه‌ناخواه گردن نهادند. رستم پهلوان که مردی توانا، تنومند، بلندبالا و زورمند بود، از جانب وی بر سیستان و خراسان فرمانروایی می‌کرد و نسبش به کیقبادشاه می‌رسید. چون از گرویدن شاه به آیین زردشت آگاه شد، سخت خشمگین گردید و گفت: کیش پدران ما را که از یکدیگر به ارث می‌بردند، فروگذاشت و دل به آیین نوینی بست. پس از آن، مردم سیستان را گردآورد و برکنارنمودن گشتاسب را برای آنان کاری شایسته جلوه داد؛ از این‌رو متمرد شدند. گشتاسب پسر خود، اسفندیار را که از نیرومندترین مردان خود بود، پیش خواند و به وی گفت: ای فرزند، شهریاری من به‌زودی از آن تو می‌شود و کار تو جز با کشتن رستم اصلاح نمی‌پذیرد (دینوری، ۱۳۸۳: ۷۲).

در تاریخ سیستان، با اندکی تغییر در بیان علّت درگیری، فارغ از اختلاف مذهبی، ترس گشتاسب از اسفندیارِ داعی قدرت نیز ذکر شده است:

> پیکار که میان رستم و اسفندیار افتاد، سبب آن بود که چون زرتشت بیرون آمد و دین مزدیسنان آورد، رستم آن را منکر شد و نپذیرفت [...] و گشتاسب از اسفندیار ترس داشت، او را به جنگ رستم فرستاد تا اسفندیار کشته شد (۱۳٤۱: ۳۳-۳٤).

در داستان صراحتاً به دعوت دینی اسفندیار اشاره می‌شود؛ به‌نحوی که اسفندیار چشم‌پوشی رستم را از پذیرش دین، گناهی نابخشودنی می‌داند:

بدین گیتی اندر نکوهش بود — همان پیش یزدان پژوهش بود
دو گیتی به رستم نخواهم فروخت — کسی چشم دین را به سوزن ندوخت
بدو گفت: هر چیز کامد ز پند — تن پاک و جان تو را سودمند

همـــه گفتـــم اکنـــون بهـــی برگـــزین　　دل شهـریـــاران نیـــازد بـــه کیـــن
(فردوسی،۱۳۸٦: ۳۳۸/۵)

رویین‌تنی اسفندیار نیز مرتبط با رسالت اوست. «در روایتی مشهور، زرتشت اسفندیار نوزاد را در آب چشمه‌ای مقدس شست‌وشو و رویین‌تن کرد و چشمان اسفندیار به دلیل بسته‌بودن در هنگام غسل آسیب‌پذیر ماندند. در برخی از منابع دیگر، زرتشت با دادن دانه‌های انار به اسفندیار او را رویین‌تن می‌کند» (آموزگار، ۱۳۸٦: ۸۲).

داده‌های مهریشت دربارهٔ مهر، ایزد خاندان زال، به‌قدری پراکنده و کوتاه است که نمی‌توان تصویری روشن از آیین، ریشه، باورها و دیگر اصول آن به دست آورد؛ زیرا پیکرهٔ منظّم و جامعی ندارد؛ باوجوداین، از میان گزاره‌های این یشت‌ها، تاحدّی چهرهٔ او را می‌توان بازسازی کرد که به چند مورد اشاره می‌کنیم:

- مهر خدای پیمان بود که خانمان پیمان‌شکنان را ویران و تباه می‌کرد؛
- حامی سه‌طبقه بود، ولی بیشتر طبقهٔ جنگاور و مخصوصاً سران آنها در نبردها از او یاری می‌خواستند و خدای آنها در نگهبانی و جنگاوری بود و خود در هیئت پهلوانی جنگاور و نیرومندبازو، بر دشمنان اهریمنی می‌تاخت و حتّی آنها را تعقیب می‌کرد؛
- مهم‌ترین کارکردهایش نگاهبانی، حمایت و برکت‌بخشی به خانه، دودمان و کشور در سایهٔ امنیّت و رزم‌آوری او بود. همچنین بخشندهٔ دارایی و چراگاه‌های فراخ به دامداران و اسبان چالاک به جنگاوران بود؛
- از طریق نیروی پنهانی و قدسی ازلحاظ روانی و جسمانی، نیروهای دشمن را در میدان نبرد ناتوان و فلج می‌کرد. همچنین تیرها، دشنه‌ها، نیزه‌ها و در کل آلت‌های نبردشان را از کار و تأثیر می‌انداخت و در نبردها دخالت فیزیکی نیز می‌کرد؛
- جایگاه اسطوره‌ای او را خورشید بر فراز کوهی آرمانی ساخته بود که این کوه بعدها بنا به باور مزدیسنان البرز می‌شود (← اوستا، ۱۳۷۰: ۳۵۴-۳۸۸).

ایزد مهر طبق گزاره‌های مهریشت، دارای دو کارکرد مهم و برجستهٔ یاری‌رسانی در جنگ و ناظر و نگهدارندهٔ پیمان‌هاست. اهورامزدا با بخشیدن هزار گوش و ده‌هزار چشم، او را مأمور پاسداری از پیمان مردمان کـرده اسـت. «میتره» معادل مهر در ریـگ‌ودا نیز چنین نقشی دارد:

> با توجّه به این دیدگاه برخی از محقّقان علّت اصلی مقدّرشدن مرگ اسفندیار به دست رستم را ناشی از ترک کیش مهری و پیمان‌شکنی پدر او می‌دانند؛ به این معنا که مهر انتقام پیمان‌شکنی گشتاسب را با کشتن پسر او به دست کارگزار مهری خود، یعنی رستم می‌گیرد (حق‌پرست و پورخالقی چترودی، ۱۳۹۱: ۱۱۷-۱۱۸).

ایرانیان و هندیان باستان از قدیم‌ترین ایّام و در زمان زندگی مشترک، میترا یا مهر را می‌پرستیدند. بعد از جدایی این دو قوم بزرگ هندواروپایی، این روند همچنان ادامه پیدا کرد و در اوستا و ودا این خدا پشتیبان راستی و پیمان‌ها و ستیزنده با دروغ معرّفی شد. «طبق یک افسانه، مهر از سنگ زاییده می‌شود و به همین دلیل او را خدای بیرون‌آمده از سنگ می‌نامند» (کومن، ۱۳۸۶: ۱۴۴). با توجّه به اینکه ایرانیان باستان آسمان را از سنگ می‌پنداشتند، زاده‌شدن از صخره و سنگ را می‌توان به معنای زاده‌شدن از آسمان کیهان دانست (مرکل

باخ، ۱۳۸۷: ۱۱۴). بسیاری از آیین‌ها و روش‌های دین مهر را آیین‌های نوظهور بعدی به کار گرفتند. یکی از عوامل نابودی یادگارهای دین مهری نیز همین امر است؛ زیرا دین‌های نوظهوری چون زرتشتی و مسیحیّت با تمام توان حقیقت دین مهری را می‌پوشاندند. از سوی دیگر، راز آیینی و باطنی‌بودن تعلیمات و تمثیلی‌بودن نقوش و اشکال معابد به رازناکی هرچه بیشتر این دین دامن زده است (باقری، ۱۳۷۶: ۱۶۴). در شاهنامه زال در پناه سیمرغ که پرنده‌ای مهری است، در کوه، جای بالاآمدن خورشید رشد می‌کند (کویاجی، ۱۳۵۳: ۴۰) و جایگاه نخستین او کوه است:

فرود آمد از ابر سیمرغ و چنگ — بزد بر گرفتش از آن گرم سنگ
ببردش دمان تا به البرزکوه — که بودش بدان‌جا کنام و گروه
(فردوسی،۱۳۸٦: ۱۱۱/۱)

رستم فرزند او با تدبیر سیمرغ به دنیا پا می‌گذارد، هفت مرحلهٔ مهری را در قالب هفت‌خان سپری می‌کند و همچون مهر، خصلت جنگاوری و تاج‌بخشی دارد و سرانجام نیز سیمرغ مظهر آیین کهن به‌عنوان آخرین مقاومت در برابر آیین نو، کین جفت خویش را با کشتن اسفندیار به دست رستم می‌ستاند.

۳-۳. مرزبندی طبقاتی: تقابل جنگاور و فرمانروا

طبق نظریهٔ کنش‌گرایانهٔ ژرژ دومزیل (George Dumezil)، اسطوره‌شناس فرانسوی، همهٔ ایزدان اقوام هندواروپایی بر اساس کنش و کارکردهایشان در یک طبقه‌بندی سه‌گانه قرار می‌گیرند؛ به این معنا که با تکیه بر وظایف اصلی و کلیدی هریک از این ایزدان، آنها را در زیرمجموعهٔ سه کنش اصلی فرمانروایی، جنگاوری و باروری می‌گنجاند. در واقع، این کنش‌ها عبارت‌اند از:

۱. کنش اوّل: شهریاری ـ دین‌داری که ادارهٔ اسرارآمیز و قاعده‌مند جهان است؛
۲. کنش دوم: شهسواری ـ قدرت که عملکرد نیروی جسمانی و اساساً قدرت است که البتّه فقط رزمی نیست؛
۳. کنش سوم: نوزایی ـ پیشه‌وری که مرتبط با باروری با نتایج و تأثیرات آن چون آبادانی، سلامت، طول عمر، آسایش و جمعیّت است (دومزیل و همکاران، ۱۳۷۹: ۳).

نخستین این کنش‌ها هدایت و قضاوت مسائل را تضمین می‌کند؛ دومی به دفاع و حمله منتسب می‌شود؛ و سومی قابلیّت‌های گوناگونی دارد که به بازتولید موجودات و سلامت آنها یا درمان و تغذیّه و تقویتشان مرتبط می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۱٦۰). دومزیل این ساختار مشترک و واحد را میراث مشترک ماقبل تاریخ این اقوام معرّفی می‌کند. تمایز کنش‌ها در این ساختار مشترک، به معنای عدم ارتباط کنش شخصیّت‌ها با یکدیگر نیست و با یکدیگر گاهی ازنظر عملکرد ارتباط دارند.

دومزیل این نظام سه‌کنشی در میان ایزدان هندواروپایی را برگرفته از ساختار طبقات اجتماعی این اقوام می‌داند و معتقد است که در دوران باستان «شاکلهٔ جوامع این اقوام را طبقات سه‌گانهٔ شاهی، سپاهی و کشاورزان (پیشه‌وران) تشکیل می‌داده که بعدها بنا به دلایلی این ساختار در میان ایزدان نیز رواج پیدا می‌کند، به ترتیبی که بعدها عالم علوی در واقع انعکاس و بازتاب مینوی جهان مادّی و جامعهٔ زمینی می‌شود»

(سرکاراتی، ۱۳۵۷: ۲۲-۲۳)؛ به عبارت دیگر، سران قدرتمند هرکدام از این سه‌طبقه (مانند شاه و سپهسالار) که این ساختار سلسله‌مراتبی را برای بقای حاکمیّت و منافع خود مناسب می‌دیدند، در پی القا و ترویج این تفکّر برآمدند که این ساختار و فواصل طبقاتی آن را امری آرمانی، خدشه‌ناپذیر و ابدی به مردم معرّفی کنند و بدین‌وسیله به توجیه و تثبیت روابط، تنش‌ها، موازنه‌ها و ساختارهای موجود در جامعه بپردازند.

در رأس هر طبقه از این نظام سه‌گانهٔ اجتماعی که همهٔ افراد جامعه در یکی از طبقات آن قرار می‌گرفتند، یک نفر به‌عنوان قدرت برتر و برجسته به ایفای نقش می‌پرداخت؛ به این شکل که در رأس طبقهٔ فرمانروایی، شاه؛ در رأس طبقهٔ جنگاوری، سپهسالار؛ و در رأس طبقهٔ کشاورزی، مالک بزرگ قرار می‌گرفت و به همین ترتیب، در میان مجموع خدایانی که در زیرمجموعهٔ یک کنش می‌آمدند، خدایی با توجّه به قدرت و سابقه‌اش به‌عنوان خدای برتر آن گروه در رأس هرم قدرت قرار می‌گرفت. دومزیل در میان اقوام مختلف هندواروپایی مانند هند، ایران، روم، اسکاندیناوی و ...، خدایانی را که در رأس امور این سه کنش جا می‌گرفتند، با توجّه به متن‌های مختلف بیرون کشیده است؛ برای نمونه، او نمایندگان این سه خدا را در میان رومیان، این‌گونه بیان می‌کند: ژوپیتر برترین ایزد و فرمانروا، مارس ایزد جنگ، و کرینوس ایزد کشاورزی (دومزیل و همکاران، ۱۳۷۹: ۲۵).

در ایران باستان نیز که یکی از اقوام هندواروپایی به شمار می‌آید، ساختار خدایان سه‌گانه که نمود الههٔ ساختار طبقاتی جامعهٔ آن دوران به شمار می‌آمد، وجود داشته است. مهم‌ترین و ارزشمندترین سند در تأیید این نظر، سنگ‌نبشتهٔ اردشیر دوم هخامنشی در همدان و شوش است که در آن از **اهورامزدا، مهر و آناهیتا به‌عنوان** سه خدا در کنار هم یاد می‌شود. محقّقان باور به ساختار سه‌گانه را در دوران اشکانی و ساسانی نیز ردگیری کرده‌اند. به نظر آنان اعتقاد به این سه ایزد، در ایران باستان، در سه سلسلهٔ بزرگ ایرانی (هخامنشیان، اشکانیان و پارتیان) وجود داشته است (ثمودی، ۱۳۸۷: ۶۲-۶۷ و گیرشمن، ۱۳۸۸: ۲۶۱-۲۶۲) که بر اساس نظام طبقاتی جامعه در رأس امور هر طبقه، خدایی قرار می‌گرفت؛ بدین شیوه که **اورمزد یا اهورامزدا** مربوط به طبقهٔ شاهی، **مهر** مربوط به طبقهٔ رزم‌یاری یا جنگاور و **آناهیتا/ اپام‌نپات** مربوط به طبقهٔ کشاورز یا پیشه‌ور می‌شد.

دومزیل، خدایان و قهرمانان را موظّف به پیروی از باید و نبایدها می‌داند که سرکشی و پایبندنبودن به آنها به مرگ یا هبوط به طبقهٔ زیرین منجر می‌شد. این قوانین تغییرناپذیر را می‌توان این‌گونه برشمرد:

- هر کنش تنها می‌تواند در یک برههٔ زمانی، یک خدایگان داشته باشد و حضور چند خدایگان در یک کنش امری نشدنی است. در واقع، دو خدایگان متعلّق به یک کنش، حتماً با یکدیگر سر ستیز خواهند داشت؛
- قهرمان هر کنش باید با قهرمان یا خدایگان دو کنش دیگر یا در تعامل باشد یا در تضاد.
- سرنوشت قهرمان در کنش خاصّ وی، محتوم شده است و تعدّی از طبقه برای او ممکن نیست. قهرمانی که از کنش خود تعدّی کند؛ یعنی بخواهد به کنش بالاتر یا پایین‌تر برود یا اندیشه و کرداری مانند خدایگان دیگر طبقه‌ها داشته باشد، نابود می‌شود؛ زیرا خدایگان آن کنش، حضور او را تحمّل نخواهند کرد و او را از بین خواهند برد؛

- تنها خدایگان کنش شهسواری ـ قدرت است که می‌تواند گاهی از مرزهای طبقهٔ خویش عدول کند و سپس به کنش خود بازگردد. این امر، به خسران یا مرگ او منجر نمی‌شود؛ البتّه تا جایی که به قهرمانان کنش‌های دیگر آسیبی وارد نکند و هدفش کمک به ایشان باشد (دومزیل، ۱۳۸۳: ۱٤۹).

- بزه یا «گناه» قهرمان او را به طبقهٔ زیرین سوق می‌دهد یا به وادی هلاک می‌کشاند.

- بزه برای خدایگان کنش نخست، یعنی شهریاری ـ دین‌مداری، فقط یک‌بار روی می‌دهد و همان یک گناه او را خلع موقعیّت کرده، نابود می‌سازد (همان: ۱۸۳).

- بزه برای خدایگان کنش دوم، یعنی شهسواری ـ قدرت، سه‌بار روی می‌دهد. این گناهان می‌توانند پی‌درپی باشند یا می‌توانند به‌مرور زمان روی دهند. قهرمان از انجام بزه سوم بسیار بیمناک است و تا می‌تواند از انجام‌دادن آن سرباز می‌زند.

- برای قهرمان کنش دوم، مرگ در بستر، بزهی بزرگ است و او باید در جنگ یا با خدعه کشته شود.

- ارتکاب بزه یا گناه برای قهرمان‌های کنش نخست و دوم اجتناب‌ناپذیر است؛ زیرا باید مرحلهٔ نابودی ایشان صورت گیرد و این نابودی فقط بعد از انجام بزه روی خواهد داد.

- خدایگان کنش سوم، یعنی کنش نوزایی-پیشه‌وری مرتکب بزه نمی‌شوند. اینان بیش از دیگران امکان جاودانگی دارند.

قهرمان کنش دوم، همواره سودمند است. وی خود را به مخاطره می‌اندازد و از به‌خطر افکندن جان خویش واهمه‌ای ندارد. در واقع، کارکرد ایشان پاسداری از نظم طبقاتی است (همان: ۱٤۷)؛ نیز این خدایگان در ماهیّت خویش تنها، مستقل و آزاد هستند (همان: ۸۸-۸۹).

اسفندیار به کنش نخست تعلّق دارد؛ امّا در روند روایت، به‌طور کامل دگرگون می‌شود که گاهی از طبقهٔ خود شهریاری ـ دین‌مداری به کنش شهسواری ـ قدرت فرود می‌آید؛ گشتاسب، یکّه‌سوار کنش نخست، نمی‌تواند اسفندیار را که در پی مقام شاهنشاهی است، بپذیرد و لذا او را به جنگ‌های گوناگون می‌فرستد؛ پس اسفندیار، ناچار به کنش دوم درمی‌آید. وی مدام در تکاپوی بازگشت به کنش اصلی خویش است؛ یعنی می‌خواهد پادشاه باشد، امّا گشتاسب نمی‌گذارد. اسفندیار به کنش سوم، یعنی کنش پیشه‌وری و کشاورزی روی می‌نماید. این در حالی است که گذار از طبقه‌ای که قهرمان به آن تعلّق دارد، بدیمن و شوم است.

به دنبال وعده‌های دروغین گشتاسب، قداست شاه در چشم اسفندیار خدشه‌دار می‌شود و نخستین بزه اسفندیار، یعنی آز و جاه‌طلبی شکل می‌گیرد. طبق نظریّهٔ دومزیل، خطاکار کنش اوّل، تنها یک گناه مرتکب می‌شود؛ امّا همان باعث تباهی او می‌گردد. اسفندیار، برهم‌زنندهٔ نظمی است که در طبقهٔ خود برقرار بوده و این‌چنین، پشتیبانی ایزدی، یعنی فره، از او دور می‌شود. سرانجام، با تدبیر و تیر دوسر خدایگان کنش‌های دوم و سوم، یعنی رستم و سیمرغ، اسفندیار که محکوم‌به فناست، از پای درمی‌آید.

هرچند خروج از طبقه برای خدایگان کنش‌های شهریاری و پیشه‌وری امری نابخشودنی است و عدول از آن، به خسران یا حتّی مرگ ایشان منجر می‌شود؛ امّا رستم که رهایی‌بخش خدایان درخطرافتادهٔ کنش اوّل است، به کنشی متعلّق است که خروج از آن تا جایی که به قهرمانان کنش‌های دیگر آسیبی وارد نکند، بدیمنی

و بیچارگی به دنبال ندارد. او به کنش شهسواری ـ قدرت متعلّق است و می‌تواند با ایزدان جنگ، در اسطوره‌های دیگر ملل، چون «ایندره» در هند و «تور» در اسطوره‌های اسکاندیناوی، یکسان دانسته شود (دومزیل، ۱۳۸۳: ۵۲).

از ایـن دیـدگاه، در حماسهٔ رستم و اسفندیار دو شخصیّت اصلی اسفندیار و رستم، به‌منزلهٔ چهره‌های شاخص دو طبقهٔ اجتماعی فرمانروا و جنگاور ایفای نقش می‌کنند و در مقابل هم قرار می‌گیرند. طبق این ساختار، خدای طبقهٔ رستم، مهر و خدای طبقهٔ اسفندیار، اهورامزدا و ستیز آنها نیز نمایانگر تقابل نمادین این دو خدا و کیش‌هایشان محسوب می‌شود. بر اساس قوانین مذکور، اسفندیار در کنار گشتاسب نمی‌تواند هم‌زمان حضور داشته باشد و باید یکی از آن دو کشته شود. از سوی دیگر، رستم، به‌عنوان پاسدار ساختار موجود، باید برهم زنندهٔ چنین ساختاری را تنبیه و نابود کند؛ چون «بیرون رفتن از ساختار رسمی و ورود به حاشیه‌ها، یعنی در معرض قدرت قرارگرفتن » (داگلاس،۱٤۰۰: ۱٤٤)؛ و از این منظر، مرگ اسفندیار ناشی از عدول و سرکشی او نسبت به ساختار طبقاتی موجود است. نخستین گناه اسفندیار در این ساختار به مرگ او منجر می‌شود؛ درحالی‌که رستم امکان چندین بزه را دارد؛ بدین شرح که هم‌زمان با کشتن اسفندیار هم نگهبان ساختار و هم برهم‌زنندهٔ آن است؛ زیرا نمایندهٔ آیندهٔ طبقه شاهی را کشته است و در آینده به بادافره این گناه و بزه، ناجوانمردانه، به دست برادر ناتنی کشته می‌شود.

۳-۴. مرزبندی خانوادگی: تقابل پدر و پسر

اسفندیار در اوستا به معنای آفریدهٔ پاک و مقدّس، ازجمله افرادی است که در فروردین‌یشت با صفت تهم (دلیر و شجاع) و در وندیداد با صفت رویین‌تنی از او یاد می‌شود. در شاهنامه اسفندیار نوهٔ لهراسپ و پسر گشتاسب و کتایون است و در کنار رویین‌تنی و شکست‌ناپذیری دارای دو امتیاز شاهزادگی و پهلوانی است.

اسفندیار به دلیل بلندپروازی و ناشکیبایی خواهان رسیدن به مقام پادشاهی پیش از مرگ پدر است. او از بدعهدی پدر آزرده است و بر آن است بی‌کام پدر تاج بر سر نهد:

که بـــی کـــام او تـــاج بـــر ســـر نهـــم　　همـــــه کشـــــور ایرانیـــــان را دهـــــم

(فردوسی،۱۳۸٦: ۲۹٤/۵)

گشتاسب نیز چندین‌بار وعدهٔ واگذاری سلطنت را به او داده است؛ امّا هرگز به قول خود وفا نکرده است. نخستین‌بار، گشتاسب با وعدهٔ واگذاری تخت شاهی به اسفندیار او را به جنگ ارجاسب تورانی می‌فرستد؛ امّا بعد از انتقام خون زریر و بازگشت اسفندیار، به عهد خود وفا نمی‌کند؛ دومین‌بار، اسفندیار با پیشنهاد و دستور پدر به ترویج دین زرتشت در جهان اقدام می‌کند؛ سومین‌بار، اسفندیار با شنیدن خبر کشته‌شدن برادر وفادارش، فرشیدورد، به دست تورانیان روانه نبرد می‌شود و تورانیان را شکست می‌دهد؛ بار چهارم، گشتاسب وعدهٔ سپردن قدرت به اسفندیار را منوط به رهانیدن خواهرانش از اسارت ارجاسب تورانی می‌کند؛ امّا گشتاسب بازهم همانند گذشته، خلف وعده می‌کند.

با وجود چهرهٔ برجسته و نیک گشتاسب در نوشته‌های دینی، در شاهنامه و سایر روایات حماسی او فردی خودخواه، جاه‌طلب، قدرت‌دوست با سایر خصایل ناپسند توصیف شده است. در شاهنامه او فرزند لهراسپ است؛ فردی که صرفاً به اشارهٔ کیخسرو و برخلاف خوشایند نام‌آوران، تاج‌وتخت می‌یابد. گشتاسب در دوران پادشاهی پدر جوانی مغرور، خودخواه و باده‌گسار معرّفی شده که خواهان تاج‌وتخت پدر می‌شود؛ امّا چون به کام دل نمی‌رسد، وطن را ترک و رهسپار هندوستان می‌شود.

آغاز تقابل اسفندیار و گشتاسب از زمانی شروع شد که گرزم، دشمن دیرینهٔ اسفندیار از او در نزد گشتاسب بدگویی کرد و او را دشمن پدر و خواهان کسب قدرت و تاج معرّفی کرد. گشتاسب به همین دلیل اسفندیار را زندانی کرد تا اینکه در نهایت به‌اجبار و بر اثر پیشگویی جاماسپ او را آزاد کرد و به دنبال نجات دخترانش به توران فرستاد.

همان‌گونه که روشن است، اسفندیار همانند پدرش خواهان کسب قدرت، پیش از مرگ پدر می‌شود؛ امّا برخلاف سرنوشت پدرش، نه‌تنها به قدرت نمی‌رسد، بلکه بر اثر فریب پدر و جاه‌طلبی خویش ناکام به دست رستم کشته می‌شود. از این منظر، اسفندیار مردی کوردل و شیفتهٔ قدرت و پادشاهی است که آلت دست پادشاهیْ تبهکار و ستم‌پیشه است (قریب،۱۳۷۰: ۱٤٦)؛ به عبارت دیگر، تقابل بنیادی میان پدر و پسر را پیمان‌شکنی‌های گشتاسب در واگذاری سلطنت تشکیل می‌دهد. رستم در ضمن گفت‌وگو برای منصرف‌کردن اسفندیار از نبرد، این نکته را یادآور می‌شود:

تو را سال برنامد از روزگار — ندانی فریب بد شهریار
تو یکتادلی و ندیده جهان — جهانبان به مرگ تو کوشد نهان
گر ایدونک گشتاسپ از روی بخت — نیابد همی سیری از تاج‌وتخت
به گرد جهان بر دواند تو را — به بهر سختی‌ای پروراند تو را
به روی زمین یکسر اندیشه کرد — خرد چون تبر هوش چون تیشه کرد
که تا کیست اندر جهان نامدار — کجا سر نپیچاند از کارزار
کزان نامور بر تو آید گزند — بماند بدو تاج‌وتخت بلند

(فردوسی،۱۳۸٦: ۳٦۳/۵)

از نظر اساطیری امتناع گشتاسب مطابق با دو بن‌مایهٔ جهانی است؛ به این شکل که در یکی از آنها شاهی پیر و درمانده که دوست ندارد تاج‌وتخت را رها کند، پسرانش را روانهٔ قربانگاه می‌کند تا طبیعت به او عمر و قدرت زمینی بیشتری ببخشد؛ در بن‌مایهٔ دیگر، «مردمان گمان می‌کردند با کشتن حیوانات و انسان‌هایی که به نظر آنان نیرویی جادویی داشتند، می‌توانستند توان و نیروی جادویی آنان را از خود کنند تا جان تازه‌ای بیابند و شاید مزّهٔ جاودانگی را بچشند» (قادری و رحیمی، ۱۳۸٦: ۷۸).

۳-۵. مرزبندی اخلاقی: تقابل خرد و آز

«آز» یکی از دیوان بزرگی است که اهریمن با هدف نبرد با مخلوقات اهورایی آفرید. این دیو از زمان حملهٔ اهریمن بر آفرینش تا زمان ظهور سوشیانت در تبهکاری و اعمال شرورانه همراه و دستیار اوست (رضی، ۱۳۸۱:

۱۲۳-۱۲۵) و همین دیو **گهمرد** و **مردیانه** (آدم و حوا) را گناهکار کرد و باعث اخراج آنها از بهشت شد (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۵: ۲-۱۸). برجسته‌ترین مشخّصهٔ آز در کتب پهلوی حرص و ولع سیری‌ناپذیر اوست (زنر، ۱۳۹۲: ۲۷۱)؛ به‌گونه‌ای که اگر تمام موجودات جهان را بخورد سیر نمی‌شود. در این متون او در تضاد باخرد و فرّ و آتش قرار می‌گیرد. در بندهش «آز دیو آن است که هر چیز را بیوبارد (ببلعد) و چون نیاز را چیزی نرسد، از تن خورد. او آن دروجی است که چون همهٔ خواسته (دارایی) گیتی را بدو بدهند، انباشته نشود و سیر نگردد. چنین گوید که چشم آزمندان هامونی است که او را سامان نیست» (دادگی، ۱۳۸۵: ۱۲۱). این دیو برای تباهی حیوانات و انسان‌ها در قالب حرص و ولع بر اندام آنها وارد و مسلّط می‌شود و در نهایت از سه طریق شکم، شهوت و آرزو موجبات تباهی آنها را فراهم می‌کند؛ به همین دلیل، با کم‌خوردن از شهوت و در نتیجه از قدرت دیو آز کاسته می‌شود. آز، جهان را در چشم آزمندان جاودانی جلوه می‌دهد و در نتیجه، غفلت از مرگ و روز داوری را سبب می‌شود که خود زمینه‌ساز بروز بسیاری از شرور می‌شود.

که چون آز گردد ز دل‌ها تهی　　همان خاک و هم گنج شاهنشهی
(فردوسی،۱۳۸٦: ۱۱٤/۱)

برخی از پژوهشگران، معنای مفهوم آز در آیین مزدیسنا را فراتر از زیاده‌خواهی می‌دانند؛ برای مثال، جان هینلز (John Hinls) آن را معادل «غلط‌اندیشی» می‌داند. در واقع جان هینلز به پیروی از زنر، آن را در مفهوم غلط‌اندیشی، کج‌اندیشی و در واقع هر نوع بداندیشی گرفته است (هینلز، ۱۳۸۸: ۷۲/پاورقی). در شاهنامه از یک‌سو در پاسخ سؤال اسکندر آز و نیاز دو دیو بدکاره معرّفی می‌شوند:

چنین داد پاسخ که آز و نیاز　　دو دیوند بیچاره و دیرساز
(فردوسی،۱۳۸٦: ٤۱۲/۱)

و از سوی دیگر، دو صفت ناپسند اخلاقی در نظر گرفته می‌شوند:

سه چیزت بباید کزاو چاره نیست　　و زان نیز بر سرت پیغاره نیست
خوری گر بپوشی و گر گستری　　سزد گر به دیگر سخن ننگری
کزین سه گذشتی همه رنج آز　　چه در آز پیچی، چه اندر نیاز
(همان: ٤/٤)

در کل، در شاهنامه این دیو انگیزهٔ زیاده‌خواهی‌ها و زمینه‌ساز گناهان است که با بستن چشم خرد، راه کینه‌جویی و جنگ را باز می‌کند. این دیوِ نیرومند و افسونگر بسیاری از شاهان و پهلوانان شاهنامه را فریب داده، دچار گمراهی و گناه می‌کند؛ اسفندیار ازجملهٔ این افراد است که طبق اشارهٔ صریح شاهنامه جان خود را بر اثر آز و به انگیزهٔ تاج‌وتخت از دست می‌دهد:

اگر جانِ تو بسپرد راه آز　　شود کارِ بی‌سود بر تو دراز
تو آن کن که از پادشاهان سزاست　　مدار آز را، دیو بر دست راست
(همان: ۳۲٦/۵)

فردوسی با تعمیم مفهوم آز، علّت سقوط نظام‌های سیاسی و عدم استقرار نظام آرمانی حکومت‌داری را ناشی از غلبهٔ آز معرّفی کرده است؛ به بیان دیگر، «فردوسی آز را منشأ زوال و داد را ضامن بقای هر نظام

سیاسی دیده است و بـا تقابل آنها، نظام تفکّر سیاسی خود را تدوین کرده است. وی ضرورت دادگری را ضرورتی اخلاقی و ضرورتی عملی برای بقای هر نظـام سیاسی دانسته است. در شاهنامه این نظم فکری در دوره‌های مختلـف تـاریخی تقابـل داد و آز را نشان داده است» (رستم وندی، ۱۳۸۸: ۱۸).

۴. نتیجه

رویارویی و مبارزات قهرمانان دو منظومهٔ رستم و سهراب و رستم و اسفندیار، نشان‌دهندهٔ حضور مرزهای فردی، گروهی، مذهبی، قومی، طبقاتی و فرهنگی در این روایات است. در این دو منظومه مرزها در قالب تقابل کنش‌ها و شخصیّت‌ها بر بستر پی‌رنگ هر داستان تبلور یافته است؛ بدین شکل که در این دو داستان اختلافات مذهبی، طبقاتی، خانوادگی و قومی شخصیّت‌های اصلی و کنش آنها در هیئت تقابل‌ها و مرزبندی‌های دوگانه، زمینه‌ساز و سبب اصلی شکل‌گیری روایت‌ها شده و علّیّت پی‌رنگ داستان‌ها را برای پیشبرد سایر رخدادهای داستان مهیا کرده است؛ البتّه هرکدام از این مرزبندی‌ها، هم‌زمان با انواع دیگر هم‌پوشانی دارند؛ تقابل رستم و سهراب در مرحلهٔ نخست، نمود مرزهای قومی قهرمانان ایران و توران و در مرحلهٔ دوم، معرّف مرزهای فردی دو پهلوان پیر و جوان است؛. به همین دلیل، تنش‌های شخصیّت‌های اصلی هر داستان، هم‌زمان در زیرمجموعهٔ چند نوع مرزبندی قرار می‌گیرد که به‌ترتیب از جدال‌های قومی شروع می‌شود و در نهایت به کشمکش و مرزهای فردی می‌رسد. در این دو داستان و به‌تبع در شاهنامه، از نظر بسامد نمی‌توان هیچ‌کدام از مرزبندی‌ها و تقابل‌ها را در جایگاه نخست قرارداد؛ چراکه تعداد و بسامد چنین کشمکش‌ها و مرزهایی به نوع نگرش و خوانش ما از داستان‌ها بستگی دارد؛ به همین سبب، بالقوه هیچ‌کدام از تقابل‌های فردی یا گروهی، امتیاز ذاتی و ویژه بر دیگر موارد ندارد؛ بنابراین، نمی‌توان زیرساخت و مضمون اصلی مرزبندی رستم و اسفندیار را مشخّص کرد؛ زیرا با توجّه به نشانه‌های درون‌متنی، هم‌زمان این داستان روایتگر تقابل‌های مذهبی، طبقاتی، خانوادگی و اخلاقی است.

مرزبندی مشترک تقابل پدر و پسر در دو داستان، در بدو امر ریشه در جهان‌بینی مشترک داستان‌های مختلف شاهنامه و سپس ریشه در شباهت‌های روانی و فکری و دغدغه‌های مشترک جهانی و فراگیر انسان‌ها دارد. از نظر محتوایی مرزهای نقل‌شده در داستان‌های رستم و سهراب و رستم و اسفندیار بازتاب‌دهندهٔ روند جایگزینی نظام اجتماعی پدرسالاری به‌جای نظام مادرسالاری و طبقاتی‌شدن ساختار اجتماعی جامعهٔ ایرانی دورهٔ روایات است. از نظر مذهبی نیز منعکس‌کنندهٔ جنگ‌های خونین اقوام ایرانی برای ترویج و تثبیت دین زرتشتی به‌جای ادیان کهن ایرانی، ازجمله دین مهری است. همچنین نمایانگر گذر جامعه و اندیشهٔ مردمان ایرانی از دوران اساطیری و رسیدن به دوران مذهبی و تاریخی است.

منابع

آموزگار، ژاله (۱۳۸۶) زبان، فرهنگ و اسطوره، تهران، معین.

ابوت، اچ پورتر (۱۳۹۷)، سواد روایت، ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م.اشرفی، تهران، اطراف.

احمدی‌پور، زهرا و همکاران (۱۳۸۷) «تأثیرات اقتصادی و اجتماعی بازگشایی مرزها، نمونه موردی: بخش باج‌گیران در مرز ایران و ترکمنستان»، پژوهش‌های جغرافیای انسانی، ش٦٥، ١-١٨.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۷۵)، اسطورهٔ آفرینش در آیین مانی، تهران، فکر روز.

اوستا: کهن‌ترین سروده‌ها و متن‌های ایرانی (۱۳۷۰)، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، تهران، مروارید.

باقری، مهری (۱۳۷۶)، دین‌های ایران باستان، تبریز، دانشگاه تبریز.

بهار، مهرداد (۱۳۹۳)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، آگه.

بوبر، مارتین (۱۳۸۰)، من و تو، ترجمهٔ ابوتراب سهراب و الهام عطاردی، تهران، فرزان روز.

پاتر، آنتونی (١٣٨٤)، نبرد پدر و پسر در ادبیّات جهـان، ترجمهٔ محمود کمالی، تهران، ایدون.

تاریخ سیستان (۱۳۴۱)، تصحیح ملک‌الشعرای بهار، تهران، پدیده.

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

ثمودی، فرج (۱۳۸۷)، ایزد بانوان در ایران و هند باستان، تهران، آرون.

جعفری، اسداللّه (۱۳۸۹)، نامه باستان در بوتهٔ داستان: تحلیل و طبقه‌بندی ساختاری شاهنامهٔ فردوسی، تهران، علمی و فرهنگی .

حسینی، روح‌اللّه و اسداللّه محمّدزاده (۱۳۸۵)، «بررسی ساختار تقابل رستم و اسفندیار در شاهنامه بر اساس نظریّهٔ تقابل لوی استروس»، پژوهش زبان‌های خارجی، ش ۳۱، ۴۳- ۶۴.

حق‌پرست، لیلا و مه‌دخت پورخالقی چترودی (۱۳۹۱)، «بررسی نقش بادافره پیمان‌شکنی در ماجرای مرگ اسفندیار»، ادب پژوهی، ش ۱۹، ۱۰۵-۱۲۰.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲) «یکی داستان است پر آب چشم»، گل رنج‌های کهن، به کوشش علی دهباشی، تهران، مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۸۶)، سخن‌های دیرینه (سی گفتار دربارهٔ فردوسی و شاهنامه)، به کوشش علی دهباشی، تهران، افکار.

دادگی، فرنبغ (۱۳۸۰)، بندهش، تصحیح و ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران، توس.

داگلاس، مری (۱۴۰۰)، پاکی و خطر؛ تحلیلی از مفاهیم ناپاکی و تابو، ترجمهٔ لیلا اردبیلی، تهران، لوگوس.

دومزیل، ژرژ (۱۳۸۳)، سرنوشت جنگجو، ترجمهٔ مهدی باقی و شیرین مختاریان، تهران، قصّه.

ـــــــــــ و همکاران (۱۳۷۹)، جهان اسطوره‌شناسی، ترجمهٔ جلال ستّاری، تهران، مرکز.

دینوری، ابوحنیفه احمد (۱۳۸۳)، اخبارالطوال، ترجمهٔ محمود مهدوی دامغانی، تهران، نی.

راجی کرمانی، بمانعلی (۱۳۸۳)، حملهٔ حیدری، تصحیح یحیی طالبیان و محمود مدبّری، کرمان، دانشگاه شهید باهنر کرمان.

رستم‌وندی، تقی (۱۳۸۸)، «آز و داد؛ آسیب‌شناسی سیاسی شهریاری در شاهنامهٔ فردوسی»، پژوهش سیاست نظری، ش ۵، ۱-۱۹.

رضی، هاشم (۱۳۸۱)، دانشنامهٔ ایران باستان، تهران، سخن.

رید، ایولین (۱۳۸۷)، مادرسالاری، ترجمهٔ افشنگ مقصودی، تهران، گل‌آذین.

ـــــــــــ (۱۳۹۰)، پدرسالاری (گذر از مادر سالاری به پدرسالاری)، ترجمهٔ افشنگ مقصودی، تهران، گل‌آذین.

زنر، آر. سی (۱۳۹۲)، زروان یا معمّای زرتشتی‌گری، ترجمهٔ تیمور قادری، تهران، امیرکبیر.

سرامی، قدمعلی (۱۳۸۳)، از رنگ گل تا رنج خار: شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۵۷)، «بنیان اساطیری حماسهٔ ملّی ایران»، نشـریه دانشکده ادبیّات و علوم انسانی، س ۳۰، ش ۱۲۵،۱-۶۱.

شمیسا، سیروس (۱۳۶۸)، «طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار»، کیهان فرهنگی، ش ۱، س ۶، ۲۴-۲۷.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۷۹)، فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضایلی، ج ۲، تهران، جیحون.

فاتحی، اقدس؛ خوشحال دستجردی، طاهره و محسن ابوالقاسمی (۱۳۹۱)، «مقایسهٔ رویین‌تنی و چشم آسیب‌پذیر اسفندیار در متن‌های فارسی میانه (پهلوی) و شاهنامهٔ فردوسی»، جستارهای ادبی، ش ۱۷۷، ۵۹-۲۵.

فانیان، خسرو (۱۳۵۱)، «پرستش الههٔ مادر در ایران»، بررسی‌های تاریخی، ش ۶، س ۷، ۲۱۱-۲٤۸.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸٦)، شاهنامه، تصحیح جلال خالقی مطلق، ج ۱، ۲، ۳ و ۵، تهران، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
فروید، زیگموند (۱۳۸٦) «رئوس نظریه روان‌کاوی»، ارغنون، ترجمهٔ حسین پاینده، ش ۲۲، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱-۷٤.
ـــــــــــ (۱۳۹۰)، تفسیر خواب، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران، مرکز.
فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۴)، شاخهٔ زرّین، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، آگه.
فکوهی، ناصر (۱۳۸۵)، تاریخ اندیشه و نظریّه‌های انسان شناسی، نشر نی.
قادری، بهزاد و علی‌اصغر رحیمی (۱۳۸۶)، «برادرکشی مقدّس؛ نمایی از همانندی‌ها در رستم و اسفندیار و پیرمرد و دریا»، ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، ش ۵۴، ۶۳-۸۰.
قریب، مهدی (۱۳۷۰)، «تراژدی و تضاد تراژیک در شاهنامه فردوسی»، یادنامهٔ آیین بزرگداشت دومین هزارهٔ سرایش شاهنامهٔ فردوسی، اصفهان، فیروز و زنده‌رود.
کومن، فرانتس (۱۳۸٦)، دین مهری، ترجمهٔ احمد آجودانی، تهران، ثالث.
کویاجی، جی. سی. (۱۳۵۳)، آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان، ترجمهٔ جلیل دوستخواه، تهران، شرکت سهامی.
گلکار، آبتین (۱۳۸۹)، «تقابل پهلوان و فرمانروا در بیلیناهای روسی و شاهنامه»، نامهٔ فرهنگستان، سال یازدهم، ش ۳، ۹۹-۱۱۸.
گیرشمن، رومن (۱۳۸۸)، تاریخ ایران از آغاز تا اسلام، ترجمهٔ محمود بهفروزی، تهران، جامی.
ماسه، هانری (۱۳۷۵)، فردوسی و حماسهٔ ملّی، ترجمهٔ مهدی روشن‌ضمیر، تبریز، دانشگاه تبریز.
مختاریان، بهار (۱۳۸۹)، درآمدی بر ساختار اسطوره ای شاهنامه، تهران، آگه.
مرکل باخ، رینهولد (۱۳۸۷) میترا: آیین و تاریخ، ترجمهٔ توفیق گلی‌زاده، تهران، اختران.
مقصودی، منیژه (۱۳۸٦)، انسان‌شناسی خانواده و خویشاوندی، تهران، شیرازه.
مینوی، مجتبی (۱۳۸٦)، داستان رستم و سهراب از شاهنامه، تهران، زوّار.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲)، درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریّه‌ها و کاربردها، تهران، سخن.
هینلز، جان (۱۳۸۸)، شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژالهٔ آموزگار و احمد تفضّلی، تهران، چشمه.
وبستر، راجر (۱۳۸۲)، پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریّهٔ ادبی، ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران، روزگار.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۲۵
10.22059/jlcr.2021.327128.1707
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Comparative Criticism of Gulistan and Selected Javame'al-Hekayat With the Semioethics Approach

Shirzad Tayefi
Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran
Mohammadhassan Hassanzadeh Niri
Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran
Abbas Rezvani
PhD Candidate of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

(p.p 105-126)
Received: 12, May, 2021 & Accepted: 20, February, 2022

Abstract

Faced with literary masterpieces, the increasing correlation of sciences based on the cognition of language, culture, and society with literature, as a practical platform for decryption of the prevalent thoughts in society, has highlighted the requisiteness to accompany artistic pleasure with an interdisciplinary approach in order to get acquainted with cultural background and try to strengthen the moral and cultural infrastructure of society.This is the common theme of Humanities and literature, which can be interpreted as Semioethics: The Life cycle care beyond borders. In the forthcoming research, "Gulistan" and selected "Javame'al-Hekayat", as two prominent books in the category of anecdote, have been analyzed, and with the method of quantitative and qualitative analysis of moral signs the following items have been concluded:1.By their styles (direct-descriptive or persuasive-warning) and less attention to the details of the narrative and 2.By assigning characteristics to the characters of the anecdotes, the authors have presented a social and governmental view of their times, and a display of the real moral characteristics or an idealistic view of morality. 3.The qualitative and quantitative level of attention to Ethics signs is such that the authors can be considered as activists with moral and social concerns and the works or at least parts of the works, represent the realities of the time. 4. Most individual moral signs belong to the range of rationality/ignorance, honesty/dishonesty, compassion/ violence. Also, most social moral signs are justice/oppression and goodness/ carelessness to people 5. From what is represented in the literary masterpieces, it can also be concluded that “people take refuge in many lies with different justifications and in different situations”. Although this claim does not in any way mean the inherent truth of human, it should make us think to restrain mentioned trait to have a more beautiful world or to alleviate human suffering.

Keywords: Gulistan , Javame'al-Hekayat, Semiotics, Semioethics, Representation of Reality.

نقد مقایسه‌ای *گلستان* و گزیدهٔ *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات* با رویکرد نشانه‌شناسی اخلاق

شیرزاد طایفی*

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

محمّدحسن حسن‌زادهٔ نیری

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

عبّاس رضوانی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

(از ص ۱۰۵-۱۲۶)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۲۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱

علمی - پژوهشی

چکیده

رابطهٔ روزافزون دانش‌های مبتنی بر شناخت زبان، فرهنگ و جامعه با ادبیّات، به‌عنوان ابزاری کاربردی برای نمایش جریان‌های اندیشه در جامعه، لزوم همراهی لذّت هنری را با نگاهی میان‌رشته‌ای در برخورد با آثار مطرح ادبی نمایان کرده است. با چنین رویکردی در مطالعهٔ شاهکارهای ادبیِ قدما، می‌توان با پیشینهٔ فرهنگی خود آشنا شد و با تفسیر نشانه‌های اخلاقی و اجتماعی و یافتن دلیل و روش بروز آنها، به استحکام زیربنای اخلاقی و فرهنگی جامعه پرداخت. این روش، همان نقطهٔ اشتراک دانش‌های علوم انسانی با ادبیّات است که به نشانه‌شناسی اخلاق تعبیر شده است: مراقبت از جریان زندگی در ابعادی فراتر از مرزها. بر این اساس، پژوهش پیشِ رو به گلستان و گزیدهٔ جوامع الحکایات و لوامع‌الروایات، به‌عنوان دو اثر مطرح ادبی پرداخته و با روش تحلیل کمّی و کیفی نشانه‌های اخلاقی، نتیجه گرفته است که الف) نویسندگان با سبک مخصوص خود (مستقیم- توصیفی یا ترغیبی- تحذیری) و پرداختن کمتر به جزئیّات روایت، بازنمودی از وضعیّت اجتماعی و حکومتی دوران خود ارائه کرده‌اند؛ ب) نویسندگان با اختصاص ویژگی‌هایی به شخصیّت‌های داستان، جنبه‌هایی از خصوصیّات اخلاقی افراد یا نگاه آرمان‌گرایانهٔ خود را به نمایش گذاشته‌اند؛ ج) میزان کیفی و کمّی اخلاقیات در متون، تا آن حد است که می‌توان نویسندگان را دارای دل‌نگرانی‌های اخلاقی و اجتماعی دانست و آثار یا حداقل بخش‌هایی از آثار را بازنمایی واقعیّت‌های زمانه قلمداد کرد؛ د) بیشترین نشانه‌های اخلاقی فردی به طیف‌های عقلانیّت/ جهالت، صداقت/ بی‌صداقتی و عطوفت/ خشونت و بیشترین نشانه‌های اخلاقی اجتماعی به عدل/ ظلم و نیکی/ بی‌توجّهی به مردم اختصاص دارند؛ هـ) از آنچه در شاهکارهای ادبی قدما بازنمایی شده، می‌توان نتیجه گرفت «آدمی با توجیهات مختلف و در وضعیّت‌های گوناگون، بسیار به دروغ پناه می‌بَرد». هرچند این ادّعای برآمده از واقعیّت‌های متون، هرگز به‌معنی حقیقت ذاتی انسان نیست، امّا باید او را به فکر وادارد تا برای جهانی زیباتر یا کاستن از آلام بشر، این ویژگی را مهار کند.

واژه‌های کلیدی: گلستان، جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات، نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی اخلاق، بازنمایی واقعیّت.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *sh_tayefi@yahoo.com*

۱. مقدّمه

پیشینیان زبان را ابزاری برای برقراری ارتباط می‌دانستند؛ امروزه و علاوه بر آن، به کمک دانش شناختی در حوزه‌های گوناگون، زبان از مهم‌ترین ابزارهای شناخت دانسته می‌شود که در کسب، سازمان‌دهی، پردازش و انتقال اطّلاعات و فرآیند تفکّر نقش مهمّی ایفا می‌کند؛ از این‌رو، یکی از بهترین روش‌ها برای فهم اندیشه‌ها و اعتقادات افراد و بررسی تحوّلات جامعه، زبان آنهاست که با تفکّراتشان پیوندی عمیق دارد.

زبان را مادّهٔ اصلی ادبیّات و از عناصر مهم و زیربنایی فرهنگ و تمدن بشری محسوب کرده‌اند. فرهنگ نیز، میراث انسانی جوامع مختلف و گوهر زندگی اجتماعی است. خلاصه آنکه زبان هر انسانی بر نگاهی که به دنیای اطراف خود دارد، تأثیر می‌گذارد؛ از این‌روست که توجّه به نقش نشانه‌ها و رمزگان زبانی در شکل‌گیری اندیشه‌های فردی و اجتماعی اهمّیّت می‌یابد.

نشانه‌شناسی که معمولاً از آن به مطالعهٔ نظام‌مند نشانه‌ها و عوامل مؤثّر در تولید و تفسیر آنها یاد می‌شود، در فرآیند تکاملی خود از دانش‌های دیگری مانند جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفهٔ اخلاق و ... بهره گرفته است. نشانه‌شناسی اجتماعی که به معنای متن در بافت فرهنگی و اجتماعی می‌پردازد، بر مواردی مانند هویّت، رسوم، آداب و رمزگان‌های اجتماعی تمرکز دارد. نشانه‌شناسی اخلاق نیز نه به‌عنوان رشته‌ای مستقل، بلکه به‌منزلهٔ گرایشی در مطالعهٔ نشانه‌ها به دنبال مراقبت از حیات در جهان است؛ از این‌رو، به‌تدریج در حال احیای نگاه ارزش‌شناسانه به نشانه‌هاست. از سویی دیگر، چون این دسته از مطالعات، به نقش فرد در سرنوشت دیگران توجّه ویژه‌ای دارد، علائم اجتماعی در آنها مورد مطالعهٔ جدّی‌تری قرار می‌گیرد. روشن است که با چنین نگاهی، انتقاد و مسئولیّت اجتماعی و آگاهی‌بخشی اهمّیّت بسیاری پیدا می‌کند تا مراقب باشد آنچه باعث رشد و توسعهٔ جهان شده است، خود عامل نابودی حیات نشود.

این مسیر که از شناخت زبان آغاز شده، اندیشه و فرهنگ را با معیار رمزگان زبانی مطالعه و در ادامه، عناصر اجتماعی را در متن جست‌وجو می‌کند تا روش‌های خلق معنی را دریابد، ناگزیر به نقطه‌ای حسّاس می‌رسد: نشانه‌شناسی نه‌تنها نشانه‌ها را تبیین می‌کند و توضیح می‌دهد، بلکه لازم است دربارهٔ رفتار انسان و وضعیّت اجتماعی و اخلاقی او نیز حرف درخور توجّهی داشته باشد. در حقیقت، راهی که با واکاوی زبان شروع شده است و به بررسی متن و نشانه‌های زبانی‌اش می‌پردازد، خواه‌ناخواه به شناخت انسان و پیرامون او می‌رسد. این توسعهٔ حوزهٔ نشانه‌شناسی، هرچند شاید دلهره‌ای اگزیستانسیالیستی با خود به همراه داشته باشد؛ امّا در ترکیبی از التذاذ هنری که ناشی از مطالعهٔ آثار ادبی است، با سودمندیِ کاربردی برای افراد و اجتماع، به ارتقای کیفیّت زندگی انسانی منتهی خواهد شد؛ رشدی که تلاش می‌کند آگاهی و مسئولیّت‌پذیری را به‌همراه داشته باشد؛ و چه چیزی زیباتر از ترکیب لذّت هنری و رشد انسانی.

۱-۱. بیان مسئله

هر نگاهی به ادبیّات داشته باشیم و هر تعریفی از آن ارائه کنیم، رسانهٔ فرهنگی‌بودن به‌عنوان بخش کاربردی آن، قابل چشم‌پوشی نخواهد بود. در حقیقت، خصوصیّات اخلاقی فرد و جامعه و حکومت، وضعیّت اجتماعی و سیاسی، تأثیر تحوّلات تاریخی بر فرهنگ و نحوهٔ زندگی و اندیشه‌های مؤلّف در نگاه نقّادانه یا آرمانی از آثار ادبی قابل استخراج است.

این پیوند ادبیّات و جامعه آن‌قدر تنگاتنگ است که بسیاری از اندیشمندان عرصهٔ ادبیّات، به‌وضوح از نقش مستقیم آن در تغییرات اجتماعی سخن می‌گویند. در رویکردی متعادل که نه ادبیّات را در حد لذّت تقلیل دهد و نه آن را به بیانیه‌ای سیاسی تبدیل کند، می‌توان ویژگی‌های زیبایی‌شناسانهٔ آن را با ویژگی‌های جامعه‌شناسانه‌اش ترکیب کرد و در کنار التذاذ هنری به آگاه‌کردن انسان‌ها رسید. این آگاهیِ مسئولیّت‌پذیر و دغدغه‌مند که از رابطهٔ بین ادبیّات، زبان‌شناسی، فرهنگ و جامعه به دست آمده است، می‌تواند به بهبود کیفی زندگی انسان‌ها و در نتیجه، بهبود رابطه با هستی منجر شود.

زندگی در عصر جدید که با سرعت سرسام‌آورِ توسعهٔ فناوری همراه است، نیاز به بازنگری در رابطهٔ انسان با خود، با دیگران و با طبیعت را آشکارتر کرده است. رشد و تسهیل ارتباطی انسان‌ها با هم که می‌تواند یکی از مزایای فناوری قلمداد شود، هم‌زمان می‌تواند نگرانی‌هایی دربارهٔ نوع نگاه انسان و جوامع مختلف به دیگران ایجاد کند. از دیگر سو، دویدن افراطی آدمی برای رسیدن به زندگی بهتر و آرزوهای بیشتر، لاجرم به خستگی مفرط منتهی خواهد شد. اینجاست که هنر و ادبیّات می‌تواند به یاری درون ناآرام انسان بشتابد و با آگاهی هدفمند از گذشتهٔ تاریخی و فرهنگی غنی، در مسیر پر پیچ‌وخم زندگی، تکیه‌گاهی مطمئن ایجاد کند. علاوه بر آن، با تقویّت قدرت تخیّل، از تصوّر ناشی از قرار دادن خود در جایگاه دیگری بهره گرفته، لزوم توجّه و احترام به غیر را مشخّص کند؛ از این‌رو، اهمّیّت چنین رویکردی در بازخوانی آثار مطرح ادبی پیشینیان آشکار خواهد شد. رویکردی که با شناخت انسان از خود و گذشته و نهادینه کردن آگاهی‌های اجتماعی و قبول مسؤولیت و احترام به دیگری به چراغی برای آینده تبدیل خواهد شد.

پژوهش بنیادی-کاربردی پیش رو، در نظر دارد به گلستان و گزیدهٔ جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات چنین نگاهی داشته باشد و با روش تحلیل کمّی و کیفی، عناصر اخلاقی آنها را تحلیل کند. این عناصر بر اساس آموزه‌های قرآن انتخاب شده‌اند و در این انتخاب، از کتاب مفاهیم اخلاقی-دینی در قرآن مجید (۱۳۹۴) نوشتهٔ توشیهیکو ایزوتسو استفاده شده است. نیز برخی از آنها با توجّه به توصیّه یا نهی مؤلّف در خلال حکایت‌ها ثبت شده‌اند. ذکر این نکته لازم است که بر اساس نظریّات مطرح اخلاقیِ اندیشمندان غربی نیز، بخش زیادی از این فضائل و رذائل قابل تأیید هستند؛ مگر چند مورد که مستقیماً از آموزه‌های دین اسلام استخراج شده‌اند؛ مانند نماز، پرهیز از باده‌نوشی و اجرای حدود و تعزیرات.

پرسش‌های پژوهش از این قرارند:

۱. ارزش‌های اخلاقی در گلستان و گزیدهٔ جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات تا چه سطحی مورد توجّه قرار گرفته است؟

۲. کدام پسندیده‌ها و ناپسندهای اخلاقی، با چه بسامد و شیوه‌ای در گلستان و گزیدهٔ جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات مورد توجّه قرار گرفته است؟

۳. تا چه حدّی، مؤلّفان را می‌توان از جمله فعالان یا دغدغه‌مندان فرهنگی- اجتماعی دانست؟

بر این اساس، فرضیّه‌های پژوهش بدین شرح در نظر گرفته شده‌اند:

۱. گلستان و گزیدهٔ جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات، واقعیّت‌ها یا دست کم بخشی از واقعیّت‌های جامعهٔ خود را (مانند عدالت، امنیّت، درایت، رواداری، توجّه به علم یا خرافات) بازنمایی می‌کنند.

۲. در گلستان و گزیدهٔ جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات، نکات بسیاری از ارزش‌های اخلاقی (مانند راست‌گویی، یک‌رنگی، وفاداری، بخشندگی) به چشم می‌خورد.

۳. مؤلّفان را می‌توان هنرمندانی با دغدغه‌های فرهنگی-اجتماعیِ قابل توجّه دانست.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

بر اساس پی‌گیری پیشینهٔ پژوهش‌های دانشگاهی، دریافتیم که تاکنون تحقیقی با اهداف و گسترهٔ این پژوهش انجام نشده است؛ امّا برای آشنایی با حوزه‌های مختلف مبانی نظری، می‌توان از منابعی که در ادامه خواهد آمد، بهره گرفت. قابل ذکر است پژوهش ناهید حیدری که در مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه یاسوج در ۱۳۹۵ و با عنوان «مقایسهٔ اخلاق و حکمت در جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات عوفی و بهارستان جامی» انجام شده است، به بررسی برخی عناصر اخلاقی در این دو کتاب پرداخته و با یافتن مضامین مشترک مانند علم‌اندوزی و میهمان‌نوازی و اعتدال، نتیجه گرفته است که عوفی توجّه بیشتری به مضامین اخلاقی و دسته‌بندی آنها در قالب حکایات دارد. تحقیق مذکور در روش، اهداف، فرضیّه و نتایج مورد نظر با این پژوهش تفاوت دارد.

الف. کتاب

- صفوی، کوروش(۱۳۹۷)، آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیّات، تهران، علمی.
- چندلر، دانیل (۱۳۹۷)، مبانی نشانه‌شناسی، تهران، سورهٔ مهر.
- ون لیوون، تئو(۱۳۹۵)، آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی، تهران، علمی.
- سجودی، فرزان و گروه مترجمان(۱۳۹۶)، نشانه‌شناسی فرهنگی(مجموعه مقالات)، تهران، علم.

– ملکیان، مصطفی(۱۳۸۹)، حدیث آرزومندی، تهران، نگاه معاصر.
– فرانکنا، ویلیام(۱۳۹۲)، فلسفهٔ اخلاق، ترجمهٔ هادی صادقی، تهران، طه.
– حاجیانی، ابراهیم(۱۳۹۳)، جامعه‌شناسی اخلاق، تهران، جامعه‌شناسان.

ب. مقاله

– ناصر نیکوبخت و همکاران در مقالهٔ «الگوی تحوّل زن از همسر خانه‌دار تا مصلح اجتماعی بر اساس نشانه‌شناسی اجتماعی رمان‌های سووشون و عادت می‌کنیم» با استفاده از نظریّهٔ نشانه‌شناختی- اجتماعی هلیدی و با واکاوی سطوح نحوی، معنایی و اندیشه‌ای متن‌ها، شیوه‌های تلاش نویسندگان را برای نمایش هویّت یافته‌اند.

– سهیلا فرهنگی و محمّدکاظم یوسف‌پور در مقالهٔ «نشانه‌شناسی شعر الفبای درد» نتیجه گرفته‌اند که قیصر امین‌پور با استفاده از نشانه‌های زیبایی‌شناختی و روابط مفهومی مانند نمادها، اغراق، تلمیح و هم‌آوایی و با یاری از تکرار «درد» و در شیوه‌ای هماهنگ بین شکل و محتوا و با داشتن رابطه‌ای بینامتنی با قرآن کریم و آثار عطّار، به تأثیرگذاری بر مخاطب پرداخته است.

– شیرزاد طایفی و محمّد شیخ‌الاسلامی در مقالهٔ «نقد نشانه- معناشناختی داستان شیخ صنعان در منطق‌الطیر» به مطالعهٔ نظام‌های گفتمانی داستان شیخ صنعان پرداخته، با تشخیص نظام گفتمانی هوشمند به‌عنوان نظام غالب و با بیان نشانه‌های شوشی و کنشی در متن، شیوهٔ تبدیل وضعیّت نقصان اوّلیّه به وضعیّتی استعلایی را توضیح داده‌اند.

ج. پایان‌نامه

– نعیمه موسوی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «تحلیل تطبیقی نشانه‌شناسی اجتماعی در رمان نوجوان (گزیدهٔ آثار هوشنگ مرادی کرمانی و کاترین پاترسون)» نشانه‌های اجتماعی را مانند هویّت، آداب معاشرت و طنز در آثار دو نویسندهٔ مذکور بررسی کرده و از این طریق، به توضیح تصویر ارائه‌شده از جامعه پرداخته است.

– فیروزه علی‌اکبری در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «نقد نشانه‌شناسی اجتماعی در مجموعه داستان‌های جلال آل احمد و یوسف ادریس» به بازنمایی واقعیّت در آثار دو نویسندهٔ مذکور می‌پردازد و با توجّه به درون‌مایه‌های اجتماعی- انتقادی و نشانه‌های درون متن، تصویر واقع‌بینانهٔ جامعه را که در متون بازتاب یافته است، توضیح می‌دهد.

۲. مباحث نظری

۲-۱. نشانه‌شناسی

در تاریخ نشانه‌شناسی که به مطالعهٔ نشانه‌ها و کارکرد آنها می‌پردازد، مفاهیم مختلفی از نشانه ارائه شده است. سوسور (Ferdinand de Saussure)، دال و مدلول را تفکیک‌ناپذیر از یکدیگر در نظر

می‌گیرد و «این پیوند جدایی‌ناپذیر را نشانهٔ زبان می‌داند [...] که با سایر نشانه‌های همان نظام فرق دارد» (صفوی، ۱۳۹۴: ۲۳). نظام نشانه‌ای سوسوری به پیوند ذهنی میان دال و مدلول متکّی است؛ حال آنکه چارلز پی‌یرس (Charles Sanders Peirce) که نشانه‌شناسی را در الگوی سه‌وجهی نشانه، موضوع و مفسّر انسجام می‌بخشد، نشانه یا بازنمون را تحقّق فیزیکی یک پدیدهٔ اصلی برای کسی می‌داند (همان: ۳۰)؛ در نتیجه، زاویهٔ دید انسانی که به حوزهٔ شناخت نشانه‌ها وارد شده، در معنادارشدن نشانه تأثیر خواهد داشت (شعیری، ۱۳۹۵: ۲). همچنین مفسّر که می‌توان از آن به معنای نشانه یاد کرد، می‌تواند به جای موضوع بنشیند و به کمک مفسّری دیگر تفسیر شود و این فرآیند پی‌درپی انجام شود (اکو، ۱۳۹۷: ۸).

در قرن بیستم و در مسیر مطالعاتی میان دو دیدگاه یادشده، چارلز ویلیام موریس، نشانه‌شناسی را به سه حوزهٔ نحو (رابطهٔ هر نشانه با باقی نشانه‌ها)، معنی‌شناسی (رابطهٔ هر نشانه و معنی اصلی آن) و کاربردشناسی (رابطهٔ میان نشانه‌ها و کاربران و کاربرد و تأثیر آن) تقسیم کرده و آن را مطالعهٔ نشانگی دانسته است (صفوی، ۱۳۹۴: ۶۲). خودِ نشانگی نیز دارای چهار جزء نشانه، موضوع، مفسّر (توان تفسیرگر برای فهم نشانه) و تفسیرگر است و هر نشانه نیز لزوماً دارای مصداق، به معنی اشیاء یا رویدادهای واقعاً موجود نیست (اکو، ۱۳۹۷: ۹).

توماس سیبیاک (Thomas Sebeok) با توسعهٔ این دانش و تأکید بر بینارشته‌ای بودن آن، در چارچوب نشانه‌شناسی زیستی، به مطالعهٔ تطبیقی نشانه‌هایی می‌پردازد که تمامی موجودات زنده به‌کار می‌برند (صفوی، ۱۳۹۴: ۶۴).

امبرتو اکو (Umberto Eco) نیز با بررسی رابطهٔ میان نشانه‌ها و واقعیّت جهان خارج معتقد است باید به نقش نشانه‌ای پرداخت که رابطه‌ای قراردادی میان محتوا و بیان است (همان:۶۴). همچنین محتوا که خود در فرهنگی مشخّص پرداخته می‌شود، اهمّیّت نقش فرهنگ را در تولید نشانه مشخّص می‌کند (اکو، ۱۳۹۷: ۹).

۲-۲. نشانه‌شناسی اجتماعی و نشانه‌شناسی اخلاق

نشانه‌شناسی اجتماعی را می‌توان به‌جای نظریّه‌ای انتزاعی، رهیافتی کاربردی برای یافتن معنا در رفتار بشر دانست (کرس، ۱۳۹۷: ۵)؛ به عبارتی دیگر، این اصطلاح می‌تواند بیان‌کنندهٔ نظرگاهی عقلانی، یعنی دیدگاهی مفهومی باشد؛ امّا هم‌زمان دو معنی ضمنی نیز به همراه دارد: نشانه‌شناسی و اجتماعی. اصطلاح «اجتماعی» نیز به دو چیز اشاره می‌کند: نخست، نظامی اجتماعی را تداعی می‌کند که می‌تواند هم‌معنا با فرهنگ باشد و دوم اینکه با تفسیری ویژه به بررسی روابط زبان و فرهنگ اجتماعی می‌پردازد (هلیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۴۹-۵۱). مایکل هلیدی به‌عنوان زبان‌شناسی که نگرهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی او از محرّکان اصلی در گسترش و بسط این نظریّه است (ون لیو ون،

۱۳۹۵: ۱۸)، در مقام ارائهٔ دلیل برای انتخاب تفسیر جامعه‌شناختی از زبان و رهگذری که از آن طریق معنای زبان را روشن کند، چنین می‌گوید:

> علت این نیست که ما دیگر مسیرها را نامرتبط می‌دانیم، بلکه به‌خاطر مسائلی خاصّه مسائل آموزشیِ مورد علاقهٔ ماست که بُعد اجتماعی هم مهم تلقّی می‌شود [...]. یادگیری، فرآیندی اجتماعی است؛ محیطی که یادگیری آموزشی در آن رخ می‌دهد، محیطِ نهادی اجتماعی است؛ چه نهاد عینی باشد، مثل کلاس درس [...] یا نهادی در انتزاعی‌ترین معنایش، مثل نظام مدرسه یا حتّی فرآیند آموزشی [...]. دانش از طریق روابطی مثل روابط والدّین و فرزند یا معلم و شاگردان یا هم‌کلاسی‌ها که در نظام ارزش و ایدئولوژی به فرهنگ تعریف می‌شوند، وارد بافت‌های اجتماعی می‌شود (به نقل از همان: ۵۲).

در میان تعاریف مختلف نشانه‌شناسی اجتماعی، می‌توان به توضیح تئو ون لیوون (Theo van Leeuwen)، زبان‌شناس هلندی و استاد دانشگاه سیدنی ارجاع داد. وی این دانش را با تمرکز بر کارکرد نشانه‌ها، درآمدی می‌داند بر روش‌های ترکیب جامعه برای خلق معنا؛ به عبارت دیگر، «چگونگی خلق معنا از رهگذر تعاملات پیچیدهٔ نشانه‌شناختی» (همان: ۱۵). نکتهٔ مهمی که لیوون همان ابتدای کتاب آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی بیان می‌کند، تأکید وی بر کاربردی‌بودن این دانش است:

> نشانه‌شناسی اجتماعی نظریّه‌ای محض و حوزه‌ای کامل و مستقل نیست. تنها در صورتی توانایی‌های خود را نشان می‌دهد که در نمونه‌ها و موضوعات خاصّی به کار برده شود؛ از این‌رو، همیشه نیازمند این است که [...] دیگر حوزه‌ها را نیز مدّ نظر قرار دهد [...]. این میان‌رشته‌ای بودن یکی از مشخّصه‌های اساسی و بدیهی نشانه‌شناسی اجتماعی است (همان: ۲۳).

نشانه‌شناسی اخلاق نیز عبارت تازه‌ای است که قدمت آن به اوایل دههٔ هشتاد میلادی بازمی‌گردد. این دسته مطالعات، رشته‌ای مستقل نیست؛ بلکه دیدگاه و گرایشی در مطالعات نشانه‌شناسی محسوب می‌شود و هدفش مراقبت از حیات در بُعد جهانی است (کوبلی، ۱۳۹۶: ۲۵۹). می‌توان ریشهٔ نشانه‌شناسی را در علامت‌شناسی یافت. در یونان باستان بقراط فهرستی از علایم جهانی و عمومی بیماری را به‌مثابهٔ نشانه‌شناختیِ بدن تهیّه کرد. جالینوس با احیای آموزه‌های بقراط و جهت‌گیری سه‌گانهٔ گذشته (یادکرد)، حال (تشخیص) و آینده (پیش‌آگاهی) جدایی‌ناپذیری علم و اخلاقیّات را مطرح کرد؛ همچنان‌که پیش‌تر از او نیز بقراط اهمّیّت اخلاق را گوشزد کرده بود (همان: ۲۶۰). در حقیقت بقراط و جالینوس با تدوین علامت‌شناسی در دانش طب و اهمّیّت رویکردی اخلاقی در این حوزه، بین طب و اخلاق (سلامت حیات و انسانیّت) و علامت‌شناسی (و در نتیجه نشانه‌شناسی) ارتباط برقرار کردند؛ رابطه‌ای که البتّه قرن‌ها بعد و در نتیجهٔ افزایش ارتباطات بین انسان‌ها، فرهنگ‌ها و قلمروهای طبیعی بیش‌از پیش لازم تشخیص داده شده است. نشانه‌شناسی اخلاق را می‌توان برآمده از معناشناسی ویکتوریا ولبی (Victoria Welby)، علاقهٔ پی‌یرس به اخلاقیّات و ارتباط بین نشانه‌ها و ارزش‌ها در دیدگاه موریس دانست (همان: ۲۶۲). بر این اساس،

هر انسان ارتباطی اجتناب‌ناپذیر با دیگران دارد و در نتیجه، نمی‌توان نقش او را در سرنوشت دیگران نادیده گرفت؛ بنابراین، نشانه‌های مورد مطالعه علائمی اجتماعی هستند که بر اساس ارتباط انسان با خود، دیگران و جهان مشخّص می‌شوند. این علامت‌ها با واژه‌ها بیان می‌شوند؛ از این‌رو، نشانه‌شناسی اخلاق تمایل دارد با دقّت به صداها گوش کند. این تمایل در حقیقت توان گفت-وشنود را مشخّص می‌کند؛ توانی که شرط اساسی حیات است و قرار است به مطالعاتی با موضوعات قدرت انتقاد، آگاهی اجتماعی، رفتار مسئولانه، مشارکت فعّال و توجّه جدی به دیگری، نه به‌عنوان وسیله، بلکه به‌منزلهٔ هدف منتهی شود (همان: ۲۶۲-۲۶۶).

۲-۳. رمزگان

پیامی که یک انسان به‌عنوان فرستنده و از طریق زبان به انسانی دیگر، به‌عنوان گیرنده می‌فرستد، در قالب کلماتی در یک یا چند جمله است. این جمله‌ها باید به یک زبان باشد تا گیرنده آن را درک کند. ممکن است پیام در قالب زبان‌های مرسومی مانند فارسی و انگلیسی و عربی نباشد و مثلاً از علامت‌دادن با دود و ایما و اشاره و ... استفاده شود؛ «بنابراین، به‌جای زبان، بهتر است بگوییم پیام به یک رمزگان است» (صفوی، ۱۳۹۴: ۷۱). پیامی که از سوی رمزگان به‌عنوان نظام نشانه‌ای بیان می‌شود که هم فرستنده باید بداند و هم گیرنده (صفوی، ۱۳۹۱: ۳۲-۳۳)، دارای موضوعی است که پیش‌تر گفتیم از نظر پی‌یرس، تحقق فیزیکی یک پدیدهٔ واقع در جهان خارج از نشانه است که نشانه آن را تعبیر و تفسیر می‌کند. این تفسیر و تعبیرها به آشنایی با مجموعهٔ قراردادها و نیز ارتباط نشانه‌ها با یکدیگر نیاز دارد. با توجّه به تنوع قراردادها و رمزگان، نشانه‌شناسان برای فهم بهتر و انسجام بیشتر، تقسیم‌بندی‌های مختلفی ارائه داده‌اند. چندلر (Daniel Chandler) در یک دسته‌بندی، رمزگان را به سه مجموعهٔ اجتماعی، متنی و تفسیری تقسیم می‌کند و رمزگان اجتماعی را شامل زبان گفتار و رمزگان‌های رفتاری و بدنی و مرتبط با کالا می‌داند (چندلر، ۱۳۹۷: ۲۲۳-۲۲۴).

دقّت در دیدگاه ساخت‌گرایان که زبان را در تولید و تداوم واقعیّت‌های اجتماعی مهم می‌دانند، اهمّیّت رمزگان زبانی را در مطالعات نشانه‌شناختی مشخّص می‌کند؛ همچنان‌که مطالعهٔ رمزگان اجتماعی از قبیل شغل، پوشش، خوراک و نوشاک، رفتار و ... نیز در یافتن تفاوت‌های فرهنگی جوامع دارای اهمّیّت است.

۲-۴. اخلاق

در آثار مکتوب حوزهٔ اخلاق، تعریف‌های مختلفی از این واژه مطرح شده است؛ امّا به نظر نمی‌رسد تفاوت عمده‌ای با یکدیگر داشته باشند.

اندیشمندان مسلمان که معمولاً دیدگاه‌هایشان را در این حوزه در مکتوباتی با مضامین فلسفی، کلامی یا فقهی یا به شکل شرح آیات و روایات و حکایاتی دربارهٔ سیر و سلوک بیان کرده‌اند،

اخلاق را به‌عنوان سرشت انسان، مبتنی بر معرفتی درونی می‌دانند. در این نگاه، اخلاق، آن عمَلی است که انسان به‌طور مداوم انجام می‌دهد و در اعماق اندیشهٔ او ریشه دارد. این رفتارِ درونی‌شده هرچند غالباً بدون فکرِ قبلی و به‌سرعت بروز می‌یابد، امّا باید در آغاز راه، اندیشمندانه انتخاب شده باشد، سپس به‌دلیل تکرار به‌عنوان فضیلت نهادینه شود؛ چنان‌که خواجه نصیرالدّین طوسی می‌گوید:

> عادت چنان بود که در اوّل به رویّت و فکر اختیار کاری کرده باشد و به تکلّف در آن شروع می‌نموده تا به ممارست متواتر و فرسودگی در آن با آن کار إلف گیرد و بعد از إلفِ تمام به‌سهولت بی‌رویّت ازو صادر می‌شود تا خلقی شود او را (۱۳۹۱: ۱۰۲).

وی حکمت را علم به چیزی آن‌چنان که هست و انجام فعلی آن‌چنان که بایسته است برای نیل به کمال نفس، و البتّه با توجّه به توانایی انسان، معرّفی و آن را به دو بخش علم و عمل تقسیم می‌کند. از منظر او علم شامل دو بخش حکمت نظری و عملی است و حکمت عملی نیز به سه گروه تهذیب اخلاق (در رابطه با فردِ انسان)، تدبیر منزل و سیاست مُدُن تقسیم می‌شود. خواجه تهذیب اخلاق را اشراف انسان به‌عنوان اشرف موجودات، به چگونگی کسب خُلقی می‌داند که بر آن اساس، تمامی رفتار ارادی آدمی جمیل و محمود باشد. این تهذیب که آدمی را به کمال می‌رساند، برترین صناعت مردم است و اگر انسان‌هایی باشند که به‌رغم امکان اشرف موجودات بودن، در رده‌ای پست حرکت کنند، با پیروی از این صناعت می‌توانند به مراتب والای انسانی دست یابند (همان: ۱۰۲-۴۸).

در نگاهی امروزی‌تر به اخلاق، فنایی در کتاب دین در ترازوی اخلاق آن را در مفهومی گسترده، هنجارها و ارزش‌هایی می‌داند که برای تفکّر و رفتار انسان نقش راهنما دارند (فنایی، ۱۳۸۴: ۵۱)؛ این راهنما به دو بخش فردی و اجتماعی تقسیم می‌شود. در حوزهٔ اندیشهٔ دینی، اخلاق فردی مجموعه‌ای از پسندیده‌ها و ناپسندهای گفتاری و رفتاری است که سرنوشت حیات اخروی انسان را شکل می‌دهد. همچنین اخلاق اجتماعی، به حیطهٔ رفتار انسان با دیگر مردم می‌پردازد که از آن به «حق‌النّاس» تعبیر شده است.

اندیشمندان غربی به اخلاق از منظری فرادینی هم نگریسته و با دیدی جامعه‌شناختی یا فلسفی، تأثیر اخلاقیّات بر شخصیّت فرد یا سرنوشت دیگران را بررسی کرده‌اند. بر این اساس، نوع رفتار آدمی با توجّه به وظیفه‌ای که فاعل یک عمل هنگام مواجهه با آن عمل بر عهده دارد، نتیجه‌ای که از یک رفتار برای فرد یا اکثریّت جامعه حاصل می‌شود یا فضیلتی که کمال انسان رسیدن به آن است، تنظیم خواهد شد. این نظریّه‌ها به تبیین مفاهیم و توصیهٔ رفتار خوب و بد می‌پردازند؛ لذا با توجّه به ارتباط انسان با خود یا دیگری، علم اخلاق به گستره‌های تنظیم‌کنندهٔ رابطهٔ آدمی با خدا (برای دین‌باوران)، با خود، با طبیعت و با سایر انسان‌ها تقسیم می‌شود. امروزه نظریّه‌های هنجاری

اخلاق که اندیشمندان غربی مطرح کرده‌اند، گستردگی بسیاری دارد؛ امّا اشتراک آنها این پرسش است که چه رفتاری دارای ارزش اخلاقی است؟

در هر حال، با هر دیدگاهی به اخلاق نگریسته شود، می‌توان به یک ادّعای مشترک رسید: اخلاق آمده است تا به فرد انسانی در مسیر «از خود فراروی» کمک کند. هنگامی‌که انسان، اخلاقی عمل می‌کند، با عظمت روح از محدودیّت‌های وجودش فراتر می‌رود و به انسانی باشکوه‌تر تبدیل می‌شود.

۳. چارچوب کلّی و شیوهٔ انجام پژوهش

همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، نشانه‌شناسی اجتماعی رویکردی است برای یافتن شیوه‌های ایجاد معنی در متن، از طریق تعاملات نشانه‌شناختی. همچنین نشانه‌شناسی اخلاق رهیافتی است برای توسعهٔ فرهنگ آگاهی‌بخشی اجتماعی، رفتار مسئولانه و توجّه به غیر که متون ادبی یکی از بهترین بسترهای تحلیل بر این اساس است. با مبنا قراردادن این دو دیدگاه به‌عنوان چارچوب کلّی، نشانه‌های مورد توجّه این پژوهش که در جدول‌های بخش دوم به تفکیک نمایش داده شده‌اند، به‌عنوان عناصر اخلاقی معنادهندهٔ متن استخراج شده‌اند. در تعیین این عناصر، مطالعهٔ مجموعه‌ای از کتاب‌ها و مقالات در حوزه‌های نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی اجتماعی، نشانه‌شناسی اخلاق و نیز آموزه‌های پژوهشگر از کلاس‌های فلسفهٔ اخلاق یاریگر بوده‌اند. پس از تهیهٔ فهرست نشانه‌های مورد پژوهش، در نرم‌افزار Access بانک اطّلاعاتی مورد نیاز شامل جدول داده‌ها، برگهٔ ورود اطّلاعات، برگهٔ جست‌وجوهای تنظیم گزارش و گزارش‌ها طراحی شد و پس از طراحی و آزمایش اوّلیّهٔ بانک اطّلاعاتی مورد نیاز و رفع نواقص، فرآیند اصلی که مطالعهٔ منابع پژوهش و ورود اطّلاعات بود، آغاز شد. با اتمام ورود داده‌های اوّلیّه، گزارش‌گیری در نرم‌افزار Access آغاز شد. با تکمیل گزارش‌ها، نتایج به جدول‌های نرم‌افزار Excel منتقل شد که خلاصهٔ آن در بخش نتایج قابل مشاهده است.

شایان ذکر است برای رعایت قواعد پژوهش، استناد تک‌به‌تک نشانه‌های مورد نظر به ۱. آموزه‌های قرآن کریم و ۲. توصیه و نهی مستقیم یا تلویحی مؤلّفان رعایت شده است که به ذکر چند نمونه اکتفا می‌شود:

- عدالت: در آیات چهل سورهٔ قصص، هیجده و نوزده سورهٔ جاثیه و پنجاه و نه سورهٔ هود(ع) حکومت ظلم و حکام ظالم مذمت شده و در آیهٔ ۲۵ سورهٔ حدید یکی از دلایل ارسال پیامبران رفتار عادلانه با مردم بیان شده است.

- امنیت و آرامش: آیهٔ ۱۲۶ سورهٔ بقره و ۳۵ سورهٔ ابراهیم(ع) به دعای حضرت ابراهیم(ع) برای امن قراردادن مکّه اختصاص دارد. در آیهٔ ۱۱۲ سورهٔ نحل داستانی از سرزمینی آباد و مسکونی نقل شده که برخوردار از ویژگی‌های امنیّت و رزق و روزی فراوان است.

– تدبیر: در آیهٔ ۲۴۷ سورهٔ بقره، علم از ویژگی‌های طالوت به‌عنوان حاکم جامعه نام برده شده است. نیز اهمّیّت تدبیر چنان است که خداوند در آیهٔ پنج سورهٔ نازعات به فرشتگانِ تدبیرکنندهٔ امور سوگند یاد می‌کند و یا خود را در آیهٔ پنج سورهٔ سجده، تدبیرکنندهٔ کارهای جهان، از آسمان تا زمین معرّفی می‌کند.

– تهمت و گمان بد: در آیهٔ ۱۵۶ سورهٔ نساء، تهمت‌زنندگان به حضرت مریم^{س} و در آیهٔ یازده سورهٔ نور نسبت‌دهندگان ناروا به خانوادهٔ پیامبر مورد لعنت یا مذمّت خداوند قرار گرفته‌اند. نیز در آیهٔ دوازده سورهٔ حجرات، ایمان‌آورندگان از گمان بد دربارهٔ دیگران نهی شده‌اند.

۴. نگاهی به قلمرو پژوهش

ادبیّات داستانی به آثار منثور، خلّاقانه و دارای روایت گفته می‌شود که با دنیای واقعی ارتباط معنی‌داری داشته باشند (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۲). نیز قصّه به‌عنوان یکی از اشکال ادبیّات داستانی، به آثاری اطلاق می‌شود که تأکیدشان به‌طور عمده بر حوادث و توصیفات است (یونسی، ۱۳۸۴: ۱۰). حکایت در ادبیّات سنّتی ایران، به‌لحاظ ساخت صوری و معنوی، ساده و مربوط به جهان کهن است (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۰۲) که معمولاً روایتی از قصّهٔ قبلی است؛ در آن نکته‌ای تعلیمی یا اندیشه‌ای اخلاقی و عرفانی نهفته است و شخصیّت‌ها یا خیلی‌خوب یا خیلی‌بد هستند (همان: ۲۰۵-۲۰۶). در حقیقت، در قصّه و حکایت، تأکید بر حوادث و پیام، بیشتر از توجّه به تحوّل و تکوین شخصیّت‌هاست و پیچیدگی خاصّی در آن دیده نمی‌شود؛ به عبارت دیگر، قصّه‌ها دارای پی‌رنگ ضعیف و کلّی‌گرا هستند. از مهم‌ترین مجموعه حکایات ادبیّات ایران، باید از گلستان سعدی و جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات نام برد.

سدیدالدّین محمّد بن محمّد عوفی که پس از تحصیلات اوّلیّه در بخارا و سفرهای فراوان در منطقهٔ خراسان بزرگ، به دلیل وضعیّت نابسامان زمانه به لاهور می‌رود، با پیوستن به دربار سلطان ناصرالدّین قباجه و امر نگارش کتاب جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات از سوی او، طرح اوّلیّهٔ کتاب را پی‌می‌ریزد؛ امّا نگارش آن به‌واسطهٔ تحوّلات داخلی حکومت به تأخیر می‌افتد و سرانجام، در حوالی سال ۶۳۰ق پایان می‌یابد. این کتاب مشتمل است بر چهار قِسم، هر قسم ۲۵ باب و در مجموع صد باب حاوی ۲هزارو۱۱۳ حکایت (عوفی، ۱۳۹۲: ۶). از آنجا که کتاب پانصد و یک حکایت از جوامع‌الحکایات به سعی امیربانو کریمی تعداد بیشتری از حکایات را دربردارد و جدیدترین چاپ است، و نیز در این کتاب حکایات در پی هم آمده و حالت داستانی بر فضای آن حاکم حاکم کرده، در این پژوهش از آن استفاده شده است.

ابوعبداللّه مشرّف بن مصلح متخلّص به سعدی، گلستان را آن‌گونه که در دیباچهٔ کتاب می‌گوید، در اردیبهشت ۶۵۶ق آغاز کرده و «از گل بوستان هنوز بقیّتی مانده بود[ه]» (سعدی، ۱۳۹۸: ۵۴) که آن را به پایان می‌رساند. مدّت‌زمان کوتاه نگارش چنین کتابی در کنار تجربه‌های

فراوان منعکس‌شده در حکایات و سبک خاصّ و بی‌رقیب سعدی، گلستان را به شاخصی ادبی تبدیل کرده است؛ نمایشی از فرهنگ پربار نویسنده و جهان فکری غنیّ او. گلستان که نویسنده، مراد از نگارش آن را نصیحت می‌داند (همان: ۵۷)، جلوه‌ای است از مردم‌شناسی و حکومت‌شناسی.

۵. بحث

۵-۱. داده‌ها

در این بخش به بررسی داده‌های حاصل از مطالعهٔ گلستان و پانصد و یک حکایت از جوامع‌الحکایات می‌پردازیم. نشانه‌های اخلاقی در این پژوهش به دو دستهٔ فردی و اجتماعی-حکومتی تقسیم می‌شود. هر نشانه شامل طیفی با شدّت کمّی یک تا پنج است؛ به هر نشانه در صورت داشتن وضعیّت «کاملاً مثبت: ۵»، «نسبتاً مثبت: ۴»، «متوسط: ۳»، «نسبتاً منفی: ۲» و «کاملاً منفی: ۱» اختصاص یافته است. دو مورد استثناء مربوط به طیف راست/ دروغ و مواجهه با بیگانگان است که در اوّلی عدد ۳، وضعیّت دروغ مصلحتی است و در دومی وضعیّت اعداد به‌ترتیب عبارت‌اند از: «۵: مبارزه»، «۴: تعامل»، «۲: انفعال» و «۱: تسلیم».

با توجّه به توضیحات ذکرشده، نتایج جزئی در جدول‌های زیر نمایش داده شده است.

جدول شمارهٔ ۱. نشانه‌های اخلاقی فردی

نشانهٔ اخلاقی	گزیدهٔ جوامع‌الحکایات					گلستان				
	۵	۴	۳	۲	۱	۵	۴	۳	۲	۱
راست‌گویی/دروغ‌گویی	۳۴	۵۹	۳۵	۱۵	۱۶۴	۲	۱۳	۳	۸	۱۳
یک‌رنگی/ریا	۱۰	۱۶		۱۲	۲۵	۱	۱۶		۱۶	۱۸
وفاداری/خیانت	۴۴	۵۲	۳	۳۵	۶۶	۱	۷		۱۵	
وفای به عهد/پیمان‌شکنی	۱۸	۳۶	۳	۳۵	۲۵		۴		۷	
اعتماد/عدم اعتماد	۳	۵۲		۳	۴		۵		۶	
حل اختلاف/اختلاف‌افکنی	۲	۱۹		۵۵	۶۳		۱۴		۲۹	۲
شفافیت/پنهان‌کاری- فریب	۲	۵	۱	۱۱۶	۱۴۹				۲۰	۳
رازداری/افشای راز- سخن‌چینی	۱۳	۱۳		۱۱	۸	۲	۵		۴	۱
پرهیز از گناه/گناهکاری	۶۴	۴۴	۲	۶۲	۷۹		۳۶		۵۳	۶
متانت- اصالت/ بی‌شخصیّتی-بی‌شرمی	۲۴	۵۰	۳	۴۶	۳۴		۲۹		۳۳	۲
کینه‌توز (بودن/نبودن)		۲	۲	۲۴	۵				۱۰	
مهربانی-صلح-عفو/ عصبانیّت-دشمنی	۴۰	۱۱	۷	۲۵	۹۱	۲	۷۴		۱۰	۱
نیکو(منشی/رفتاری)/ بداخلاقی	۵۵	۹۴	۲	۴۳	۴۵	۳	۱۰		۹۸	۳
(بی‌اعتنایی-بی‌اعتباری) دنیا/ دنیادوستی	۳۴	۱۰	۱	۱۴	۱۵	۴	۴۷		۳۳	
بخشندگی/خساست	۹۹	۱۲	۸	۴۲	۳۵	۷	۷۱	۱	۴۸	۵
عزت نفس/حقارت-پَستی	۱۰	۱۵	۳	۲۲	۱۰	۱	۲۴		۲۰	۲
قانع(بودن/نبودن)-طمع‌کاری	۱۱	۷	۱	۱۸	۲	۳	۳۱		۲۰	۵
تواضع- بی‌ادّعایی/غرور-ادّعا	۵	۶		۱۷	۱۶		۱۳		۳۴	۳
محافظه‌کاری-آینده‌نگری/بی‌احتیاطی	۳۴	۵۸		۱۱	۷		۳۶		۹	۱
فداکاری/خودخواهی	۱۶	۱۰			۱	۱	۷		۶	
یاری-همراهی/بی‌توجّهی-بی‌معرفتی	۵۳	۶۳		۲	۳	۱	۳۵		۱۶	۱
همدلی-دلسوزی/بی‌توجّهی	۱۲	۲۰			۱	۱	۱۷		۳	۲

احترام-عذرخواهی/توهین	۶۰	۹۲		۳۴	۳۲	۱	۳۳		۵۴	۵
نیکی به والدّین و نزدیکان/بی‌توجّهی	۴	۵		۲	۸		۴		۱۳	۱
سپاسگزاری-قدرشناسی/ناسپاسی	۳۶	۶۱		۲۹	۹		۳۹		۱۰	
جوانمردی-بزرگواری/ناجوانمردی	۳۶	۴۷		۱۰	۱۱	۱	۲۳		۹	
شجاعت/ترس	۳۷	۳۹	۱	۶۹	۳		۱۹	۱	۲۲	
انصاف-حق‌طلبی/بی‌انصافی	۱۶	۴۲	۲	۲۳	۳۱	۲	۱۳		۵۵	۲
کسب حلال/حرام‌خواری	۶	۱		۷	۸		۱		۱	
تلاش-اراده-کسب تجربه /تنبلی	۲۴	۲۳		۴	۳	۱	۱۸		۸	۱
علم- فضل-هنر/جهل	۹۷	۲۱	۱	۲۷	۷۰	۱	۲۴		۸۰	۱
مشورت‌پذیری/خودرأیی	۷	۳۸	۱	۱	۲		۳		۲	
نصیحت و عبرت‌پذیری/پندناپذیری	۱۶	۴۶	۱	۷	۴		۴۷	۱	۲۰	۳
خدا (باوری/ناباوری)-(رعایت/عدم)	۵۲	۵۳	۳	۹	۲۳	۲	۸۳	۱	۲۸	۱
صبر- قرار/ بی‌صبری-تعجیل	۷۴	۶۲	۱	۲۵	۲۲	۱	۵۳		۱۳	
سکوت/پرحرفی	۱۳	۶		۱	۲		۲۷		۳	
کیاست- باتجربگی/ساده‌لوحی- خامی	۴۴	۹۵	۱	۴	۶	۱	۳۶		۴	
مهمان‌نواز (بودن/نبودن)	۳۲	۲۹	۱				۳			
حسود (نبودن/بودن)	۱			۸	۲۰		۱		۱۳	۱
پرهیز از شراب/باده‌نوشی					۴۲		۲		۸	۴
تهمت و گمان بد (نداشتن/داشتن)	۱	۲		۱۲	۱۹				۹	۲
چاپلوس (نبودن/بودن)		۱	۱	۴	۳				۹	
فضول (نبودن/بودن)				۳	۱		۱		۳	۱
ملامت نکردن/ملامتگری					۲۱		۲		۲۵	
اسراف نکردن/مسرف بودن	۵				۱۲		۲	۱	۴	۱
پشیمانی و سود داشتن آن					۲۳		۱		۱۱	۳
عیب‌پوشی/عیب‌جویی	۱۱	۱		۳	۲	۱	۹		۲۲	۱
پشیمانی از گناه و توبه	۳۰	۲۹		۳			۱۵		۲	
توکل و اعتماد به خدا	۱۹	۵				۱	۴			
سببی/ نَسَبی				۲	۱	۶	۱			۱
ظاهر بین (بودن/ نبودن)		۱	۱	۲	۳		۱		۱۵	
غنیمت شمردن عمر							۸		۲	
افسوس عمر							۱		۹	
(اهمّیّت-دقت در-اندیشه به) سخن							۱۸		۸	
حفظ تعادل و تناسب در رفتار							۱۰		۲	
موقعیت‌شناسی- قدر خود دانستن							۷		۱۱	
تناسب حرف و ادّعا با عمل							۳		۱۱	
حسن ظن داشتن و خوش‌بینی							۴		۴	
کم‌خوری/پرخوری						۳	۶		۱	۱۴
تربیت کردن-تربیت‌پذیری							۶		۴	۲
مواجهه با بیگانگان	۳۱	۳	۱		۲	۵			۱	

جدول شمارهٔ ۲. نشانه‌های اخلاقی اجتماعی و حکومتی

نشانهٔ اخلاقی	گزیدهٔ جوامع‌الحکایات					گلستان				
	۵	۴	۳	۲	۱	۵	۴	۳	۲	۱
عدالت/ظلم	۳۲	۴۴	۱	۴۳	۱۸		۱۴		۲۹	
امنیت، آرامش/ناامنی	۲	۴	۱	۱	۲		۱		۱	
تدبیر/بی‌تدبیری	۸	۲۱	۱	۵	۱۱		۵		۲	۱
نظم/آشفتگی اجتماعی		۷		۲	۴				۱	

نشاط/رکود اجتماعی	۱	۲								
رفاه-آبادی-آسایش/ فقر-ویرانی	۴	۱۰		۲	۲		۱		۱	
برابری/تبعیض	۱	۱		۱	۲					
رواداری/تعصب-عدم تحمّل	۱			۳						
باارزش(بودن/نبودن) مردم	۵	۱۱	۲	۷	۴		۱		۲	
(نیکی/بی‌توجّهی) به زیردستان و مردم	۲۰	۴۰	۵	۸	۳	۱	۲۰	۱	۱۴	۳
ارزشمندی علم و فرهنگ/ترویج خرافه		۱		۱			۳			
اجرای حدود و تعزیرات	۱۹						۴			
استقلال رای حاکم	۵			۶					۲	
بدبینی افراطی حاکم				۹			۳		۱	
احتکار				۲						
تقلب در کاسبی				۱					۱	
رشوه									۲	
(حقیر نشمردن/شمردن) دشمن							۳		۱	
اتحاد							۵			
کار را به کاردان سپردن							۳			۲
توصیهٔ حاکم به ابهّت	۱				۳					
توصیهٔ حاکم به نکونامی/نکوهش بدنامی	۲			۱	۶					
مواجهه با بیگانگان	۲		۱	۱	۱					

توضیح: بیست توصیهٔ اخلاقی فردی به دلیل بسامد کمتر (در مجموع ۱۰۷)، در جدول‌ها ذکر نشده؛ امّا به دلیل اهمّیّت آنها در محاسبات اعمال شده‌اند؛ این بیست توصیه عبارت‌اند از: قطع‌نکردن سخن دیگران، اهمّیّت‌ندادن به قضاوت مردم، خجالت‌نکشیدن از پرسش، عدم تکرار اشتباه، منّت احسان نگذاشتن، کار امروز به فردا نیفکندن، خدمت‌کردن به مخلوق، بی‌همراه سفر نرفتن، بدی‌نکردن تا بدی‌ندیدن، پرهیز از دوستی نااهل، رعایت حقّ همسایگی، قدر نعمت و عافیّت دانستن، شادی‌نکردن از مرگ دشمن یا غم دیگران، دیده‌بستن برای دل‌ندادن، نصیحت‌نپذیرفتن از دشمن، خبر بد ندادن، نقدپذیربودن، در جوانی پاک‌بودن، رحم‌نکردن بر دشمن و اطاعت از سلطان.

۵-۲. تحلیل داده‌ها

۵-۲-۱. گزیدهٔ *جوامع الحکایات و لوامع الروایات*

۱. اخلاق فردی: از ۵۳۹۷ نشانهٔ فردی یافت‌شده، ۳۰۳۰ مورد، حدود ۵۶ درصد، اخلاقیّات مثبت مشاهده می‌شود. ۱۶۷۷ جمله، توضیحی و ۲۰۶۹ جمله نیز توصیفی هستند. بیشتر جملات توضیحی شامل عناصر هویّتی هستند و اشارهٔ مشخّصی به ویژگی‌های اخلاقی ندارند؛ نیز تعداد ۲۲۳ توصیه یا امر، ۱۰۲ درخواست، ۵۷ نکوهش و ۶۳ نهی اخلاقی به چشم می‌خورد؛ بنابراین، از ۲۵۵۴ جملهٔ مربوط به این بخش، حدود ۱۹درصد در دستهٔ جمله‌های توصیه‌ای قرار دارند. نشانه‌های فردیِ مثبت بیشتر به علم‌گرایی، بخشندگی، مهربانی، صلح‌طلبی و نیک‌منشی اشاره دارند؛ در حالی‌که بیشتر نشانه‌های فردیِ منفی به جنگ‌طلبی، خشونت، دشمنی، پنهان‌کاری، فریب‌کاری و دروغ‌گویی پرداخته‌اند.

۲. اخلاق اجتماعی- حکومتی: از ۵۷۲ نشانهٔ یافت‌شده ۲۵۵ مورد، حدود ۴۴ درصد، به ویژگی‌های پسندیده اشاره دارد. از ۵۱۸ جملهٔ مربوط به این بخش نیز حدود ۳۰درصد جملات در دستهٔ جملات توصیه‌ای قرار دارند. نشانه‌های اجتماعی پسندیده بیشتر به عدالت، نیکی به زیردستان و تدبیر و نشانه‌های ناپسند این بخش به ظلم و سپس با اختلاف بسیار، به بی‌تدبیری و بی‌توجّهی به زیردستان اشاره دارند.

۳. نکته‌ای که با کمی دقّت به‌خوبی دیده می‌شود، تعداد زیاد نشانه‌های طیف عطوفت-خشونت و عدالت-ظلم در دو سمت مثبت و منفی است. نشانه‌های بخش مثبت طیف مهربانی-خشونت که سومین رتبه را در دستهٔ پسندیده‌ها دارد، با ۱۶۵ تکرار (شامل ۸۷ توصیف)، مقابل نشانه‌های منفی آن، که رتبهٔ اوّل را در دستهٔ ناپسندها دارد، با ۳۴۸ تکرار (شامل ۱۹۵ توصیف) قرار دارد. همچنین است نشانه‌های مثبت طیف عدالت-ظلم با ۷۷ تکرار (شامل ۳۵ توصیف)، مقابل نشانه‌های منفی آن با ۲۲۵ تکرار (شامل ۱۷۷ توصیف)؛ به عبارت دیگر، هم طیف مثبت این نشانه‌ها در صدر نشانه‌های مثبت قرار دارند و هم طیف منفی آنها در صدر نشانه‌های منفی. از سوی دیگر، تفاوتی معنی‌دار بین دو سر مثبت و منفی طیف‌های «اختلاف‌افکنی و بدگویی» و «شفافیّت- پنهان‌کاری و فریب‌کاری» دیده می‌شود. با این توصیفات و تحلیل سایر نشانه‌ها، می‌توان به تصویری از وضعیّت جامعه و اخلاقیّات افراد آن و حکومت رسید؛ تصویری که سدیدالدّین محمّد عوفی تلاش چندانی برای بیان ضمنی آن ندارد و بیشتر با عباراتی مستقیم یا توصیفاتی واضح آنها را نشان داده است.

۴. در جوامع الحکایات و لوامع‌الروایات الف) مجموع نشانه‌های اخلاقی فردی حدود ده‌برابر مجموع نشانه‌های اخلاقی اجتماعی- حکومتی است؛ ب) جملات توصیه‌ای حدود یک‌پنجم کلّ جملات مرتبط با نشانه‌های اخلاقی است؛ پ) مجموع تعداد پسندیده‌ها و نکوهیده‌ها تفاوت فراوانی با هم ندارند و از سوی دیگر، ناپسندهای اخلاق اجتماعی-حکومتی از پسندیده‌های آن بیشتر است؛ بنابراین، می‌توان ادّعا کرد که نویسنده به زیست اخلاقی افراد توجّه ویژه‌ای داشته است و شاید بتوان جنبهٔ کنشگریِ فرهنگی- اخلاقی مؤلّف را پررنگ‌تر دانست. همچنین از تصویر نه‌چندان مطلوب که نویسنده در بین سطور، از جامعه و حکومت ارائه کرده است، می‌توان موضع او را دربارهٔ اجتماع به‌طور نسبی مشاهده کرد؛ لذا می‌توان مؤلّف را از کنشگران اجتماعی نیز قلمداد کرد.

۵-۲-۲. *گلستان*

۱. اخلاق فردی: از ۲۶۸۰ نشانهٔ فردی یافت‌شده، ۱۴۲۷ مورد، حدود ۵۳ درصد، به خصوصیّات مثبت پرداخته‌اند (تقریباً مشابه جوامع‌الحکایات). از ۲۱۰۱ جملهٔ مربوط به این بخش، تعداد ۳۱۲ توصیه یا امر، ۳۲ درخواست، ۱۹۷ نکوهش و ۸۷ نهی اخلاقی در متن به‌چشم می‌خورد. ۷۵۰ جمله، توضیحی و ۷۲۳ جمله نیز توصیفی هستند. چون بیشتر جملات توضیحی با دلالت ضمنی

به توصیه و امر و نهی اخلاقی اشاره دارند، حدود ۶۵درصد جملات در دستهٔ جمله‌های توصیه‌ای قرار می‌گیرند (تقریباً سه برابر جوامع‌الحکایات). بیشترین نشانه‌های فردیِ مثبت به علم‌گرایی و علم‌دوستی، نیک‌منشی و نیکوکاری و خوش‌اخلاقی، ایمان و بخشندگی اختصاص دارند،که تقریباً مشابه جوامع‌الحکایات است؛ در حالی‌که بیشترین نشانه‌های فردیِ منفی به خشونت و عصبانیّت و جنگ‌طلبی، بداخلاقی و بدرفتاری و بی‌خیری، جهل و بی‌انصافی و ستم پرداخته‌اند و با پربسامدترین نشانه‌های فردیِ منفیِ جوامع‌الحکایات اشتراک چندانی ندارند.

۲. اخلاق اجتماعی-حکومتی: از ۱۴۰ نشانهٔ اجتماعی و حکومتیِ یافت‌شده ۷۷ مورد، حدود ۵۵ درصد، به خصوصیّات پسندیده اشاره دارند (۱۰درصد بیشتر از جوامع‌الحکایات). از ۱۴۶ جملهٔ مربوط به این بخش نیز حدود ۶۲درصد در دستهٔ جملات توصیه‌ای قرار دارند که دو برابر تعداد جوامع‌الحکایات است. بیشترین نشانه‌های اجتماعیِ مثبت به نیکی به زیردستان و عدالت و بیشترین ناپسندها هم به طیف منفی همین دو نشانه پرداخته‌اند که از این نظر، تقریباً مشابه جوامع‌الحکایات است.

۳. نکتهٔ قابل تأمّل در جدول نشانه‌ها، وجود تعادل نسبی در حدود نیمی از ویژگی‌های اخلاقی فردی است که در جوامع الحکایات این همگنی کمتر مشاهده می‌شود. چند طیف مانند عقلانیّت-جهالت، عطوفت-خشونت، نیکی-بدی، انصاف-ستم، نصیحت‌پذیری، ایمان، صبر، قناعت، بی‌اعتنایی به دنیا، متانت، چشم‌پاکی و عفّت بسامد بیشتری دارند و بقیّه در بازه‌ای کمتر از چهل‌تکرار قرار دارند. در بخش اخلاق اجتماعی-حکومتی نیز می‌توان وضعیّتی مشابه را مشاهده کرد؛ دو طیف عدالت و نیکی به زیردستان بسامدی زیاد و بقیّهٔ خصوصیّات، تکرار نسبتاً مشابهی دارند؛ به بیانی دیگر، دقّت در این نکته می‌تواند آن بخش از نشانه‌های اخلاقی که برای مؤلّف اهمّیّت بیشتری داشته‌اند، نمایان کند.

۴. برخلاف کتاب پیشین، ۶۵درصد جملات گلستان (حدود سه‌برابر جملات توصیه‌ای جوامع‌الحکایات) توصیه‌کننده هستند. دلیل احتمالی این مطلب را می‌توان در دیباچهٔ گلستان یافت؛ زمانی که سعدی در اندوه روزگارِ رفته، گوشه‌نشینی اختیار می‌کند و یکی از دوستان با شنیدن واقعه به او تذکّر می‌دهد که خردمندان هنگام لزوم نباید ساکت بمانند؛ و چه الزامی مهم‌تر از نصیحت! نصیحتی به‌عنوان نقشی ماندگار از سعدی.

۵. همانند کتاب پیشین، تعداد نشانه‌های اخلاقی فردی از اخلاقیّات اجتماعی- حکومتی بیشتر است. این تفاوت در گلستان حدود بیست‌برابر است. همچنین مجموع تعداد پسندیده‌ها و نکوهیده‌ها تفاوت زیادی با هم ندارند؛ بنابراین، همانند مؤلّف جوامع‌الحکایات، می‌توان ادّعا کرد مؤلّف گلستان نیز برای زیست اخلاقی انسان‌ها ارزش والایی قائل بوده است. علاوه بر آنچه گفته شد، با توجّه به تصویر ارائه‌شده از جامعه، می‌توان موضع مؤلّف را دربارهٔ وضعیّت اخلاقی جامعه

و حکومت تا حدودی دریافت؛ بنابراین، او را همانند نویسندهٔ جوامع‌الحکایات و البتّه به‌مراتب بیشتر و صریح‌تر از وی، می‌توان جزو کنشگرانی با دغدغهٔ معضلات اجتماعی قلمداد کرد.

۶. با توجّه به مطالب دیباچهٔ گلستان، تحلیل نشانه‌های فراوان اخلاقی و درصد فراوان توصیه‌ها و نکوهش‌ها که آن را در دستهٔ ادبیّات تعلیمی قرار می‌دهد، می‌توان گفت مؤلّف، عناصری را که مردم نیاز بیشتری به یادآوری داشته‌اند، بیان کرده است. این نیاز می‌تواند به دلیل اهمّیّت ذهنی خود نویسنده باشد یا به‌دلیل فقدان آن نشانه‌ها در جامعه. به باور ما، هرچند آرمان‌شهر سعدی، در تعدادی از حکایت‌ها نمایان است، امّا از تکرار زیاد توصیه‌ها و نکوهش‌ها، توصیف برخی ویژگی‌های اخلاقی مانند خشونت و نامهربانی و بداخلاقی و وجود تعداد کمی نکات اخلاقی متناقض، می‌توان گفت سعدی در گلستان بیش و پیش از آنکه در پی نمایش مدینه‌ای فاضله باشد، تلاش می‌کند آیینه‌ای بگیرد روبه‌روی خلایق تا آنچه جریان دارد، نمایش دهد و با نکوهش‌ها و توصیه‌های فراوان به وجدان خوانندگان تلنگری بزند. از دیگر سو، توجّه به این پرسش نیز خالی از لطف نیست که در وضعیّت مناسب اخلاقی، آیا به نصیحت و توصیه به رعایت اخلاق و نگارش کتابی مفصّل نیازی هست؟ اگر پاسخ، منفی باشد، می‌توان ادّعا کرد در وضعیّت فقدان اخلاقیّات یا کم‌توجّهی به آن، بزرگان و مصلحان برای توصیه‌های اخلاقی و ستایش فضایل و نکوهش رذایل اهتمام جدّی می‌ورزند.

۵-۲-۳. جدول مقایسه‌ای

جدول شمارهٔ ۳. مقایسهٔ تعدادی نشانه‌های اخلاقی

موضوع			جوامع‌الحکایات		گلستان	
			تعداد	درصد	تعداد	درصد
نشانه‌های اخلاقی	فردی	پسندیده	۳۰۳۰	۵۶	۱۴۲۷	۵۳
		ناپسند	۲۳۶۷	۴۴	۱۲۵۳	۴۷
	اجتماعی-حکومتی	پسندیده	۲۵۵	۴۴	۷۷	۵۵
		ناپسند	۳۱۷	۵۶	۶۳	۴۵
جمع نشانه‌های اخلاقی		پسندیده	۳۲۸۵	۵۵	۱۵۰۴	۵۳
		ناپسند	۲۶۸۴	۴۵	۱۳۱۶	۴۷
تعداد جملات		توصیفی	۲۴۳۵	۷۹	۷۷۸	۳۵
		توصیه‌ای	۶۳۷	۲۱	۱۴۶۹	۶۵

واحد اعداد سطرهای نشانه‌ها: تعداد کلمهٔ شاخص در جمله بر اساس دلالت مستقیم یا ضمنی.

واحد اعداد سطرهای تعداد جملات: تعداد جملهٔ دارای نشانه‌های اخلاقی.

۶. نتیجه

۱. با تعیین تعداد تقریبی کلماتِ بامعنی در این دو کتاب، جدول زیر به دست آمد.

جدول شمارهٔ ۴. درصد نشانه‌های اخلاقی

شرح	تعداد حدودی کلمات	تعداد نشانه‌های حوزهٔ اخلاق	درصد تقریبی
جوامع الحکایات	۱۴۰،۰۰۰	۵۹۶۵	۴
گلستان	۳۶،۰۰۰	۲۸۲۰	۸

دقّت در اعداد ستون درصد، توجّه جدّی مؤلّف گلستان را به آموزه‌های اخلاقی نشان می‌دهد. چون تعداد زیادی از کلمات در جملات، نام و فعل و ضمیر و ... هستند، می‌توان ادّعا کرد چهاردرصد کلمات به‌عنوان توصیف، توصیه، نکوهش یا توضیح اخلاقی نیز عدد قابل توجّهی است؛ چه رسد به هشت‌درصد در گلستان.

۲. نویسندگان با توجّه کمتر به جزئیّات حکایات و اهتمام بیشتر به مفهوم پیام مورد نظر و با ذکر ویژگی‌های اخلاقی شخصیّت‌های حکایت‌ها یا توصیه‌های مطرح‌شده از زبان آن‌ها یا راوی یا در پوشش ابیات و احادیث داخل متن، تصویری از وضعیّت اخلاقی افراد و جامعه و حکومت و نگاه آرمانی نسبت به اخلاق‌مداربودن انسان‌ها ارائه کرده‌اند. نویسندهٔ جوامع‌الحکایات، با توجّه به جنبهٔ تاریخی‌بودن کتاب، با بیانی مستقیم و توصیفی و نویسندهٔ گلستان با شیوه‌ای منتقدانه و ترغیبی-تحذیری به این کار پرداخته‌اند. نیز تعداد نشانه‌های ناظر به اخلاق فردی و اجتماعی در متون تا آن حد است که می‌توان مؤلّفان را دارای نگرانی‌های اخلاقی و اجتماعیِ قابل توجّه دانست و آثار یا دست کم بخش‌هایی از آنها را نیز بازنمایی از واقعیّات زمانه.

۳. تفاوت قابل توجّه تعداد نشانه‌های اخلاقیِ فردی نسبت به تعداد نشانه‌های اخلاقیِ اجتماعی- حکومتی، احتمالاً به دلیل توجّه جدّی نویسندگان به زیست اخلاقیِ افراد است؛ در حقیقت، گویی نگرانی‌های آنها دربارهٔ اصلاح افراد بر دیدگاه اجتماعی آنان برتری دارد. با دقّت به سه نکته‌ای که در پی خواهد آمد، می‌توان درک کرد که چرا فرد دغدغه‌مند اخلاقیّات در آن زمان، نخستین هدفش اصلاح اخلاق رفتار افراد بوده و به معضلات حکومت کمتر پرداخته است: الف) جامعه‌شناسی به‌عنوان یک دانش، دیرزمانی نیست که مطرح و نهادینه شده است تا بتواند باعث نگاه ویژهٔ فرهیختگان به جامعه شود؛ ب) جامعه به‌عنوان یک کل، تشکیل‌شده از انسان‌ها به‌مثابهٔ اجزای آن کل است و بهبود جزء، به اصلاح کل منجر خواهد شد؛ج) پیشینیان به حاکم و در نتیجه حکومت، نگاهی مقدّس و الهی‌گونه داشتند.

۴. می‌توان به زوایای معمولاً پرداخته‌نشده در بررسی متون کهن نیز اهتمام ورزید: رویکردهای جنسیّتی، متعصّبانه و خرافی. با توجّه به نوبودن این نوع نقدها، شایسته است در مواجهه با متون کهن بااحتیاط رفتار کرد؛ به زمانه توجّه داشت و هر نشانه‌ای را بر بی‌اخلاقی نویسنده حمل نکرد. بر اساس آنچه لوسین گلدمن (Lucien Goldmann) در نظریّهٔ ساخت‌گرایی تکوینی می‌گوید،

توجّه به طبقهٔ مؤلّف و جهان‌بینی مسلّط بر او و زمانه می‌تواند در تبیین چرایی وجود این نشانه‌ها یاریگر باشد. با توجّه به این موارد و با نگاهی نسبتاً سخت‌گیرانه، جدول زیر تنظیم شده است که می‌توان میزان رواداری را در اندیشه‌های مؤلّف گلستان مشاهده کرد.

جدول شمارهٔ ۵. تعداد نشانه‌های باورهای خرافی و متعصبانه

شرح	باور جنسیّتی	باور خرافی	تعصب دینی	تعصب نژادی
جوامع‌الحکایات	۲۹	۱۸	۲۴	۳
گلستان	۶	۱	۶	۳

۵. می‌توان بخش زیادی از مجموع خصوصیّت اخلاقیِ فردی را که در دو کتاب بررسی شده است، در چند دستهٔ کلّی به شرح زیرجای داد که تعداد آها در جدول بعدی ذکر شده است. تعداد سایر نشانه‌ها که در این دسته‌بندی جای نگرفته‌اند، در نتیجهٔ نهایی این بخش تأثیری ندارد.

صداقت/ بی‌صداقتی: شامل ویژگی‌های راست‌گویی/ دروغ‌گویی، یک‌رنگی/ ریا، وفاداری/ خیانت، وفای به عهد/ پیمان‌شکنی، حل اختلاف-شفاعت / اختلاف‌افکنی- فتنه‌انگیزی- توطئه- بدگویی- غیبت، شفافیت/ پنهان‌کاری- فریبکاری، تهمت، تناسب حرف و ادّعا با عمل، تقلّب در کاسبی.

ایمان/بی‌ایمانی-بی‌توجّهی به شریعت: شامل پاک‌دامنی- گناه‌کاری، دین‌داری- بی‌دینی و توکل به خدا.

متانت و شخصیّت/بی‌شخصیّتی: شامل وقار- وقاحت، احترام- بی‌احترامی، قطع‌نکردن سخن دیگران، سپاسگزاری-ناسپاسی، جوانمردی- ناجوانمردی، عزّت نفس- حقارت و تواضع- غرور.

عطوفت و نیکی/خشونت و بدی: شامل مهربانی- سنگ‌دلی و نیکویی- بدی.

یاری/بی‌توجّهی: شامل یاری- بی‌معرفتی، همدلی- بی‌توجّهی و نیکی به والدّین و نزدیکان

قناعت/دنیادوستی: شامل بی‌اعتنایی به دنیا- دنیادوستی، قناعت- طمع‌کاری.

صبر/ بی‌صبری: شامل صبر و قرار- تعجیل و سکوت- پرحرفی.

عقلانیت/جهالت: شامل علم و فضل- جهل و کیاست- خامی

جدول شمارهٔ ۶. دسته‌بندی کلی نشانه‌های اخلاقی مهم

صداقت		بخشندگی		ایمان		شخصیّت		صبر		یاری		عطوفت		عقلانیت	
+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
۴۰۶	۹۴	۲۰۷	۱۳۰	۲۶۵	۲۶۱	۶۱۳	۴۴۵	۲۳۷	۹۶	۲۱۵	۵۲	۵۰۳	۶۴۳	۷۳۵	۱۹۲

همان‌طور که مشخّص است، سمت منفی طیف صداقت، یعنی دروغ و ریا، بیشترین تعداد را داراست و حدود یک‌چهارم از کلّ رذایل اخلاقی (جدول شمارهٔ ۳) را به خود اختصاص داده است؛ درحالی‌که سمت مثبت آن، یعنی صداقت و راستی، حدود یک‌دهم از کل فضایل اخلاقی است. از دیگر سو، برخلاف سایر طیف‌ها، تعداد نشانه‌های سمت منفی این طیف (دروغ و ریا)، به‌مراتب

بیشتر از تعداد نشانه‌های سمت مثبت (راستگویی و یک‌رنگی) است؛ بنابراین، به نظر می‌رسد از آنچه در آثار ادبی مشهور بازنمایی شده است، می‌توان نتیجه گرفت که «انسان در شرایط مختلف و به دلایل متفاوت، بسیار به دروغ پناه می‌بَرد». هرچند این ادّعا بر اساس واقعیّت‌های استخراج شده از متون است و به‌معنی حقیقت وجودی انسان نیست، امّا لازم است او را به فکر وادارد که برای داشتن جهانی زیباتر یا کاستن از آلام بشر، نیاز است این خصوصیّت منفی مهار شود که به نظر می‌رسد بهترین ابزار برای این کار، اخلاق و قانون باشد. در زندگی اجتماعی با رعایت آگاهانه و حتّی منتقدانهٔ قانونِ برآمده از خرد جمعی، می‌توان در نهادینه‌شدن اخلاق، همیار بود و در زندگی فردی با انتخاب آگاهانهٔ زیستِ اخلاقی، می‌توان نکوهیده‌ها را از آیینهٔ روح و جان زدود؛ و آنجا که سخن از انتخاب به میان می‌آید، آزادی نیز رخ می‌نماید؛ یعنی زیست اخلاقی در فضایی آزاد و آگاه ممکن است.

منابع

اکو، امبرتو (۱۳۹۷)، نشانه‌شناسی، ترجمهٔ پیروز ایزدی، چاپ پنجم، تهران، ثالث.

ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۹۴)، مفاهیم اخلاقی- دینی در قرآن مجید، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چاپ سوم، تهران، فرزان.

چندلر، دانیل (۱۳۹۷)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا، چاپ ششم، تهران، سورهٔ مهر.

حاجیانی، ابراهیم (۱۳۹۳)، جامعه‌شناسی اخلاق، تهران، جامعه‌شناسان.

حیدری دهنو، ناهید (۱۳۹۵)، «مقایسهٔ اخلاق و حکمت در جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات عوفی و بهارستان جامی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، یاسوج، دانشگاه یاسوج.

سجودی، فرزان و گروه مترجمان (۱۳۹۶)، نشانه‌شناسی فرهنگی(مجموعه مقالات)، تهران، علم.

سعدی (۱۳۹۸)، گلستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ چهاردهم، تهران، خوارزمی.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۵)، نشانه‌معناشناسی ادبیّات، تهران، دانشگاه تربیت مدّرس.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، انواع ادبی، چاپ پنجم، تهران، میترا.

صفوی، کوروش (۱۳۹۱)، آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی، تهران، علمی.

ـــــــــــ (۱۳۹۴)، آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیّات، تهران، علمی.

طایفی، شیرزاد و محمّد شیخ‌الاسلامی (۱۳۹۶)، «نقد نشانه- معناشناختی داستان شیخ صنعان در منطق‌الطیر»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، د۶، ش۱، ۳۳-۵۰.

طوسی، خواجه نصیرالدّین (۱۳۹۱)، اخلاق ناصری، تصحیح مجتبی مینوی و علی‌رضا حیدری، چاپ هفتم، تهران، خوارزمی.

علی‌اکبری، فیروزه (۱۳۹۴)، «نقد نشانه‌شناسی اجتماعی در مجموعه داستان‌های جلال آل احمد و یوسف ادریس»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، قزوین، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی.

عوفی، سدیدالدّین محمّد (۱۳۹۲)، پانصد و یک حکایت از جوامع‌الحکایات، به کوشش امیربانوی کریمی (امیری فیروزکوهی)، تهران، زوّار.

فرانکنا، ویلیام (۱۳۹۲)، فلسفهٔ اخلاق، ترجمهٔ هادی صادقی، تهران، طه.

فرهنگی، سهیلا و محمّدکاظم یوسف‌پور (۱۳۸۹)، «نشانه‌شناسی شعر الفبای درد سرودهٔ قیصر امین‌پور»، کاوش‌نامه، س ۱۱، ش ۲۱، ۱۴۳-۱۶۶.

فنایی، ابوالقاسم(۱۳۸۴)، دین در ترازوی اخلاق، تهران، صراط.

کرس، گونتر(۱۳۹۷)، نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریّه تا کاربرد، ترجمهٔ سجاد کبگانی و رحمان صحراگرد، چاپ چهارم، تهران، مارلیک.

کوبلی، پاول (۱۳۹۶)، سیر نشانه‌شناسی، ترجمهٔ راحله قاسمی، تهران، سیاهرود.

ملکیان، مصطفی (۱۳۸۹)، حدیث آرزومندی، تهران، نگاه معاصر.

موسوی، نعیمه (۱۳۹۸)، «تحلیل تطبیقی نشانه‌شناسی اجتماعی در رمان نوجوان (گزیدهٔ آثار هوشنگ مرادی کرمانی و کاترین پاترسون)»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبائی.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، عناصر داستان، چاپ پنجم، تهران، سخن.

نیکوبخت، ناصر و همکاران (۱۳۹۱)، «الگوی تحوّل زن از همسر خانه‌دار تا مصلح اجتماعی بر اساس نشانه‌شناسی اجتماعی رمان‌های سووشون و عادت می‌کنیم»، جستارهای زبانی، س ۳، ش ۳، ۲۱۷-۲۳۵.

ون لیوون، تئو(۱۳۹۵)، آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی، ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران، علمی.

هلیدی، مایکل و رقیه حسن (۱۳۹۳)، زبان، بافت و متن، ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران، سیاهرود.

یونسی، ابراهیم (۱۳۸۴)، هنر داستان نویسی، چاپ هشتم، تهران، نگاه.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۲۵
10.22059/jlcr.2021.325137.1677
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

The Structure of Narratives in Rumi's Mathnawi Based on the "Time" Pattern in the Anecdotes of the First Book

Mitra Golchin
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran
Motahare Mohammadi
Master Graduate of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

(p.p 127-148)
Received: 7, June, 2021 & Accepted: 4, October, 2021

Abstract

One of the narrative elements that have influenced the identity of the spiritual Mathnawi more than other elements is the function of time in narrations. With a reflection on the most famous anecdotes of this literary masterpiece, one can clearly understand the precise capacities of narrative, the ability to be assayed by the new standards of fiction, and the knowledge of narratology. Therefore, this study is concerned with a new approach to the study of anecdotes by analyzing time function in the narratives of Mathnawi. For this purpose, the narrative model of Gerard Genette, which is one of the most widely used theories in narratology and analysis of story elements, was the basis of the work. To analyze the narratives, first, the narrative pattern of Gerard Genette was examined and explained. Next, all anecdotes divide into time units introduced in the narrative theory of Genette. Then, each narrative structure is analyzed based on time fragments, reciprocating scenes, narrative time durations, descriptive pauses, ellipsis, summaries, time irregularities, and continuity of narrative time in story scenes. Rumi employs the suspense methods in stories and capitalizes on his unique time functions and techniques during narrating to convey the intended mystical concepts and themes into narratives. These pauses, which are closely related to the chain of the free association of meanings in the storytelling process, create different semantic layers in the stories and multiply the narrative time. In this way, each layer of meaning flows in the second and third levels of time. As a result, the stories formed as nested circles with a central circle connected to all the layers. Finally, the structure of the narratives was derived from these analyzes and displayed in a diagram. And two patterns were identified: 1. Traditional narratives, and 2. Conversational narratives.

Keywords: Mathnawi, Narratology, Time, Story, Structure, Narrative Pattern.

ساختارشناسی روایت‌های *مثنوی* بر اساس الگوی «زمان» در حکایت‌های دفتر اوّل

میترا گلچین*
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران
مطهره محمّدی
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
(از ص ۱۲۷-۱۴۸)
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۷؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۷/۱۲
علمی - پژوهشی

چکیده

یکی از عناصر روایی که بیش از دیگر عناصر بر هویّت مثنوی معنوی تأثیر داشته، کارکرد زمان در روایت‌هاست. با تأمّلی اندک در پرآوازه‌ترین حکایت‌های این شاهکار ادبی، به‌وضوح می‌توان ظرفیّت‌های دقیق روایی، توانایی محک‌خوردن با معیارهای نوین ادبیّات داستانی و دانش روایت‌شناسی را درک کرد؛ بنابراین، این پژوهش در تلاش است تا با تحلیل جایگاه و کارکرد عنصر زمان در روایت‌های مثنوی معنوی، رویکردی نوین در مطالعهٔ حکایت‌های این اثر را معرّفی کند و به شناسایی الگوی روایی داستان‌ها و در نهایت، ساختارشناسی قصّه‌ها بر اساس کارکرد زمان دست یابد. بدین منظور، الگوی روایی ژرار ژنت که یکی از پرکاربردترین نظریّه‌ها در روایت‌شناسی و تحلیل عناصر داستان است، اساس کار قرار گرفت. برای تحلیل روایت‌ها، ابتدا الگوی روایی ژنت بررسی و تبیین شد، سپس هر یک از حکایت‌ها به واحدهای زمانی تقسیم شد که در الگوی روایی ژنت معرّفی شده است. در ادامه، ساختار هر روایت، بر اساس پاره‌های زمانی، تصاویر رفت‌وبرگشتی، تداوم زمان روایی در صحنه‌های داستانی، درنگ‌های توصیفی، حذف‌ها، خلاصه‌ها، تداوم زمانی، بی‌نظمی‌های زمانی و بسامدهای هریک بررسی شد. نتایج بررسی نشان داد که بیشترین استفادهٔ مولوی به‌عنوان راوی، از بازی‌های زمانی و ترفندهایی است که درنگ‌های معنادار را چاشنی روایت‌ها می‌کند. این درنگ‌ها که خود، ارتباطی نزدیک با زنجیرهٔ تداعی آزاد معانی در روند داستان‌سرایی دارند، باعث به‌وجودآمدن لایه‌های معنایی گوناگون در دل داستان‌ها می‌شوند و زمان روایی را چندلایه می‌کنند؛ بدین صورت که هر لایهٔ معنایی در سطوح دوم و سوم زمانی جریان می‌یابد؛ در نتیجه، داستان‌ها به‌صورت دایره‌های تودرتو با یک دایرهٔ مرکزی که یک خطّ ارتباط معنایی با همهٔ لایه‌های بیرونی خود دارد، شکل می‌گیرند. در نهایت، ساختار روایت‌ها از دل این تحلیل‌ها به دست آمد و در نموداری به نمایش درآمد و دو الگوی ساختاری از این بررسی‌ها استخراج شد: ۱. روایت‌های سنّتی؛ ۲. روایت‌های گفت‌وگویی.

واژه‌های کلیدی: مثنوی، روایت‌شناسی، زمان، داستان، ساختار، الگوی روایی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *mgolchin@ut.ac.ir*

۱. مقدّمه

این پژوهش به بررسی الگوی زمان در روایت‌های مثنوی و ساختارشناسی روایت‌ها بر اساس این الگو اختصاص دارد. مثنوی معنوی به‌عنوان اثری تأثیرگذار و یکی از ارزشمندترین آثار مولانا در زمینهٔ ادب داستانی، این قابلیّت را دارد که از جنبه‌های روایی بررسی و تحلیل شود. مولانا در بازگویی وقایع داستانی از شیوهٔ داستان‌درداستان استفاده می‌کند و در جریان روایت از ترفندهای زمانی منحصربه‌فرد خود برای انتقال مفاهیم موردنظر عرفانی بهره می‌برد. مولانا به‌عنوان راوی، با آفریدن تصاویر رفت‌وبرگشتی و صحنه‌های منقطع زمانی، روایت‌شنو را در هیجان ادامهٔ داستان قرار می‌دهد.

مشاهده و تحلیل نظام‌مند الگوهای روایی کمک می‌کند تا مجموعهٔ قوانین شالوده‌ایِ ناظر بر ترکیب عناصر متن در روایت مثنوی، برای رسیدن به یک معنا و دستور زبان روایی استخراج شود؛ دستور زبانی که خاصّ مثنوی است و در روایت‌گری مولانا می‌تواند به‌عنوان خصیصهٔ سبکی بررسی شود و دریافت‌های تازه‌ای از این اثر را به دست دهد.

اگر از نگاه تحلیلگر به جهان روایی آثاری چون مثنوی بنگریم، درمی‌یابیم که استفاده‌های مختلف از عنصر زمان، یکی از عوامل ایجاد جذابیّت در داستان‌های این‌چنینی است. تعلیق در این روایات و هرگونه بی‌خبری از نتیجه، ابهامی هنری در روند روایت می‌آفریند که موجب کشش خواننده برای تعقیب داستان می‌شود و مولانا با بهره‌گیری از تکنیک‌های خاصّ زمانی- روایی این تعلیق را به‌گونه‌ای هنری در روایت‌ها جای داده است.

در بخش‌هایی از روایت‌های مثنوی شاهدیم که به جای واقعه، چکیدهٔ واقعه و در پی آن حذف‌های بعضی وقایع می‌آید. این نوع ترفندهای زمانی از فنون مدرنی است که راوی برای جذابیّت داستان از آن بهره می‌جوید. در واقع، هر نقطه از داستان که چنین باشد، راوی است که روند زمانی را شکل می‌دهد. از دیدگاه خوانندهٔ مدرن، این ویژگی در مثنوی در مقایسه با دیگر آثار کلاسیک که اطناب در داستان‌گویی را منطقی و معقول می‌دانند، از نقاط قوّت داستان‌پردازی مولوی است.

در این پژوهش، هدف ما تنها ارائهٔ تفسیرهایی خاصّ از روایت‌هایی خاصهٔ نیست؛ بلکه نگارندگان با انگیزهٔ شناخت سازوکارهای روایی در مثنوی معنوی بر مبنای رویکردی از دانش روایت‌شناسی، درصدد کشف مدل روایی داستان‌های مثنوی و به دنبال آن، دستیابی به الگوی روایی داستان‌هایی با این سبک در متون کهن فارسی هستند. علاوه بر شناخت دستورزبان روایی مولوی، سنجش این اثر داستانی بر اساس مقیاس‌های نوین پژوهشی و روایی و همچنین پیوند ادبیّات کهن فارسی با رویکردهای مدرن، دورنمای این پژوهش است.

تا امروز، پژوهش‌های ارزشمندی دربارهٔ روایت‌شناسی مثنوی و تحلیل عناصر روایی این اثر ادبی انجام شده است. از میان پژوهش‌هایی که در موضوع روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی انجام

گرفته است، می‌توان به این عناوین اشاره کرد: «تعویق و شکاف در داستان‌های مثنوی» (۱۳۹۰)، «شکست روایی و شیوه‌های بازگشت به داستان» (۱۳۹۰) از سمیرا بامشکی، «ساخت روایی قصّه در مثنوی» (۱۳۹۲) از بهروز مهدی‌زاده‌فرد، «مقایسهٔ داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساختارگرا» (۱۳۸۸)، اثر تقی پورنامداریان و سمیرا بامشکی، «حقایق خیالی داستان دقوقی در مثنوی» (۱۳۸۷) اثر مشترک سمیرا بامشکی و محمد تقوی، «روایت و دامنه زمانی روایت در قصّه‌های مثنوی» (۱۳۸۷) اثر مشترک نصرالله امامی و بهروز مهدی‌زاده‌فرد، «بررسی رابطه زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک» (۱۳۸۷) اثر زهرا رجبی، غلامحسین غلامحسین‌زاده و قدرت‌الله طاهری. همچنین کتاب روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی (۱۳۹۱) اثر سمیرا بامشکی و رسالهٔ دکتری حمیدرضا حسن‌زاده‌توکلی با عنوان بوطیقای روایت در مثنوی (۱۳۸۹) که به‌صورت کتاب و با عنوان از اشارت‌های دریا به چاپ رسیده است.

امّا بیشتر پژوهش‌هایی که در زمینهٔ زمان در روایت‌شناسی انجام شده است، از نظریّهٔ ساختارگرای ژرار ژنت (Gé rard Genette) در زمینهٔ زمانمندی روایت الگو گرفته‌اند. در پژوهش پیش رو نیز از همین نظریّه برای تحلیل عنصر زمان در ساختار روایی حکایت‌های مثنوی استفاده شده است.

۱-۱. پیش‌فرض‌ها و محدودیّت‌های پژوهش

شیوهٔ تحلیل متن در روایت‌شناسی، رویکردی ساختارگراست. روایت‌شناسی ساختارگرا روشی علمی برای بررسی مناسبات درونی عناصر سازندهٔ یک کل (متن) است. «ساختارگرایی به ساختارها می‌پردازد، به‌ویژه آن دسته از قوانین کلّی را بررسی می‌کند که بر ساختارها حاکم‌اند» (ایگلتون، ۱۳۶۸؛ ۱۲۹). «علم جدید نه تنها پدیده‌ها را تشریح می‌کند و توضیح می‌دهد، بلکه می‌کوشد ساختارهایی که پدیده‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهند، کشف کند و شرح دهد» (بالایی و کوپی پرس، ۱۳۶۶؛ ۲۶۷). دیدگاه ایگلتون (Eagleton) دربارهٔ نکاتی که در تحلیل ساختاری می‌توان به آنها اشاره کرد، قابل تأمّل است. در این پژوهش که نوعی بررسی ساختاری به حساب می‌آید، این دقّت‌ها در تحلیل هر روایت لحاظ شده است:

۱. از دیدگاه ساختارگرا اهمّیّت ندارد که داستان نمونه‌ای از ادبیّات طراز اوّل نیست. در واقع روش ساختارگرا تحلیلی است نه ارزیابی‌کننده؛

۲. ساختارگرایی معنای آشکار داستان را رد می‌کند و به جای آن در پی جداکردن بعضی ژرف‌ساخت‌های درونی متن برمی‌آید که در سطح به چشم نمی‌خورند. ساختارگرایی متن را با ارزش ظاهری آن در نظر نمی‌گیرد؛ بلکه آن را با چیزهایی از نوعی کاملاً متفاوت جایگزین می‌کند؛

۳. اگر محتوای خاصّ متن قابل جایگزینی باشد، پس به تعبیری می‌توان گفت که محتوای روایت همان ساختار آن است. این گفته معادل با این ادّعاست که بگوییم روایت به طریقی دربارهٔ خودش صحبت می‌کند (ایگلتون، ۱۳۶۸؛ ۱۳۲).

امّا در روش تحلیل ساختاری، کاستی‌هایی نیز به چشم می‌خورد که در حقیقت، محدودیّت‌های پژوهش ساختارگرا به شمار می‌آید؛ از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد:

> مفروض‌گرفتن کمالی نظام‌مند در جایی که چنین کمالی وجود ندارد. ژنت، به‌ویژه رساتر از همه این خطر را گوشزد کرده که مبادا برای مطالعهٔ نظام‌مند آثار ادبی آنها را اشیائی «بسته» و «تمام‌شده» تلقّی کنیم.
>
> خطر دیگری که پیش روی ساختارگرایی وجود دارد، می‌توان خطای فرمالیستی نامید؛ که ساخت‌گرایانی مثل ژنت هم به‌خوبی بر آن واقف‌اند. خطای فرمالیستی عدم توجّه به معنا یا محتوای آثار ادبی است؛ و این اتّهام اغلب بر نقدی وارد می‌آید که از اذعان به وجود جهانی فرهنگی در ورای اثر ادبی و وجود نظامی فرهنگی در ورای نظام ادبی سر باز می‌زند.
>
> نکوهشی که بیش از همه نثار نقد ادبی ساختارگرایانه می‌شود، این است که این نقد به سطحِ منفردِ متن که می‌رسد، درمی‌ماند. ساختارگرایی، متن را برای ما نمی‌خواند؛ امّا دلیلش این است که هیچ روشی متن را برای ما نمی‌خواند. خواندن، فعّالیّتی شخصی است و به تعداد خوانندگان یک متن، قرائت آن متن وجود دارد؛ امّا همهٔ قرائت‌ها به یک اندازه خوب نیستند (اسکولز، ۱۳۷۹؛ ۲۷).

با این توضیح، پیش‌فرض‌ها و محدودیّت‌های این پژوهش این‌گونه تعریف می‌شوند:

۱. اثر ادبی مورد بحث (روایت‌های مثنوی معنوی) با ماهیّت غیرمطلق‌گرا و منطق عرفانیِ خود، در یک قالبِ تعریف‌شده و تغییرناپذیر جای نخواهدگرفت؛ به بیانی دیگر، انتظار رفتار مکانیکی با این اثر یک ایدهٔ سرخورده خواهد بود.

۲. تحلیل ساختاری روایت‌های مثنوی باید با نگاهی توأمان به دنیای معنوی درون اثر و نظام روایی بیرون آن صورت گیرد. توجّه به هریک از این دو حیطه و نتیجه‌گیری از آن بدون درنظرگرفتن دیگری بی‌فایده خواهد بود.

۳. ارائهٔ نهایی الگوی روایی مولوی نیازمند بررسی کامل حکایت‌های شش دفتر مثنوی است. از آنجا که این پژوهش تنها براساس روایت‌های دفتر اوّل انجام شده است، نتایج به‌دست‌آمده در حکم استنتاجات اوّلیّه است و اگرچه این نتایج، قابلیّت تعمیم به کل روایت‌ها (شش دفتر) را دارد، شاید نتواند به شکل تمام و کمال ویژگی همهٔ حکایت‌ها را در بر گیرد. همان‌طور که اشاره شد، دستیابی به مدل روایت‌گری مولانا ضرورت ادامهٔ پژوهش و بررسی پنج دفتر دیگر را توجیه می‌کند.

۱-۲. مراحل پژوهش

در نخستین مرحلهٔ پژوهش، به بررسی مفهوم زمان در داستان پرداخته‌ایم. گام دوم، شامل مروری بر پدیده‌های روایی مربوط به زمان‌مندی است که موضوع پژوهش‌های جدید قرار گرفته است.

سپس نظام روایی ژرار ژنت و روش تحلیل روایت‌ها توضیح داده شده و در ادامه، تحلیل ساختار روایی بر اساس الگوی زمان در حکایت‌ها درج شده است. تحلیل عنصر زمان در حکایت‌های گوناگون مثنوی ذیل سه مؤلّفهٔ ترتیب، تداوم و بسامد بوده است. هریک از این سه مؤلّفه در هر حکایت به‌طور جداگانه ابزار ما برای تحلیل ساختاری بوده‌اند. بعد از تکمیل و پردازش داده‌ها، نتیجه‌گیری نهایی و ساختار به‌دست‌آمده در یک نمودار دایره‌ای به نمایش درآمده است.

۲. چارچوب نظری پژوهش

۲-۱. زمان در داستان

برای اینکه دید جامعی دربارهٔ موضوع زمان در روایت داشته باشیم، بررسی وضعیّت این عنصر در روایت‌های داستانی ضروری می‌نماید. مندنی‌پور زمان را در داستان، بر چهار گونه می‌داند:

۱. زمان تقویمی (ثانیه، دقیقه، ساعت، روز، ماه، ...)؛

۲. زمان کیهانی (زمان صفر: آغاز به کار ساعت: انفجار بزرگ ...)؛

۳. زمان حسّی (تیک‌تاک‌های نامساوی ذهن و حافظه ...)؛

۴. زمان داستانی/روایت {هنر شهرزادی: آغازش به ارادهٔ جباریّت (امیر/نویسنده) و فعل به انتخاب شهرزاد ... } (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

۲-۱-۱. زمان تقویمی

منظور از زمان تقویمی، در حقیقت همان تقسیم‌بندی است که بر اساس حرکت زمین در منظومهٔ شمسی تعریف شده است و واحدهای قراردادی همچون سال، ماه، روز، ساعت و بخش‌های کوچک‌تر را دربرمی‌گیرد. زمان تقویمی در داستان، در واقع همان بستری است که کشمکش‌ها، رویدادها و فرازوفرودهای زندگی در آن تنیده می‌شود.

> در داستان همین که می‌نویسیم یا می‌خوانیم: «ساعتی گذشت..» یا «چهارشنبه هم برای من باران می‌بارید ...»، زمان تقویمی پدید آورده‌ایم. این‌گونه زمان (زمان تقویمی) در داستان‌ها و رمان‌های کلاسیک در تنظیم روایت نقش اساسی ایفا می‌کند (همان).

۲-۱-۲. زمان کیهانی

مفهوم زمان کیهانی بر فرضیّات دانشمندان دربارهٔ آغاز جهان و شکل‌گیری زمان به‌واسطه «انفجار بزرگ» استوار است. این مفهوم همان‌طور که از نظریّه‌های علمی برآمده، ممکن است با پیشرفت علم دستخوش تغییرات بنیادین شود.

> به هر حال این زمان کیهانی که امروزه پانزده‌میلیارد سالگی یا به روایتی دیگر، بیست‌میلیارد سال نورگی‌اش را می‌گذرانیم، در داستان حضور دارد؛ امّا به علّت اینکه برههٔ ابتدا تا انتهای داستان، در مقابل این زمان، بسیاربسیار خرد است، به حس نمی‌آید (همان).

۲-۱-۳. زمان حسّی

در روایت داستانی، گاهی زمان با مجموعه هیجانات و حس‌های شخصیّت‌های داستانی در هم می‌آمیزد و بسته به تجربهٔ حسّی شخصیّت‌ها، طولانی‌تر یا کوتاه‌تر درک می‌شود؛ مثلاً برای یک زندانی در سلول انفرادی، زمان بسیار کندتر می‌گذرد و برعکس، در حالت تجربه‌های خوش زندگی، زمان بسیار سریع می‌گذرد و اصلاً حس نمی‌شود. «این تجربهٔ حسی نویسنده دقیقاً بر وجود و نوع زمان حسّی دلالت دارد. برای خود ما هم احساس این‌گونه زمان، یا زمان به این‌گونه شدن، بارها پیش‌آمده و می‌آید» (همان: ۱۱۶).

زمان حسّی، زمانی است که واحد ثابت، مثل ثانیهٔ زمان تقویمی یا مدّت‌زمانی که نور سیصدهزار کیلومتر را طی می‌کند، ندارد. واحد آن کش‌آمدنی، یا کوتاه‌شدنی است و فاعل تعیین چنین واحدی، حسّ ماست.

۲-۱-۴. زمان روایت

زمان روایت چیزی جدای از سه گونهٔ پیشین است. اگر زمان تقویمی و زمان کیهانی مفاهیمی باشند که از بیرون بر پیکر داستان وارد می‌شوند و زمان حسّی، تجربه‌های شخصیّت‌های داستانی باشد، این زمان، در حقیقت زمان خود داستان و در ارادهٔ راوی است. «انتخاب زمان روایت هرکدام که باشد، امکاناتی به نویسنده می‌دهد و در ضمن محدودیّت‌هایی را هم برای او به وجود می‌آورد» (همان).

نکتهٔ قابل ذکر این است که در تحلیل پیش رو، دو مفهوم «زمان روایت» و «زمان حسّی» اساس درک کارکردهای زمان در حکایت‌ها خواهد بود و دو مفهوم «زمان تقویمی» و «زمان کیهانی» که در بافت هر داستان پنهان است، موضوع بحث ما نخواهد بود.

۲-۲. نظام روایت‌شناسی ژرار ژنت

برای درک نظام روایی ژرار ژنت، پیش از همه بهتر است دیدگاه ساختارگرایان دربارهٔ عنصر زمان را بشناسیم.

> تحلیل عنصر زمان از دیدگاه ساختارگرا، از مطالعهٔ رابطهٔ زمان داستانی و زمان روایی ممکن می‌شود؛ مثلاً یک رویداد مرکزی ممکن است در همهٔ روایت ناگفته بماند، یا رویدادی که بازهٔ طولانی در زمان داستانی دارد، در زمان روایی به‌صورت چکیده یا سطحی ذکر شود (Herman & Vervaeck, 2005: 60).

از سوی دیگر، ژنت به‌عنوان نظریّه‌پردازی ساختارگرا، سهم پررنگی در بسط گفتمان ساختارگرای روایت‌شناسی داشته است. آلن از قول مکزی دربارهٔ او می‌گوید:

> ریچارد مکزی، ژرار ژنت را جسورترین و پیگیرترین کاوشگر زمانهٔ ما در روابط میان نقّادی و بوطیقا خوانده است. چنین شهرتی عمدتاً وابسته به مطالعات بنیان‌شکن ژنت در سرشت گفتمان

روایی و به‌ویژه داستان روایی است. این آثـار بخـش مهمّـی از کـار ژنـت در گسـترش بوطیقـای ساختارگرا محسوب می‌شوند (آلن، ۱۳۸۰؛ ۱۴۱).

بر همین اساس، نظام روایت‌شناسی ژنت، بیش از دیگران در تحلیل عنصر زمـان کـارایی دارد. از دیدگاه ژنت هر داستان از پنج جنبه می‌تواند مـورد تحلیـل روایـت‌شـناختی قرارگیـرد: ۱. ترتیـب (order)؛ ۲. تداوم (duration)؛ ۳. بسامد (frequency)؛ ۴. وجه یا نمود (mood)؛ ۵. راوی (voice).

از آنجا که سه مؤلّفهٔ اوّل مرتبط با بحث زمان روایی اسـت، در ایـن تحلیـل همـین سـه مؤلّفـه دربارهٔ هر حکایت مورد مدّاقه قرار خواهد گرفت.

۲-۲-۱. ترتیب

در این فاکتور دوگانگی زمانی در دو طیف زمـان داسـتانی (story time) و زمـانی روایـی (narrative time) که آن را نظریّه‌پردازان آلمانی نظیر گـونتر مـولر مطـرح کردنـد، مـورد تأکیـد قـرار مـی‌گیـرد (Genette, 1980: 33). «انطباق زمان داستانی با زمان روایی در یک اثر داستانی یک امر نادر به شمار می‌رود و آنچه بیشتر در آثار داستانی مشاهده می‌شود، نابه‌هنگامی‌های زمـانی اسـت» (Fludernik, 2009: 32).

عدم انطباق زمان داستانی و زمان روایی یا به بیانی دیگر، پی‌رفت‌هایی که از مجموعـهٔ روایـت خطّی داستان خارج می‌شوند، در اصطلاح ژنت «نابه‌هنگامی‌های زمـانی» (anachrony) را در مـتن می‌آفرینند. این نابه‌هنگامی‌ها به دو صورت آینـده‌نگـر (prolepsis) و گذشـته‌نگـر (analepsis) جلـوه می‌کنند. گزاره‌های آینده‌نگر همان بخش‌هایی اسـت کـه در زمـان روایـی از رویـدادهایی در آینـدهٔ داستانی خبر می‌دهند؛ و گذشته‌نگرها رویدادهای گذشتهٔ روایی یا داستانی را شـامل مـی‌شـوند. در تقسیم‌بندی دقیق‌تر، هریک از این نابه‌هنگامی‌ها بسته به موضـوع خـود، مـی‌تواننـد درون‌داسـتانی (internal)، برون‌داستانی (external) یا مرکّـب (mixed) باشـند. نابـه‌هنگـامی‌هـای درون‌داسـتانی یـا برون‌داستانی نیز هرکدام می‌توانند از سه جنبهٔ شخصیّت، خطّ سیر داستانی و رویداد بررسی شوند. (Genette, 1980: 33-85). گزاره‌های آینده‌نگر، امروزه نسبتاً نادر هستند و بسامد آنهـا در رمـان‌هـای سدهٔ نوزده نسبتاً بیشتر است (Fludernik, 2009: 34).

۲-۲-۲. تداوم

به معنی تناسب زمان روایـی در مـتن و حجـم داسـتان اسـت؛ بـه ایـن معنـی کـه چـه حجمـی از رویدادهای داستان در چه حجمی از زمان روایی بازگو شوند. این نسبت از طریق چهار ترفند روایی قابل تغییر است: درنگ توصیفی (descriptive pause)، حذف (ellipsis)، خلاصه (summery)، صـحنه (scene).

درنگ توصیفی: گزاره‌هایی هستند که از زبان راوی بیان می‌شوند و در زمان روایی روی می‌دهند، نه در زمان داستانی. این درنگ‌ها اغلب دربردارندهٔ پندی اخلاقی یا توصیفی خارج از جریان داستان و از زبان راوی هستند. در این گزاره‌ها زمان داستانی صفر و زمان روایی در جریان است.

حذف: بوطیقای ژنت، حذف را زمانی می‌داند که زمان روایی صفر است و زمان داستانی پویاست؛ به این معنی که داستان در نقطه‌ای متوقف شده و راوی بعد از آن نقطه، به حذف برهه‌ای از زمان که دربردارندهٔ رویدادهایی از داستان بوده، دست زده است. انواع حذف عبارت‌اند از:

۱. حذف آشکار (explicit ellipsis): این نوع حذف از اشاره‌های آشکار به گذشت زمان داستان به وجود می‌آید. نمونهٔ آشنای این نوع حذف این جمله است: «دو سال بعد».

۲. حذف ضمنی (implicit ellipsis): آن نوع از حذف که در متن آشکار نمی‌شود و خواننده فقط از طریق ابهاماتی که در ترتیب زمانی وقایع وجود دارد و شکاف‌های پیوندهای روایی، به وجود حذف پی‌می‌برد.

۳. حذف فرضی/ انگاشتی (hypothetical ellipsis): موضع مشخّصی برای این نوع حذف در متن نمی‌توان در نظر گرفت و تنها به‌واسطهٔ یک گذشته‌نگر، می‌توان از وجود این نوع حذف مطلع شد (Genette, 1980: 106-109).

خلاصه: خلاصه‌ها در جایگاه‌هایی از متن دیده می‌شوند که زمان داستان بیشتر از زمان روایی باشد و راوی در زمان کوتاه روایی به بازگویی رخدادها بپردازد؛ به این معنا که در جریان بازگویی روایت، راوی حجم زیادی از رویدادهای داستانی که بازهٔ زمانیِ طولانی را دربرمی‌گیرد، در حجمی کوچک از روایت ذکرکند.

صحنه: صحنه از دو جنبه قابل تعریف است: ۱. به‌عنوان یک کلّ روایی که از کلّیّت رویدادهای روایت‌شده یا بخشی از آنها تشکیل شده است؛ ۲. به‌عنوان شیوهٔ بازنمایی وقایع به‌صورتی که تداوم وقایع و تداوم بازنمایی آنها در روایت، به نحوی مساوی مفروض باشد (Herman et al., 2005: 513). در این گزاره‌ها زمان داستانی با زمان روایی برابر است؛ یعنی رویدادهای درون روایت همان حجم از زمان را اشغال می‌کنند که در زمان واقعی اشغال می‌کنند. این گزاره‌ها صحنه‌های نمایشی را می‌آفرینند (Genette, 1980: 86-112).

معیار تداوم در تعیین ضرباهنگ و شتاب داستان استفاده می‌شود؛ به این صورت که هرگاه حجم زیادی از داستان در زمانی فشرده به مخاطب ارائه شود، شتاب روایی مثبت خواهد بود و هرگاه حجم زیادی از متن به رویدادی کوتاه اختصاص یابد، شتاب روایی منفی خواهد بود. شتاب ثابت، نقطهٔ تعادل حجم رویداد داستانی و حجم متن است (Genette, 1980: 113-160).

۲-۲-۳. بسامد

تحلیل بسامدها در نظریّهٔ ژنت بررسی ارتباط میان تعداد دفعات ارائهٔ رویدادها در دنیای داستان و تعداد دفعات روایت آن رویدادها در دنیای روایت است (Herman et al., 2005: 189)؛ بر این اساس، سه نوع بسامد در روایت داستانی وجود دارد:

۱. بسامد مفرد (singulative frequency): هرگاه رویدادی در متن یک‌بار رخ داده باشد و راوی یک‌بار آن را روایت کرده باشد، بسامد مفرد است. همچنین اگر رویدادی چندبار رخ داده باشد و راوی به همان تعداد به روایت آن پرداخته باشد، بسامد مفرد است؛ البتّه در رویکرد ژنتی آنچه بیشتر در تحلیل مورد توجّه است، شکل اوّل بسامد مفرد است.

۲. بسامد مکرّر (repetitive frequency): هرگاه رویدادی یک‌بار رخ داده باشد و چندبار در متن روایی ذکر شود، بسامد مکرّر است.

۳. بسامد بازگو (iterative frequency): یک‌بار نقل‌کردن اتّفاقی که چندبار در داستان رخ داده باشد (Genette, 1980: 113-160). این نوع بسامد به دو صورت است:

بازگوی درونی (internal iterative frequency): اگر رویداد بازگفته در بازهٔ زمانی، محدود به همان صحنهٔ روایی باشد، بسامد بازگو درونی خواهد بود.

بازگوی بیرونی (external iterative frequency): هرگاه رویداد بازگفته در بازهٔ زمانی نامحدود و فراتر از صحنهٔ روایی باشد، بسامد بازگو بیرونی خواهد بود (Genette, 1980: 118-120)

۳. روش انجام پژوهش

پاره‌های زمانی

برای تحلیل ساختاری هر داستان، لازم است متن به واحدهای زمانی مشخّصی تقسیم شود. بر اساس رویکرد روایت‌شناسی ژنت، اجزای تشکیل‌دهندهٔ هر داستان پاره‌های زمانی هستند. پاره‌های زمانی در بافت گستردهٔ خود، کلان‌پاره‌های زمانی و کلان‌پاره‌ها، پی‌رفت‌ها را می‌سازند.

هر پارهٔ زمانی، دربرگیرندهٔ کوچک‌ترین رخدادی است که حجمی از زمان را به خودش اختصاص می‌دهد؛ به این معنی که هر رویدادی که در جریان داستان حجمی از زمان داستانی یا روایی را دربرگیرد، یک پارهٔ زمانی محسوب می‌شود. این پاره‌های زمانی‌اند که اساس هر روایت را تشکیل می‌دهند.

هریک از این پاره‌های زمانی، می‌توانند به‌طور مستقل یا در بافت گسترده‌تر کلان‌پاره‌ها یا پی‌رفت‌ها در روایت حضور یابند و تغییراتی در نظم خطّی روایت ایجاد کنند. بر این اساس، هر یک از حکایت‌ها به واحدهای زمانی که در الگوی روایی ژنت معرّفی کردیم، تقسیم شد. سپس ساختار هر روایت، بر اساس پاره‌های زمانی، تصاویر رفت‌وبرگشتی، تداوم زمان روایی در

صحنه‌های داستانی، درنگ‌های توصیفی و بسامدهای زمانی بررسی شد. در نهایت، نکته‌هایی که ما را به ساختارشناسی روایی حکایت‌ها رهنمون می‌کرد، از تحلیل‌ها به دست آمد.

۴. تحلیل الگوی زمان در روایت‌های *مثنوی*

از نمونه‌های قابل بحث در روایت‌گری مولوی، «ترفندهای زمانی» است. بازی‌های زمانی با درنظرنگرفتن زمان داستانی، اختصاص‌دادن بازه‌های زمانی محدود یا نامحدود به کنش‌های درون‌داستانی و تأکیدهای غیرمستقیم بر بخش‌هایی از داستان که از لحاظ محتوایی می‌تواند بار پندآمیز داشته باشد، با بهره‌گیری از همین ترفندها امکان‌پذیر است. کاربرد چنین بی‌نظمی‌های زمانی و جابه‌جایی حوادث داستان از نمونه‌های آشنای داستان‌پردازی حرفه‌ای است. «استفادهٔ ماهرانه از شگردهای شکل‌دهی به زمان، شناسایی این را ممکن می‌سازد که راوی بر چه مؤلّفه‌های روایی تأکید کرده و ساختار و شاکلهٔ متن چگونه است» (بامشکی، ۱۳۹۳؛ ۳۲۳).

بی‌نظمی زمانی

روایت‌گر مثنوی در نقل داستان‌ها به نظم خطّی اکتفا نمی‌کند و مخاطب در توالی رخدادها با بی‌نظمی در بازگویی وقایع و حتّی جابه‌جایی آنها روبه‌روست. «روایت، سلسله‌ای از حوادث هم‌زمان نیست که پشت سرهم قطار شوند؛ بلکه راوی می‌تواند حادثه‌ای را جابه‌جا کند و به دلخواه خود دست به ترکیب‌های تازه‌ای بزند و یا در مسیر زمانی وقایع دست ببرد» (اخوت، ۱۳۷۱؛ ۱۳)؛ برای مثال، در حکایت «پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت»، راوی بعد از صحنهٔ آغازین روایت، از جریانی که در آیندهٔ داستان رخ خواهد داد، سخن گفته است. این نوع اشارت‌های زمانی به آینده در زمانِ حالِ روایی، آینده‌نگر است:

شاه احول کرد در راه خدا　　آن دو دمساز خدایی را جدا

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۴۶/۱)

در حکایت «پادشاه و کنیزک» راوی با گریزی به آینده، روایت‌نیوش را در پاره‌های کوتاه زمانی از رخدادی در آینده مطلع می‌کند:

«گر خدا خواهد» نگفتند از بطر　　پس خدا بنمودشان عجز بشر

(همان: ۷۴)

در این گزاره، راوی است که روند زمانی را به هم می‌زند. «در مثنوی، داستان‌ها براساس ترتیب زمانی رویدادها و توالی زنجیره‌ای آنها روایت نمی‌شوند؛ بلکه ترتیب زمانی رویدادها را راوی انتخاب و گزینش می‌کند و همین عامل، سبب زمان‌پریشی در داستان‌های مثنوی می‌گردد» (بامشکی، ۱۳۹۳؛ ۳۳۲).

از دیگر نمونه‌های بی‌نظمی زمانی گذشته‌نگر و آینده‌نگر، می‌توان به این بیت‌ها اشاره کرد:

نابه‌هنگامی گذشته‌نگر: بیان حادثه‌ای که در گذشته رخ داده بود، در زمان حال روایی در داستان پادشاه جهود و نصرانیان:

تخم‌های فتنه‌ها کو کشته بود　　آفت سرهای ایشان گشته بود
(همان: ۲۵۰)

حکایت «شیر و نخچیران»، بیت آینده‌نگر:

رو تو روبه‌بازی خرگوش بین　　مکر و شیراندازی خرگوش بین
(همان: ۳۵۱)

بیت آینده‌نگر در داستان «آمدن مهمان نزد حضرت یوسف(ع)»:

بر در یاران تهی‌دست آمدن　　همچو بی‌گندم سوی طاحون شدن
(همان: ۹۲۰)

گذشته‌نگر در داستان «مرتدشدن کاتب وحی»:

وحی پیغمبر چو خواندی در سبق　　او همان را وانبشتی بر ورق
(همان: ۹۳۴)

پرتو آن وحی بر وی تافتی　　او درون خویش حکمت یافتی
(همان)

عین آن حکمت بفرمودی رسول　　زین قدر گمراه شد آن بوالفضول
(همان)

هم ز نساخی برآمد، هم ز دین　　شد عدوّ مصطفی و دین، به کین
(همان: ۹۳۵)

این شیوهٔ برخورد با قصّه و گریزهای درازدامن که حتّی گاه بر پایهٔ یک تداعی صوری صورت می‌گیرد و گاه بی‌آنکه به قصّه برگردیم، از گریزی به گریزهای دیگر منتقل می‌شویم، در هیچ‌یک از کتاب‌هایی که شاید راهنمای قصّه‌پردازی مولانا بوده‌اند، نظیر داستان‌های عطّار یا تمثیل‌های حدیقه، سابقه ندارد (حسن‌زاده توکّلی، ۱۳۸۲؛ ۵۵).

۵. تداعی معانی و درنگ توصیفی

هریک از داستان‌های درونه‌ای که در خلال حکایات آمده‌اند (جدای از بحث درون‌مایه و پی‌رنگ که در هر داستان به‌طور جداگانه قابل بحث است)، به‌واسطهٔ یک نقطهٔ مشترک، به داستان پیشین و پسین مرتبط می‌شود. راوی با ایجاد تداعی آزاد معانی در ذهن مخاطب، از هر واژه‌ای که در خلال داستان به ذهن برسد و نکته‌ای اخلاقی یا لطیفه‌ای عرفانی را در ذهن تداعی کند، بهره می‌گیرد تا داستان بعدی را بیان کند.

اساس داستان‌گویی در مثنوی، بر اصل تداعی استوار است و در واقع، اساس منطق و فکر و گفت‌وگو بر تداعی است. این شیوهٔ روایتگری بر شفاهی‌بودن گفتمان مثنوی افزوده شده و آن را از بنیاد، با دیگر روایت‌ها متفاوت کرده و تأثیر بسیار چشمگیری بر تمامی ابعاد و جنبه‌های روایت داشته است (بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۰۱).

گفت‌وگو و مناظره (گفت‌وشنود عناصر طبیعی) در آثار پیش از مولانا نیز وجود داشته است. «مناظره در سنّت قبل از مولانا نیز نمونه دارد؛ برای مثال در منطق‌الطیر سنایی و خاقانی که بر مولانا تأثیر گذاشته‌اند، هرچند که این مناظره‌ها به اندازهٔ مولانا به ساختار قصّه نزدیک نمی‌شوند.» (حسن‌زاده‌توکلی، ۱۳۸۲: ۲۲۷-۲۲۸).

نمونه‌هایی از تداعی معانی که به‌واسطهٔ داستان‌های درونه‌ای در حکایت «پادشاه جهود و نصرانیان» اتّفاق می‌افتد:

- نُه بیت داستان درونه‌ای که در واقع یک درنگ توصیفی تلقّی می‌شود. گریزی کوتاه در میان داستان، برای تمثیل احولی و بیان دیدگاه قشری و دوگانه بین پادشاه متعصّب جهود و جمیع قشری‌مسلکان. این داستان برگرفته از مرزبان‌نامه و اسرارنامه است و مولانا به اقتضای این تمثیل می‌گوید: وقتی اغراض نفسانی بر آدمی غالب آید، دید و داوری او تغییر می‌یابد. چون داستان در دل داستان قبلی است و درنگ توصیفی خارج از روایت اصلی رخ داده است، درنگ توصیفی محسوب می‌شود.

- یازده بیت داستان درونه‌ای «کژ ماندن دهان آن مرد که نام محمّد^ص را به تمسخر خواند» (← مولوی، ۱۳۸۶: ۲۸۶/۱-۲۸۸) درنگ توصیفی، در بیان این باور عرفانی که طبق اصل جواب عمل، هرکس نتیجهٔ عمل خود را می‌بیند.

- پانزده بیت داستان درونه‌ای «قصّهٔ باد که در عهد هود^ع قوم عاد را هلاک کرد» درنگ توصیفی، در بیان این باور عرفانی که «جمادات هم شعور دارند و شعور فرع بر حیات است؛ پس آنان هم دارای حیات‌اند و هم دارای قوهٔ ادراک» (همان: ۲۹۷-۳۰۲).

- بعد از گزارهٔ «پذیرفتن مکر وزیر»، ۳۴ بیت درنگ توصیفی آمده است. در بیان «لزوم دستیابی به شناخت عارفانه برای دریافت حقیقت هستی، آن‌سان که هست و فریب ظواهر را نخوردن؛ و نیز بیان این نکته که حقیقت نوعیهٔ اولیاءاللّه را هر کسی نمی‌تواند مشاهده کند» (همان: ۱۶۶-۱۶۷). این ابیات چون در ادامهٔ داستان آمده است و از روایت اصلی جدا نیستند، از درنگ‌های توصیفی دانسته می‌شوند.

- تعداد سی بیت داستان درونه‌ای «قصهٔ دیدن خلیفه لیلی را» درنگ توصیفی برای تأکید بر این مفهوم که آدمی باید به شناخت عارفانه دست یازد تا بتواند حقیقت هستی را آن‌سان که هست مشاهده کند و فریب ظواهر را نخورد (همان: ۱۶۷-۱۷۵). مولانا سپس از این معانی گریز می‌زند به لزوم توجّه به راهنمایی‌های پیر و مرشد که از مهم‌ترین مبانی فکری او در سلوک است.

۶. قطع صحنه

یکی دیگر از اسلوب‌هایی که مولانا در بیان داستان‌ها از آن بهره می‌گیرد، «قطع صحنه» است؛ به این معنا که راوی در یک گام به آفرینش یک صحنه می‌پردازد؛ صحنه‌ای که در آن بخشی از داستان

جای گرفته است و بدون تغییر در ترتیب زمانی وقایع، صحنه‌ای دیگر که دربردارندهٔ ادامهٔ ماجراست ظاهر می‌شود. این فن که از تکنیک‌های نمایشی به حساب می‌آید، به شکلی ظریف در داستان‌های مثنوی نمود می‌یابد؛ برای نمونه، می‌توان به داستان «خلیفه که در کَرَم در زمان خود از حاتم طایی گذشته بود و نظیر خود نداشت» اشاره کرد. این داستان با توصیف کرم و بخشش بی حدّ پادشاه آغاز می‌شود و راوی در هشت بیت به پرداخت و بسط این موضوع می‌پردازد:

یک خلیفه بود در ایام پیش — کرده حاتم را غلام جود خویش
رایت اکرام و داد افراشته — فقر و حاجت از جهان برداشته
بحر و کان از بخششش صاف آمده — داد او از قاف تا قاف آمده
در جهان خاک، ابر و آب بود — مظهر بخشایش وهّاب بود
از عطائش بحر و کان در زلزله — سوی جودش، قافله بر قافله
قبلهٔ حاجت در و دروازه‌اش — رفته در عالم به جود آوازه‌اش
هم عجم، هم روم، هم ترک و عرب — مانده از جود و سخائش در عجب
آب حیوان بود و دریای کرم — زنده گشته هم عرب زو، هم عجم

(مولوی: ۶۸۲/۱-۶۸۴)

بعد از این ابیات، راوی صحنه‌ای جدا می‌آفریند از توصیف درویشیِ زن و مردی عرب. سپس از رهگذر این صحنه ماجرا ادامه می‌یابد:

یک شب اعرابی زنی مر شوی را — گفت و از حد برد گفت‌وگوی را
کین همه فقر و جفا ما می‌کشیم — جمله عالم در خوشی، ما ناخوشیم

(همان: ۶۸۴)

صحنه‌های جدا خلق‌کردن، یکی از ابزارهای داستان‌نویسی است. به این معنی که هیچ‌یک از کلمه‌ها یا عبارت‌ها تغییر داده نشود، جمله‌ها جابه‌جا نشود و در روایت داستانی صحنه‌های جدا خلق شود (نوبل، ۱۳۸۷: ۶۹).

قطع صحنه در واقع از ابزارهای داستان‌گویی است و می‌تواند کشمکش خلق کند یا به کشمکشی که در داستان وجود دارد بیفزاید. در این شیوه هیچ بخشی از داستان تکرار ندارد و توضیحی اضافه‌تر از داستان به مخاطب منتقل نمی‌شود. تنها اتّفاقی که می‌افتد، جابه‌جاشدن صحنه‌ها یا قطع آنهاست. قطع صحنه در ادبیّات نمایشی «اصولاً به معنای حرکت از یک صحنه به صحنهٔ دیگر یا از یک زاویه به زاویهٔ دید دیگر به‌طور سریع و دراماتیک است. خود حرکت چیزی است که کشمکش را افزایش می‌دهد؛ زیرا اجازه نمی‌دهد خواننده تکیه دهد و در بازی کش‌دار هر صحنه غرق شود.» (همان: ۶۹).

۷. فشرده‌سازی

مقولهٔ فشرده‌سازی ترفند دیگری است که در داستان‌گویی مولوی به‌وفور یافت می‌شود؛ با این تعریف که رویدادهای خارج از صحنه‌های داستانی، به شکلی آشکار یا ضمنی حذف می‌شوند و یا به ذکر خلاصه‌ای از آنها بسنده می‌شود. با وجود آنکه این بخش‌ها به‌طور مستقیم و در قالب صحنه‌های داستانی عرضه نمی‌شوند، امّا در شاکلهٔ کلّی قصّه، نقش خود را در پیوند با طرح داستانی ایفا می‌کنند و در ارتباطی تنگاتنگ با بقیّهٔ اجزای قصّه هستند. این بخش‌های فشرده‌شده، رویدادها و کنش‌های پنهانی هستند که هم قبل و هم بعد از رویدادهای ذکرشده در داستان اتّفاق می‌افتند.

فشرده‌سازی رویدادهایی که درون یک صحنه اتّفاق می‌افتند، شبیه تمهید تندکردن دور در فیلم است. در مثنوی مولانا نیز مثل دیگر داستان‌های کلاسیک، این نوع خلاصه‌ها در زمانی استفاده شده است که مطلب نه‌چندان مهمّی از زبان یکی از شخصیّت‌های داستانی گفته می‌شود یا رخدادی با اهمّیّت کمتر در جریان است.

بیت‌هایی که راوی در آنها به فشرده‌سازی دست زده و چکیده‌ای از ماجرا را در زمانی کوتاه بیان کرده است، در داستان «بقال و طوطی» از این قرار است:

روزکی چندی سخن کوتاه کرد　　مرد بقّال از ندامت آه کرد
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۲۵/۱)

هدیه‌ها می‌داد هر درویش را　　تا بیابد نطق مرغ خویش را
(همان)

هر کدام از این اتّفاقات (پشیمانی و صدقه دادن) در مدّت زمانی بیش‌تر از آنچه در روایت ذکر شده اتّفاق افتاده؛ امّا راوی به بیان چکیده بسنده کرده است.

روایت ماجرای بقّال و طوطی با نظم خطّی جلو می‌رود. صحنهٔ آغازین روایت نقطه‌ای در زمان صفر روایت است. تعداد کلّ بیت‌ها ۷۸ بیت و درنگ‌های توصیفی ۶۳ بیت است و تنها شانزده بیت آن به بیان داستان اختصاص یافته است. بر اساس تعریف تداوم (نسبت بین زمان متن و حجم متن) کلّ حجم داستان در زمانی فشرده (شانزده بیت) به مخاطب ارائه می‌شود؛ یعنی راوی به حذف برهه‌ای از زمان در قالب فشرده‌سازی زمانی و خلاصه‌سازی (چکیده) دست زده و داستان را با شتابی مثبت به پیش برده و به پایان رسانده است. نتیجه‌ای که می‌توان از شتاب مثبت گرفت، این است که مولانا این حکایت را با تکیه بر هدف اصلی که همان

کار پاکان را قیاس از خود مگیر　　گرچه باشد در نبشتن شیر شیر
(همان: ۱۲۶)

است، پایه‌ریزی کرده و ۶۲ بیت مابقی را پیرامون همین محور اخلاقی پیش برده است.

۸. الگوی روایت‌های مثنوی

بر اساس بررسی انجام‌شده دربارهٔ روایت‌های داستانی مثنوی، می‌توان گفت ساختار حکایت‌های مثنوی از دو الگوی کلّی پیروی می‌کند:

۸-۱. روایت‌های سنّتی (حضور راوی و آغاز و پایان مشخّص داستان)

آغاز این داستان‌ها از زبان راوی است. حضور راوی در همهٔ قسمت‌های داستان احساس می‌شود. در میانه‌های داستان هرجا که ضرورتی باشد، زمان داستانی متوقّف می‌شود و نکته‌های اخلاقی و آموزه‌های عرفانی، از زبان راوی و در زمان روایی بازگو می‌شود. این آموزه‌ها می‌توانند حتّی آغازگر داستان دیگری در دل داستان اصلی باشند. در چنین ساختی، شکل‌های مختلف انتقال معانی در سطوح دوم یا سوم زمانی امکان‌پذیر می‌شود. شاید به همین علّت است که داستان‌ها اغلب دارای چند لایهٔ معنایی هستند و هر داستان فراتر از نتیجهٔ کلّی که در خود دارد، دربردارندهٔ چندین و چند بُعد معنایی است.

باتوجّه به الگوی روایی مولانا، داستان‌هایی که در دستهٔ اوّل جای می‌گیرند، قابلیّت بیشتری برای آفریدن داستان‌های درونه‌ای دارند. دلیل این ادّعا همان‌طور که اشاره شد، «تداعی‌های آزاد معانی» است؛ به این معنا که در هر بخش از داستان که راوی به قطع جریان روایت و بیان نکته‌هایی خارج از داستان می‌پردازد، هر کلمه یا عبارت، یا هر نکته‌ای که بار اخلاقی داشته باشد، این قابلیّت را دارد که به یک تمثیل یا داستان کوتاه و مستقل تبدیل شود. این داستان‌ها و تمثیل‌ها شکل چند دایرهٔ تودرتو با مرکزی واحد را دارند. در شکلی که در ادامه می‌آید، ساختمان داستان‌ها و اجزای آن قابل مشاهده است.

ساختمان داستان‌ها و اجزای آن

لایهٔ بیرونی روایت

در لایهٔ بیرونی قصّه، خواننده همراه با راوی داستان را می‌شنود و مستقیماً با بافت داستانی، کنش‌ها و فرازوفرودهای روایت در ارتباط است. ماهیّت داستانی اثر در همین لایه معنا می‌شود.

سطح دوم زمانی

لایهٔ بعدی در سطح دوم زمانی جریان دارد. در این بخش، معانی اخلاقی و پندهای عرفانی به‌طور مستقیم از زبان راوی و در خلال قصّه به روایت‌شنو منتقل می‌شوند. گریزهای مولانا به سطح دوم

زمانی در کل روایت‌ها بسیار است. حجم زیاد این اشاره‌های توصیفی در بیشتر داستان‌ها تا حدّی است که به نوعی سبک شخصی تبدیل شده است.

سطح سوم زمانی

لایهٔ میانی‌تر جایی است که داستان‌های درونه‌ای جریان دارند. این لایه در سطح سوم زمانی جای می‌گیرد. ارتباط سطح سوم زمانی با لایهٔ بیرونی (که همان داستان اصلی است) می‌تواند بی‌واسطه باشد یا به‌واسطهٔ درنگ‌های توصیفی جاری در سطح دوم زمانی و یا با روش تداعی آزاد معانی باشد.

هریک از این لایه‌ها معمولاً یک نقطهٔ اتّصال به لایهٔ بیرونی و یک نقطهٔ اتّصال به لایهٔ بعد از خود دارد. این نقاط می‌توانند آشکار باشند (به این‌صورت که راوی با اشارهٔ مستقیم به یک مفهوم برای بسط آن تمثیل‌های گوناگون را در داستان جای می‌دهد)، یا به‌طور ناآشکار و با روش تداعی معانی جلوه کنند (به این شکل که بدون اشارهٔ راوی، از توضیحِ یک مفهوم، مفهومی دیگر در ذهن شکل‌گیرد و راوی به بسط آن نیز بپردازد).

درونی‌ترین دایره، نهایتاً یک لایهٔ مرکزی است که با تمام ورقه‌ها اتّصال معنایی دارد و کانون روایت را تشکیل می‌دهد. نقطهٔ مرکزی همان است که بیشترین درنگ راوی در هر حکایت بر آن مفهوم است (تأکید می‌تواند مستقیم یا غیر مستقیم باشد). نقطه‌های اوج هر حکایت همان مفاهیم محوری روایت هستند. این نقطه‌ها همان‌هایی هستند که بیشترین تأکید راوی در داستان را به خود اختصاص می‌دهند. و داستان با محوریت آنها پیش می‌رود.

تعداد این لایه‌ها بسته به هر داستان متفاوت است؛ ولی برای هر داستان حداقل سه لایهٔ معنایی (بیرونی، میانی/ در سطح دوم یا سوم زمانی، مرکزی) می‌توان درنظر گرفت.

۸-۲. روایت‌های گفت‌وگویی

روایت‌های نوع دوم با منطق پرسش و پاسخ بین دو شخصیّت داستان پیش‌می‌روند. «در این‌گونه داستان‌ها، مضمون گفتار به تعداد اشخاص قصّه، از چند زاویهٔ مختلف مطرح و بحث می‌شود و قصّه در این حال به نوعی محاورهٔ افلاطونی یا چیزی شبیه به لحن دیالکتیک می‌شود و جنبه‌ای مخالف مسئله با شکل‌های دقیق از دیدگاه‌های مختلف بررسی می‌شود.» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۶؛ ۲۱۹)؛ مانند حکایت‌های «داستان شیر و نخچیران»، «داستان اعرابی درویش و زن»، «ماجرای نحوی و کشتیبان»، «داستان کافری که در عهد بایزید گفتندش مسلمان شو» و غیره.

هرچند داستان‌هایی که در این ساخت جای می‌گیرند، به نظر می‌رسد ماهیّتی شبیه به رمان‌های چندآوایی داشته باشند، امّا آنچه باعث تفاوت‌های متن مثنوی با رمان‌های چندآوایی می‌شود، سیطرهٔ فکری راوی بر داستان‌هاست؛ به این معنی که صدای راوی در کنار دیگر صداها قرارنمی‌گیرد، بلکه آنجا که حکم اصلی داستان صادر می‌شود، این صدای راوی است که بر فراز دیگر صداها و برمبنای ایدئولوژی شخص مولانا شنیده می‌شود؛ درحالی‌که چندصدایی (در آثار

باختین) به معنای چالش با صدای مؤلّف است و نتیجه‌گیری در این نوع متون بر عهدهٔ مخاطب است.

همچون آثار حماسی و تراژدی که جوهرشان مونولوگ یا تک‌گویی است، هرگاه مثنوی یک اثر حماسی با زمینهٔ عرفانی تلقّی شود، تک‌گویی در داستان‌ها و در کلّیّت اثر پررنگ‌تر جلوه می‌کند؛ امّا این تنها یک جنبه از داستان‌هاست که ماهیّت حماسی-عرفانی مثنوی را برجسته می‌کند. در واقع آنچه باعث تقویت معنای امروزی داستان در این اثر می‌شود، آن دسته قصّه‌هایی است که ساخت گفت‌وگویی دارند.

۹. نظم زمانی و نابه‌هنگامی‌ها

نظم زمانی روایت‌ها در بیشتر موارد به شکلی مرتب و خطّی است و تنها در بعضی حکایت‌ها، بی‌نظمی‌های زمانی به یک یا دو آینده‌نگر و در مواردی، گذشته‌نگر خلاصه می‌شود. تمام این نابه‌هنگامی‌ها درونْ‌داستانی و مربوط به خطّ سیر اصلی داستان هستند.

۱۰. صحنه‌های روایی

صحنه‌ها در همهٔ داستان‌ها به دو شکل نمود دارند:

۱. صحنه‌های نمایشی؛

۲. گفت‌وگوها (مونولوگ، دیالوگ).

در صحنه‌های نوع اوّل، زمان روایی دقیقاً در بازهٔ زمان حقیقی جای می‌گیرد و مقدار حجم زمانی که یک کنش در داستان اشغال می‌کند، با مقداری که در زمان روایی به خود اختصاص می‌دهد، برابر است. این نوع ترفندهای دراماتیک نمونه‌هایی از صحنه‌پردازی‌های مدرن در داستان‌گویی است و کاربرد آن، بیشتر در ادبیّات نمایشی و آفرینش صحنه‌های تئاتر است؛ برای نمونه، می‌توان به این بیت‌ها اشاره کرد:

چون شنید آن مرغ، کان طوطی چه کرد — پس بلرزید اوفتاد و گشت سرد

خواجه چون دیدش فتاده همچنین — برجهید و زد کله را بر زمین

چون بدین رنگ و بدین حالش بدید — خواجه درجست و گریبان را درید

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱/۵۳۶-۵۳۷)

هر یک از این سه بیت دربردارندهٔ یک صحنه است که مقدار زمان روایی با زمان داستانی برابر است. و یا نمونهٔ دیگر در مصراع دوم بیت زیر:

آمد او با صد ادب آنجا نشست — بر عمر عطسه فتاد و پیر جست

(همان: ۱/۶۶۱)

صحنه‌های نوع دوم گفت‌وگوها هستند. وجود این صحنه‌ها در متون کهن کمتر سابقه دارد. استفادهٔ فراوان از دیالوگ‌ها و آفریدن صحنه‌های نمایشی نوع اوّل، همگی نمایندهٔ ساخت نمایشی بعضی داستان‌هاست.

۱۱. وضعیّت حذف‌ها

نقطه‌های اتّصال صحنه‌های آغازین و درنگ‌های توصیفی (در کلّ حکایت‌ها به علّت فراوانی زیاد) نوعی سبک ویژه می‌آفریند. در بیشتر موارد بعد از درنگ‌های توصیفی، دو نوع حذف ضمنی و آشکار دیده می‌شود و بعد از آن، صحنهٔ آغازین وجود دارد.

حذف‌های اندک اشاره دارد به گرایش به مفصّل‌گویی؛ هرچند این مفصّل‌گویی‌ها اغلب به پیکرهٔ داستان نمی‌انجامد و بیشتر، دامنهٔ درنگ‌ها را بسط می‌دهد. حذف‌های آشکار ماهیّت داستان‌های کلاسیک را در مثنوی زنده می‌کند. از انواع سه‌گانهٔ حذف، بیشترین کاربرد از آن، حذف ضمنی است؛ چراکه راوی خواننده را در بطن داستان می‌بیند. نوع سوم حذف، حذف فرضی، در هیچ‌یک از داستان‌ها دیده نمی‌شود.

بازگشت‌های راوی به داستان به روش شخصی مولاناست؛ به این صورت که عموماً بعد از یک درنگ توصیفی در بازهٔ زمانی طولانی، یک و گاهی دو بیت از زبان راوی برای بازگشت به داستان آورده می‌شود:

این ندارد آخر، از آغاز گوی — رو تمام این حکایت بازگوی
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۰۰/۱)

این سخن پایان ندارد لیک ما — بازگوییم آن تمامی قصّه را
(همان: ۲۳۶)

این سخن پایان ندارد، هوش دار — گوش سوی قصهٔ خرگوش دار
(همان: ۳۵۱)

گوش خر بفروش و دیگر گوش خر — کین سخن را درنیابد گوش خر
(همان)

این سخن پایان ندارد، گشت دیر — گوش کن تو قصهٔ خرگوش و شیر
(همان: ۴۱۶)

بار دیگر ما به قصّه آمدیم — ما از آن قصّه برون خود کی شدیم؟
(همان: ۴۸۳)

این ندارد حد، سوی آغاز رو — سوی قصّهٔ مرد مطرب باز رو
(همان: ۶۳۷)

بازگرد و حال مطرب گوش دار — زان که عاجز گشت مطرب ز انتظار
(همان:۶۵۹)

ور نمی‌توانی شدن زین آستان — باری از من گوش دار این داستان
(همان: ۶۷۸)

شرح این فرض است گفتن، لیک من — بازمی‌گردم به قصهٔ مرد و زن
(همان: ۷۷۵)

این سخن پایان ندارد ای غلام — روز بیگه شد، حکایت کن تمام
(همان: ۸۲۵)

این سخن پایان ندارد، بازگرد — تا چه شد احوال گرگ اندر نبرد
(همان: ۹۰۱)

این حدیث آخر ندارد، باز ران — جانب هاروت و ماروت ای جوان
(همان: ۹۶۱)

این سخن پایان ندارد، خیز زید — بر براق ناطقه بربند قید
(همان: ۱۰۳۰)

این سخن پایان ندارد، زید کو؟ — تا دهم پندش که: رسوایی مجو
(همان: ۱۰۴۵)

باز رو سوی علی و خونی‌اش — وآن کرم با خونی و افزونی‌اش
(همان: ۱۱۰۸)

این سخن را نیست پایانی پدید — دست بامن ده، چو چشمت دوست دید
(همان: ۱۱۲۱)

این بیت‌ها نقش پیونددهندهٔ درنگ‌های توصیفی به تنهٔ اصلی داستان را دارند؛ به بیانی دیگر، این بیت‌ها جزو آن دسته نقطه‌های اتّصال سطح‌های دوم و سوم زمانی به لایهٔ بیرونی روایت‌ها هستند.

۱۲. نتیجه

در بررسی کارکرد زمان در حکایت‌های دفتر اوّل مثنوی که بر اساس نظام روایی ژرار ژنت انجام گرفت، به این نتیجه رسیدیم که ساختار کلّی روایت‌ها از دو الگوی اصلی پیروی می‌کند: ۱. روایت‌های سنّتی؛ و ۲. روایت‌های گفت‌وگویی. در روایت‌های نوع اوّل، حضور راوی در آغاز و پایان داستان آشکار است و زمان در بستری از رویدادها جریان دارد. هرجا که راوی (مولوی) ضرورتی برای انتقال مفاهیم بنیادین حاکم بر اثر احساس کند، به زمان داستان شکل می‌دهد و آن را با ترفندهای خاصّ خود کوتاه (شامل حذف، خلاصه، فشرده‌سازی) یا کش‌دار (درنگ توصیفی، بی‌نظمی زمانی، آینده‌نگر، گذشته‌نگر) می‌کند. داستان‌های نوع اوّل، قابلیّت بیشتری برای خلق قصّه‌های درونه‌ای دارند؛ ساختاری که الگوی نهایی روایت‌ها را به سمت چند دایرهٔ تودرتو با مرکزی واحد هدایت می‌کند.

در روایت‌های نوع دوم که کلّیّت آنها بر شالودهٔ گفت‌وگوی میان شخصیّت‌های داستان استوار است، زمان روایت همچون ابزاری برای تأکیدهای ضمنی یا گذر از وقایع کم‌اهمّیّت، در اختیار راوی است. در هرجای گفت‌وگوها که ضرورتی باشد، زمان داستانی متوقّف می‌شود و نکته‌های

اخلاقی و آموزه‌های عرفانی، از زبان راوی و در زمان روایی بازگو می‌شود. در این نوع روایت‌ها نیز هر آموزه‌ای که از زبان راوی بیان می‌شود، می‌تواند آغازگر داستان دیگری در دل داستان اصلی باشد. در نهایت، نوع دوم روایت‌ها نیز به سمت چند دایرهٔ تودرتو با مرکزی واحد هدایت می‌شود.

نکتهٔ دیگر که در نتیجهٔ این بررسی می‌توان به آن اشاره کرد، این است که مولوی در داستان‌سرایی‌های خود همچون داستان‌گویی حرفه‌ای، از بازی‌های زمانی به‌مثابهٔ ترفندهای داستانی استفاده می‌کند و با خلق بی‌نظمی‌های زمانی و تصاویر رفت‌وبرگشتی، حذف، خلاصه، فشرده‌سازی، تداعی معانی و قطع صحنه، در نهایت روایت‌های خود را در الگویی دایره‌ای‌شکل بازگو می‌کند. توجّه به این ترفندها در کنار آگاهی از الگوی کلّی روایت‌ها، در نهایت، خوانش جدیدی از رویدادهای داستانی مثنوی را پیش روی ما می‌گشاید که به تفسیرهای متفاوتی از محتوای هر داستان منجر می‌شود و فهم عمیق‌تر این اثر ادبی را برای ما میسّر می‌سازد.

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۰)، بینامتنیّت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

اخوت، احمد (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان، فردا.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، انتشارات آگه.

امامی، نصرالله و بهروز مهدی‌زاده‌فرد (۱۳۸۷)، «روایت و دامنهٔ زمانی روایت در قصّه‌های مثنوی»، ادب پژوهی، دورهٔ ۲، ش ۵، ۱۲۹-۱۶۰.

ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، پیش‌درآمدی بر نظریّهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.

بالایی، کریستف و میشل کوپی پرس (۱۳۶۶)، سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمهٔ احمد کریمی حکاک، تهران، پاپیروس و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران.

بامشکی، سمیرا (۱۳۹۰)، «تعویق و شکاف در داستان‌های مثنوی»، مولوی‌پژوهی، دورهٔ ۵، ش ۱۱، ۱۹-۴۷.

ـــــــــــ (۱۳۹۳)، روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی، تهران، هرمس.

ـــــــــــ و ابوالقاسم قوام (۱۳۹۰)، «شکست روایی و شیوه‌های بازگشت به داستان در مثنوی»، فنون ادبی، دورهٔ ۳، ش ۱، ۲۹-۴۶.

پورنامداریان، تقی و سمیرا بامشکی (۱۳۸۸)، «مقایسهٔ داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطّیر با رویکرد روایت‌شناسیِ ساخت‌گرا»، جستارهای نوین ادبی، دورهٔ ۴۲، ش ۲، ۱-۲۶.

تقوی، محمّد و سمیرا بامشکی (۱۳۸۷)، «حقایق خیالی داستان دقوقی در مثنوی»، مجلهٔ تخصصی زبان و ادبیّات دانشکده ادبیّات و علوم انسانی مشهد، دورهٔ ۴۱، ش ۳، ۲۱۳-۲۲۹.

حسن‌زاده توکّلی، حمیدرضا (۱۳۸۲)، «شیوهٔ داستان‌نویسی مولانا»، رسالهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه تهران.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی، تهران، مروارید.

رجبی، زهرا و همکاران (۱۳۸۸)، «بررسی رابطهٔ زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک»، پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، ش ۱۲، ۷۵-۹۸.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۶)، بحر در کوزه، تهران، علمی.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳)، ارواح شهرزاد، تهران، ققنوس.
مولوی (۱۳۸۶)، مثنوی معنوی، شرح کریم زمانی، دفتر اول، تهران، انتشارات اطلاعات.
مهدی‌زاده‌فرد، بهروز (۱۳۹۲)، «ساخت روایی قصّه در مثنوی»، ادب‌پژوهی، سال هفتم، ش ۲۵، ۹۱-۱۱۱.
نوبل، ویلیام (۱۳۸۷)، تعلیق و کنش داستانی، ترجمهٔ مهرنوش طلایی، تهران، رسش.

Fludernik, Monika (2009) , *An Introduction to Narratology*, Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik, Taylor & Francis e-Library.

Genette Gerard (1980), *Narrative Discourse*, trans. Jane E. Lewin, Ithaca & New York, Cornell University.

Herman David, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (2005), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London & New York.

Herman Luc & Bart Vervaeck (2005), *Handbook of Narrative Analysis*, Lincoln & London, University of Nebraska.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۲۵
10.22059/jlcr.2021.327109.1706
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Critique of Periphrasis and Their Types in Persian Rhetorical Texts

Fateme Hejri
PhD Student of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran
Amir Momeni Hezaveh
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran
Mahdi Mohabbati
Professor of Persian Language and Literature, university of Zanjan, Zanjan, Iran

(p.p 149-172)
Received: 13, July, 2021 & Accepted: 22, November, 2021

Abstract

Periphrasis is one of the most important topics in semantics to the extent that some rhetoricians have considered the understanding of semantics to depend on its correct understanding. This importance requires that the books of meanings contain precise definitions and divisions of periphrasis in order to provide the reader with a clear theoretical framework for understanding the concept and its examples; But this is not the case in practice, and rhetoricians have not acted as expected in defining the boundaries and instances of periphrasis. Accordingly, it is necessary to re-read and analyze the definitions and divisions of periphrasis in old and new rhetorical books. In the present article, an attempt has been made to examine and show the strengths and weaknesses of these definitions and divisions by analytical-critical reading of old and new rhetorical texts. Analysis of the data of this study shows that old and new rhetoricians agree on the definition of periphrasis, which is to express a small meaning with many words; However, due to the relative nature of the concept of quantity in speech, some restrictions on "appropriateness to the conventional speech of the middle class" and "the necessity of position" have also been added to the definition of periphrasis;But with fruitless divisions and terminologies, they have not defined the instances of adjectives as clearly and precisely as they should; Some have encountered all kinds of overlapping definitions and commonalities in the sample, and as a result, judgments about their goodness and ugliness have led to conflict. It even seems that sometimes the author of rhetorical texts has been hesitant to know the meaning of a word.

Keywords: Periphrasis, Rhetorical Books, Rhetoric, ,Rhetorici ans,Peripherasis Techniques.

نقد و بررسی اطناب و انواع آن در متون بلاغی فارسی

فاطمه هجری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه زنجان، زنجان، ایران
امیر مؤمنی هزاوه*
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه زنجان، زنجان، ایران
مهدی محبّتی
استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه زنجان، زنجان، ایران
(از ص ۱۴۹-۱۷۲)
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/٤/۲۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۹/۱
علمی - پژوهشی

چکیده

اطناب از مباحث مهم در دانش معانی است؛ تا جایی که برخی بلاغت‌شناسان، فهم دانش معانی را در گرو فهم درست آن دانسته‌اند. این اهمّیّت اقتضا می‌کند در کتاب‌های بلاغت، تعاریف و تقسیمات دقیقی از اطناب آمده باشد تا چارچوب نظری روشنی برای شناخت مفهوم و مصادیق آن به خواننده ارائه شود؛ امّا در عمل چنین نیست و بلاغت‌نویسان در تعیین انواع و مصادیق اطناب، آن‌گونه که انتظار است، عمل نکرده‌اند. بر این اساس، لازم می‌نماید تعریف‌ها و تقسیم‌بندی‌های اطناب در کتاب‌های بلاغی قدیم و جدید، بازخوانی و واکاوی شود. در مقالهٔ پیش رو کوشش شده است با بازخوانی تحلیلی - انتقادی متون بلاغی گذشته و امروز، قوّت و ضعف این تعریف‌ها و تقسیم‌بندی‌ها بررسی و نشان داده شود. تحلیل داده‌های این پژوهش نشان می‌دهد بلاغت‌نویسان قدیم و جدید در تعریف اطناب که عبارت باشد از بیان معنای اندک با الفاظ بسیار، اتّفاق نظر دارند؛ هرچند به سبب نسبی‌بودن مفهوم کمیّت در کلام، برخی قیود مناسبت با «کلام متعارفِ اوساط ناس» و «مقتضای مقام» را نیز بر تعریف اطناب افزوده‌اند، امّا با تقسیم‌بندی‌ها و اصطلاح‌سازی‌های بی‌حاصل انواع و مصادیق اطناب را چنان که باید روشن و دقیق تعیین نکرده‌اند؛ برخی انواع، دچار تداخل تعریف و اشتراک در نمونه شده و در نتیجه، داوری دربارهٔ حسن و قبح آنها به تعارض انجامیده است. حتّی به نظر می‌رسد گاه نیز نویسندهٔ متون بلاغی در مصداقِ اطناب‌دانستن سخنی، مردّد بوده است.

واژه‌های کلیدی: اطناب، انواع اطناب، کتب بلاغی، بلاغت، بلاغت‌نویسان.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: am.hezaveh@znu.ac.ir

۱. مقدّمه

بحث کمیّت در کلام، به‌ویژه «اطناب» از مباحث مهمّ کتب بلاغی است؛ تا بدان‌جا که برخی علم معانی را به این بحث منحصر کرده‌اند و حتّی بلاغت را در شناخت مواضع ایجاز[1] و اطناب خلاصه کرده‌اند. ابوهلال عسکری در این باره نوشته است: «بلاغت، ایجاز بی‌عجز و اطناب بی‌بیهوده‌گویی است» (بی‌تا: ۱۹۶).

در هر اثر ادبی، بی‌تردید در مواضعی از سخن، اطناب بسیارمؤثّرتر از ایجاز است. مؤلّف جواهر البلاغه به برتری جایگاه اطناب نزد برخی از بلاغت‌نویسان اشاره کرده است:

> برخی اطناب را از ایجاز برتر می‌شمارند؛ زیرا معتقدند منطق همان بیان است و بیان ممکن نیست، جز به اشباع؛ و اشباع برنمی‌آید، جز به قانع‌کردن؛ و برترین سخن، روشن‌ترین سخن است و کلام روشن آن است که احاطهٔ بیشتری به معنی دارد و حاصل نمی‌شود، مگر با کنجکاوی و اطناب (هاشمی، ۱۳۸۸: ۴۲۲/۱).

کزّازی در توضیح زیبندگی این شگرد نوشته است:

> پاره‌ای از دبستان‌های شعری بر پایهٔ فراخی در سخن بنیاد گرفته‌اند. زبان‌آورانی که پیرو این دبستان‌های شعری‌اند، به درزیانی دانا و استاد می‌مانند که هر زمان جامه‌ای شاهوار و شگفت بر پیکر اندیشه‌ای فرومی‌دوزند. اندیشه، در سروده‌های آنان، بدان «بت عیّار» مولانا مانند است که هر زمان، در رنگی دیگر و نمودی نوتر، «به شکلی درمی‌آید» تا دل از سخن‌سنجان و ادب‌دوستان، به دلارایی و نگارینی خویش برباید؛ و آنان را بر زیبایی خود که رنگ‌رنگ و گونه‌گون است، دل بفریبد و جان بشیبد (۱۳۷۳: ۲۶۴).

همین گونه‌گونی انواع اطناب، زمینه را برای پریشانی تعاریف و مثال‌های این شگردها فراهم کرده است. آشفتگی این گونه‌ها گاه حاصلِ تقسیم‌بندی‌ها و اصطلاح‌سازی‌های نالازم است. این امر بلاغت‌نویسان را در تعیین انواع و مصادیق اطناب دچار مشکل کرده است؛ برای نمونه، نویسندگان متون بلاغی از «حشو» و «تتمیم» به‌عنوان دو نوع از انواع اطناب نام برده‌اند، در حالی که معلوم نیست چرا برخی از کتب بلاغی تتمیم را غیر از حشو دانسته و به هر دوی این گونه‌ها پرداخته‌اند؛ وقتی حتّی در نام‌گذاری این دو نوع سهل‌انگاری کرده‌اند. کزّازی آن‌گاه که به معرّفی این دو پرداخته، نام تتمیم را «درآورد» (داخل‌آورد) و نام حشو را «میان‌آورد» نهاده است! تفاوت این دو نام در چیست؟!

متون بلاغی در تعریف تتمیم، آن را ذکر نکته‌ای دانسته‌اند که معنا محتاج به آن نباشد و حسن‌برانگیز باشد؛ ولی دربارهٔ جایگاه تتمیم در کلام سکوت کرده‌اند، جز مازندرانی که تتمیم را در وسط کلام یا دو کلام متّصل جای داده است (← مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۳۵)؛ یعنی درست همان جایگاهی که این کتب برای حشو (اعتراض) ذکر کرده‌اند. در مثال نیز این دو را در هم آمیخته‌اند؛ چنان‌که بیتِ

هرگز نباشد از تن و جانت عزیزتر　　چشمم که در سر است و روانم که در تن است

که در آثار برخی ازجمله مازندرانی (همان) و نشاط (۱۳٤۷: ۱۳۵) مثال برای تتمیم است، در آثار برخی دیگر چون شمیسا (۱۳۸۷: ۳۰) مثال برای حشو است.

افزون بر این، حشو با گونه‌های اطناب‌ساز دیگری چون تتمیم، ایغال، و احتراس مرزهایی مشترک دارد. از سوی دیگر، مطالعهٔ نظر نویسندگان بلاغی در گذشته و امروز نشان می‌دهد آنان در تعریف اطناب اتّفاق نظر داشته‌اند و در سراسر اعصار آن را تقریباً ثابت و یکسان تعریف کرده‌اند، فقط قیودی برای کمال‌بخشیدن به آن افزوده‌اند؛ بنابراین، تاکنون تغییری محسوس در تعریف اطناب حاصل نشده است. مسلّم است که وقتی با مفهومی ساده روبه‌رو می‌شویم، باید آن را به‌سادگی تعبیر و تفهیم کنیم. برای انجام‌دادن این کار، می‌توان از تعریف ضدّ آن نیز کمک گرفت؛ چنان‌که برخی نویسندگان کتب بلاغی، اطناب را با ضدّ آن (ایجاز) شناسانده‌اند. این امر ضمن آنکه کار تعریف را سامان می‌بخشد، از تشتّت، اصطلاح‌سازی بی‌جا و ابهام جلوگیری می‌کند و نویسنده را دچار خطا نمی‌کند. تعدّد و تنوّع در ثبت مفهومی ساده و یکدست، از تمرکز نویسنده می‌کاهد؛ به این سبب است که بلاغت‌نویسان در تبیین و تعیین گونه‌های اطناب گرفتار مبهم‌گویی شده‌اند و از انواع اطناب تقسیمات جامع و مانعی ارائه نکرده‌اند؛ همان‌طور که به باور شفیعی کدکنی در توضیح پریشانی شگردها در کتب بلاغی «فقط نام‌های عجیب و غریبشان سبب فرار ذهن‌ها از مطالعه در ادب می‌شود» (۱۳٤۹: ٦۷). آشفتگی در تبیین و تعیین شگردهای بلاغی، ضمن آنکه ابهام‌زاست، راه فهم را نیز مسدود می‌کند. فلسفهٔ بلاغت، روشن‌گری، جلوگیری از سوءِ تعابیر و رفع ابهامات است. ریچاردز در تأیید این مطلب نوشته است: به تأکید می‌گویم که بلاغت باید به مطالعه دربارهٔ «سوءتعبیر» و راه‌های برطرف‌کردن آن بپردازد. همه‌روزه، درگیر سوءتعبیراتی هستیم که بدون هر عذری، به دانشی نیاز داریم تا بتواند از وقوعشان جلوگیری یا آنها را برطرف کند (۱۳۸۲: ۱۵)، نه اینکه بر شمار این سوءتعبیرات و بدفهمی‌ها بیفزاید.

ناهماهنگی در تعریف گونه‌ای واحد، اختلاف میان تعاریف و مثال‌ها در یک گونه، تغایر و تداخل در تعاریف و امثله میان گونه‌ها، اشتراک مثال‌ها میان چند گونه، تفاوت در نام‌گذاریِ یک گونه، یکسان‌بودن نام دو شگرد مختلف بلاغی (اطناب‌ساز و غیر آن)، تنوّع و تعدّد بی‌فایده و بی‌جهت در انواع و ریزشگردها و اختلاط اصطلاحات دو علم، از وجوه نابسامانی در انواع اطناب است.

در پژوهش حاضر، ثبات حاصل از اتّفاق نظر بلاغت‌نویسان در تعریف اطناب و آشفتگی در تبیین و تعیین انواع آن، در مهم‌ترین کتاب‌های بلاغی فارسی متعلّق به گذشته و امروز تحلیل می‌شود. متون برگزیده عبارت است از: المعجم اثر شمس قیس رازی، دقایق الشعر اثر تاج الحلاوی، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار اثر ملا واعظ کاشفی، مطلع اثر رضی الدّین مستوفی، انوار البلاغه اثر محمّدهادی مازندرانی، ابدع البدایع اثر شمس‌العلما گرکانی، درر الأدب اثر حسام العلما آق اولی، زیب سخن اثر محمود نشاط، نقد معانی (در صنعت نظم و نثر فارسی) اثر غلام‌حسین آهنی، هنجار گفتار (در فنّ معانی و بیان و بدیع فارسی) اثر نصراللّه تقوی، معالم البلاغه اثر

محمّدخلیل رجایی، زیبایی‌شناسی سخن پارسی (معانی) اثر جلال‌الدّین کزّازی و معانی اثر سیروس شمیسا. افزون بر این کتاب‌ها، به برخی گونه‌های اطناب که در آثار گروهی دیگر از بلاغت‌نویسان در زمرهٔ صنایع بدیعی طرح شده‌اند، مانند ترجمان البلاغه اثر محمّد بن عمر رادویانی، حدائق السحر اثر رشیدالدّین وطواط، مجمع الصنایع فی علوم البدایع اثر صدّیقی جیویی، مدارج البلاغه اثر رضاقلی‌خان هدایت و فنون بلاغت و صناعات ادبی اثر جلال‌الدّین همایی نیز پرداخته می‌شود؛ بنابراین، مسئلهٔ محوری مقالهٔ حاضر تبیین و توضیح این پدیده است که به‌رغم ثابت‌ماندن تعریف اطناب در کتاب‌های بلاغی قدیم و جدید و اتّفاق‌نظر بلاغت‌نویسان بر آن، گونه‌ها و نمونه‌های اطناب دچار آشفتگی در تقسیم و تشریح شده است.

پژوهش‌هایی که دربارهٔ اطناب فراهم آمده است، نقدهایی کاربردی هستند که تنها اطناب و گونه‌های آن را در اثری خاصّ بررسی کرده‌اند؛ در حالی‌که هنوز جای مباحث نظری در مفاهیم بلاغی و از آن جمله اطناب خالی است. برخی از این پژوهش‌ها عبارت‌اند از: آذرمینا و همکاران (۱۳۹۲)، تمیم‌داری و حمید فولادی (۱۳۹۱) و باقری (۱۳۹٦).

در این میان، تنها کاردگر (۱۳۹۰) ضمن اشاره به پاره‌ای تداخل‌ها صرفاً در تعاریف گونه‌های اطناب که در کتب بلاغی فارسی و عربی موجود است، دریافته است که برخی اصطلاحات ذیل اطناب مکرّر و زائدند و دلایلی را در تأیید این ادعا ذکر کرده است. در پژوهش مذکور، ضمن آنکه پرداختن به متون بلاغی متعدّد در زبان فارسی و عربی، نویسنده را از دقّت بیشتر بازداشته است، از بررسی شگردهای اطناب‌آفرینِ تکرار، ایضاح و ذکر خاصّ بعد از عام خبری نیست؛ در حالی که پژوهش حاضر ضمن آنکه تعاریف و مثال‌های تمامی شگردهای اطناب‌آفرین را که در امهات متون بلاغی فارسی به‌طور خاصّ به این عنوان نامیده شده‌اند، بررسی کرده است جایگاه اطناب و انواع آن را نیز در این متون سنجیده است.

برای تشریح و تحلیل مسئلهٔ پژوهش پیشِ رو، اطناب و انواع آن در کتب برجستهٔ بلاغی مربوط به دورهٔ گذشته و حاضر مطالعه می‌شود تا دیدگاه‌های مختلف دربارهٔ این موضوع در ادوار مختلف ارزیابی شود و با مشاهده و سنجش ناهماهنگی‌های موجود در تعاریف و مثال‌های گونه‌های اطناب، جهات تشتّت آنها و جایگاه ثابت مفهوم اطناب بررسی می‌شود.

۲. اطناب در کتاب‌های بلاغت عربی

گرچه گاه احتمال داده‌اند که شگردهای کلامی در متون بلاغت فارسی، از بلاغت ایران باستان و یونان وارد شده (← نعمتی و سبزیان‌پور، ۱۳۹٤ و عمارتی‌مقدم: ۱۳۹۵)، امّا «دیدگاه رایج در میان اهل ادب و بلاغت این است که دانش بلاغت در زبان فارسی از عربی گرفته شده است» (سارلی و سعادت‌درخشان، ۱۳۸۹: ۸). بر این اساس، برای پرداختن به جایگاه اطناب در ادبیّات فارسی، لازم است اشاره‌ای به سیر تاریخی آن در ادبیّات عربی شود.

در دوره‌های نخستین تدوین علوم بلاغی، مجموع این علوم، از جمله دانش معانی را تحت عنوان «بدیع» طرح می‌کردند؛ برای نمونه، نخستین رساله‌ای که به طرح فنون بلاغت پرداخت، البدیع نام گرفت. ابن معتز اصطلاح «البدیع» را برای اطلاق به کلّ فنون بلاغی به کار برد (علوی‌مقدّم، ۱۳۷۲: ۳۱۶). در این کتاب اثری از اطناب نیست؛ ولی به برخی از شگردهای اطناب‌سازی چون «التفات» و «اعتراض» اشاره شده است (ابن معتز، ۲۰۱۲: ۷۳ و ۱۰۸).

جرجانی در پایان قرن پنجم، نخستین‌بار دانش معانی را از دیگر علوم بلاغی جدا ساخت. کتاب دلائل الاعجاز او در واقع نشان‌دهندهٔ مبانی علم معانی است (صفوی، ۱۳۹۰، ۹۳/۱). پس از او سکّاکی در مفتاح العلوم توجّه خود را بیشتر به «معانی» معطوف داشت و نخستین‌بار در تعریف اطناب نوشت: اطناب ادای مقصود، بیشتر از حدّ عرف است. در نظر سکّاکی از آنجا که کمیّت کلام امری نسبی است و کلام مُطنَب در نسبت با کلامی مؤجز مشخص خواهد شد، متعارف اوساط ناس بیش و کمِ آن را تعیین خواهد کرد (سکّاکی، ۱۹۸۷: ۲۷۶). پس از او، تفتازانی در المختصر المعانی، نخست تعریف سکّاکی را از نسبی‌بودن کمیّت در کلام و از آن جمله اطناب ارائه داد (عرفان، ۱۳۸۹: ۴۶۹/۲) و آن را «افزونیِ فایده‌بخش لفظ بر معنی» معرّفی کرد (همان: ۴۷۷). تفتازانی در ادامه، شیوه‌ای دیگر در سنجش اطناب ارائه داد. این روش زمانی است که دو کلام مساوی در معنی را با هم بسنجند و به هرکدام که حروفش بیشتر باشد، «مُطنَب» و به هرکدام کمتر باشد، «مؤجز» بگویند (همان: ۵۳۸ –۵۴۰)؛ البتّه شیوهٔ تفتازانی نظیر نظریهٔ نسبی‌بودن کلام سکّاکی است. پس از او، بلاغت‌نویسان تنها به تلخیص و شرح گفته‌های پیشینیان پرداختند و قرن‌ها به سنّت و تکرار متن‌های عربی در کتب تفتازانی پایبند ماندند و در میان سده‌ها، بلاغت صرفاً به خواندن نمونه‌های تکراری و پرتشویش این کتب، محدود شد.

۳. تعریف اطناب در کتاب‌های فارسی بلاغی

«اطناب» در لغت بسیارگفتن است (دهخدا: «اطناب») که آن را برخی از متون بلاغی بسط نیز گفته‌اند. «بسط»، در لغت، سخن‌گستردن است (همان: «بسط»). اوّلین و دومین متن مشهور بلاغت فارسی، یعنی ترجمان البلاغه و حدائق السحر به این بحث به‌طورمستقل نپرداخته و فقط برخی انواع اطناب، نظیر اعتراض و تکرار را طرح کرده‌اند.

شمس قیس رازی (قرن هفتم)، نخستین کسی است که بحث اطناب را ذکر کرده است. او بسط را معادل اطناب دانسته و معتقد است که در بسط، معنی را با الفاظ بسیار شرح می‌کنند و آن را مؤکّد می‌گردانند؛ چنان‌که اگر لفظی مشترکِ معنایی باشد، خواست خود را از آن بیان کرده و اگر به تفسیری احتیاج باشد، در رفع ابهام مطلب، توضیحی مفصّل داده باشند (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۳۸۵). در این تعریف خوش‌تر بود نویسنده قید توصیفی اندک را برای معنی می‌آورد تا در تقابل با الفاظ بسیار، اطناب بهتر شناخته شود. نویسندگان پس از شمس قیس که به اطناب پرداخته‌اند، همین تعریف را کم‌وبیش تکرار کرده‌اند.

تاج‌الحلاوی با نام بسط، به تعریفی معیوب از اطناب بسنده کرده است که سخن اندک را با الفاظ بسیار شرح کنند (۱۳۸۳: ۹۶). از آنجا که اوّلین تبادر ذهنی از واژهٔ «سخن»، لفظ است، نویسنده می‌بایست در این تعریف «معنی اندک» را جایگزین «سخن اندک» می‌کرد. لغت‌نامه‌ها نیز معمولًا معادل سخن را لفظ و قول بیان کرده و آن را ترجمهٔ کلام و مترادف گفتار شناخته‌اند (← دهخدا: «سخن»). برابرنهاد سخن در اصطلاحاتی چون فراوان‌سخن، سخن‌پراکن و مواردی دیگر لفظ و گفتار است. نیز در اشعار حافظ، شاعر هم‌عصر تاج الحلاوی، نمونه‌های درخور توجّهی می‌توان یافت که در آنها سخن برابر لفظ به کار رفته است، نظیر بیت زیر:

سخن در احتیاج ما و استغنای معشوق است　　چه سود افسونگری ای دل که در دلبر نمی‌گیرد

(۱۳۷۲: ۲۰۲)

واعظ کاشفی ایراد معانی اندک با الفاظ بسیار را معرِّف اطناب دانسته (۱۳۶۹: ۷۷) و این بیت را برای مثال آورده است:

چون اصطکاک قرع هوا، بر طریق صوت　　داد، از ره صماخ، دماغ مرا خبر ...

و محصَّل این بیت آن است که چون آوازِ در شنیدم ... به قرینهٔ بیت سابق که می‌گوید:

مست شبانه بودم و افتاده بیخبر　　دی، در وثاق خویش که دلبر بکوفت در

(همان)

با توجّه به سخن کاشفی، تشخیص اطناب گاه با قرینه‌ای انجام می‌پذیرد. شمیسا معتقد است که در دانش معانی، معانی لغوی الفاظ و عبارات مطرح نیست و منظور اصلی، کاربرد مجازیِ (معنای مدّنظر گوینده) آنهاست (۱۳۸۷: ۱۰۷)؛ بر این اساس، ممکن است کلامی در نهایت اطناب ادا شود، امّا در تعبیری مجازی و ثانوی معنایی اندک بپذیرد.

مستوفی اطناب را ادای مقصود با الفاظی بیشتر از حدّ متعارف در کلام «اوساط ناس» دانسته است (۱۳۸۹: ۲۵۴). این نخستین‌بار است که قید اوساط ناس در مبحث کمیّت کلام در متون بلاغی فارسی طرح شده است. پیش‌تر گفته شد که این اصطلاح را سکّاکی ابداع و بیان کرد. منظور از اوساط ناس، مردم عادی است. مستوفی به تأثیر از سکّاکی، گفتنِ بیش از آنچه در سخن مردم عادی عرف است و در جریان عادت آنهاست، اطناب خوانده است.

مازندرانی اطناب را چون ایجاز، به اعتبار نسبی‌بودن کمیّت در کلام، از امور اضافی دانسته و افزوده است که بر این اساس، قدر معیّنی برای هریک نمی‌توان مقرّر کرد؛ بنابراین، بنای این دو را بر متعارف «اوساط ناس» یا «مقتضای مقام» گذارده و با توجّه به این دو اعتبار، به اطناب دو معنی داده است. او با درنظرگرفتن تعبیر اوساط ناس، اطناب را بیان مقصود با عبارتی که بیشتر از عبارت متعارف باشد، در نظر گرفته است (مازندارانی، ۱۳۷۶: ۲۲۳) و در اعتبار دوم نوشته است که اطناب بیان مقصود با عبارتی است که بیشتر از قدر مقتضای ظاهر مقام باشد؛ به همراه نکته‌ای که در کلام آورند (همان). مقتضای کلام ایجاب می‌کند که گوینده، زبانی مناسب برای ارائهٔ سخن خود

برگزیند. شرط تأثیر کلام، خواه موزون و خواه ناموزون، آن است که به قول سکّاکی مطابق با مقتضای حال باشد؛ یعنی با آنچه اوضاع و احوال ایجاب می‌کند، مطابقت داشته باشد و این معنی را ادبا بلاغت خوانده‌اند (زرّین‌کوب، ۱۳۶۳: ۶۵). گوینده باید میان معانی با حالات و وضعیّت روحی مخاطب، موضوع سخن، مکان و زمان عرضهٔ کلام، توازن و تناسب برقرار کند و برای هرکدام، مقامی جداگانه در نظر بگیرد. «مقام، موقعیّتی را گویند که کلامی با خصوصیّتی مناسب با آن می‌آید» (رسولی، ۱۳۷۸: ۱۲۰)؛ مثلاً آیاتی از سورهٔ طه چون در مناجات موسیؑ با خداست، اقتضای مقام اطناب در کلام را دارد (حسام‌العلما، ۱۳۷۳: ۹).

شمس‌العلما اطناب را به معنی بسط گرفته و در توضیح آن نوشته است که در بیان «معنی» مطلوب، بیشتر از الفاظ متعارف آورند (۱۳۷۷: ۹۶). در این تعریف، چون عبارت «بیشتر از الفاظ متعارف»، موجود است، دیگر نیازی به بیان قید توصیفی کم یا اندک برای واژهٔ «معنی» نیست؛ بدیهی است وقتی کلامی را بیشتر از الفاظ متعارف آورند، یعنی آن معنی در عرف با الفاظی کمتر استعمال می‌شده است.

سیّدمحمود نشاط اطناب را وقتی می‌داند که الفاظ از معانی بیشتر باشد (۱۳۴۷: ۵۳). او به بسط سخن در فصلی جدای از اطناب پرداخته است و برای نخستین‌بار در میان نویسندگان کتب بلاغی میان بسط و اطناب تفاوت قائل شده و بسط را ضد ایجاز، امّا غیر اطناب پنداشته است. نشاط در معنی بسط عیناً تعریف تاج‌الحلاوی از اطناب را آورده و برای فهم بیشتر، کلام شمس‌العلماء را در معرّفی اطناب به آن افزوده است (همان: ۱۱۶)! امّا نویسندگانی که نشاط سخن آنها را در معنیِ بسط آورده است، این شگرد را معادل اطناب دانسته‌اند. دیگر اینکه تعریف این نویسنده از اطناب، تفاوتی با «سخن اندک با الفاظ بسیار» ندارد که در معرّفی بسط به کار برده است.

حسام‌العلما (۱۳۷۳ :۸۵) آهنی (۱۳۳۹ :۱۶۶)، تقوی (۱۳۱۷ :۱۲۶)، رجایی (۱۳۷۲: ۱۹۳) و کزّازی (۱۳۷۳: ۲۶۳) ، نویسندگان معاصر کتب بلاغی، همان تعریف سنّتی از اطناب را ذکر کرده‌اند. تعریف شمیسا از اطناب پرگویی و درازکردن سخن است و آن را تنها در ادبیّات و در کلام غیر ادبی برای شنوندهٔ خالی‌الذهن جایز می‌داند (۱۷۱:۱۳۸۶). شمیسا نیز بسط را معادل اطناب نمی‌داند؛ ولی آن را مبتنی بر اطناب می‌شناسد. مراد او از بسط کلام، شرح و توضیح فکر به قصد وضوح بیشتر و نیز زیبایی و تأثیر کلام است (همان: ۱۸۵).

چنان‌که ملاحظه شد، مفهوم اطناب در گذشته و حال، دستخوش تغییر قرار نگرفته است و تنها برخی بلاغت‌نویسان با افزودن عباراتی آن را کمال بخشیده‌اند.

۴. انواع اطناب

در این بخش برای نشان‌دادن آشفتگی‌های راه‌یافته در گونه‌های اطناب لازم است انواع اطناب مطرح و همراه با نمونه شرح داده شود.

۴-۱. تتمیم

تتمیم در لغت به معنی تمام‌کردن است (دهخدا: «تتمیم») و در اصطلاح، ذکر نکته‌ای در کلام است که معنا محتاج به آن نباشد؛ ولی موجب حُسن معنا شود. گفتنی است در میان کتب قدیم بلاغی تنها انوار البلاغه، بسیار مختصر، به تتمیم پرداخته است. در برخی کتب جدید بلاغی، اختلاف دربارهٔ بود یا نبود اجبار در رعایت وزن عروضی در شکل‌گیری تتمیم، این بحث را پریشان کرده است. شمس‌العلما نوشته است: «بعضی از آن [تتمیم] رونقی در معنی افزوده و برخی برای تحفّظ وزن است و فایدهٔ معنوی ندارد» (۱۳۷۷: ۱۰۴)؛ اما نشاط معتقد است «تتمیم تنها به جهت حُسن کلام در سخن می‌آید، نه از نظر تحفّظ وزن و تنظیم قافیهٔ مساعد» (۱۳۴۷: ۱۳۶). گرچه او چند مثال آورده که نکتهٔ تتمیمی تنها به ضرورت وزن به بیت افزوده شده است:

دیوان بنده را که امینا سواد کرد　　تنها در آن نه شعر **مجرّد** نوشته است
(۱۳۴۷: ۱۳۷)

امّا آنچه صرفاً برای حفظ وزن می‌آید، دیگر شگرد نیست؛ بلکه مطابق با تعاریف، می‌توان آن را «حشو قبیح» نامید؛ آوردن کلامی زائد و بی‌جا که بیت را تباه می‌کند. در تنها مثال کزّازی نیز تتمیم با حشو هم‌پوشانی دارد (۱۳۷۳: ۲۷۳). به‌طور کلّی اعتراض یا حشو نوعی دیگر از اطناب است که در ادامه خواهد آمد.

۴-۲. اعتراض یا حشو

اعتراض یا حشو، کلامی در میان سخن است که در معنی به آن نیازی نیست و پس از ذکر آن، بر سر سخن بازمی‌گردند. اعتراض در لغت، بر کسی درآمدن در چیزی است (دهخدا: «اعتراض») و حشو را در لغت انباشتن شناخته‌اند (همان: «حشو»).

حشو نزد برخی دربردارندهٔ بعضی صور تتمیم است (مازندرانی، ۲۴۱:۱۳۷۶). برخی نمونه‌های شعری در کتب بلاغی، هر دو شگرد (تتمیم و حشو) را دربردارند؛ تا بدان‌جا که شعری در ابدع‌البدایع مثال برای تتمیم است؛ در حالی که پیش‌تر در «مَطلع» زیر عنوان حشو قبیح بیان شده است:

هر آن مثال که توقیع تو بر آن نبود　　زمانه طی نکند جز برای حنا را
(نشاط، ۱۳۴۷: ۱۳۷)

حرف «را» این بیت را گرفتار حشو قبیح کرده است؛ بنابراین، طبق تعریف تتمیم که افزودن حُسن معنا به کلام است، نمی‌توان این بیت را در زمرهٔ تتمیم قرار داد. نمونه‌های دیگر از تتمیم که در واقع حشو قبیح هستند:

خون ما آن نرگس مستانه ریخت　　وآن سر زلف پریشان نیز **هم**
(وطواط، ۱۳۳۹: ۱۰۵)

هرگز نباشد از تن و جانت عزیزتر　　چشمم که **در سر است** و روانم **که در تن است**
(نشاط، ۱۳۴۷: ۱۳۵)

شمیسا در هنگام توضیح انواع مفید اطناب از دو شگرد «حشو ملیح» و «برای تأکید در مبالغه» نیز نام می‌برد که هردو دربردارندهٔ حشو هستند؛ البتّه بهتر بود برای جلوگیری از تعدّد بی‌فایده، این دو را زیر عنوان حشو می‌نوشت. در واقع یکی از اسباب آشفتگی در این اصطلاح، گونه‌ها و اسامی مختلف و مترادفاتی است که برخی کتب بلاغی برای حشو آورده‌اند (کاردگر، ۱۳۹۰: ۷۷). شمیسا در «برای تأکید در مبالغه» بیت اخیر را ارائه داده و نوشته است که دو عبارت اضافی «در سر است» و «در تن است» حشو قبیح است؛ امّا برای پرکردن وزن نیامده؛ بلکه غرض شاعر از آوردن آنها تأکید در مبالغه بوده است (۱۳۸۶: ۱۸۰). توضیح اینکه اگر حشو قبیح فایده‌ای داشت، دیگر قبیح نام نمی‌گرفت؛ ولی اگر به تناسب حاصل‌شده میان چشم، سر، روان و تن توجّه کنیم، با آن فایده‌ای به کلام افزوده شده و حشو ملیح در بیت برقرار شده است. از سوی دیگر، این احتساب منافاتی با شگرد تتمیم ندارد؛ بنابراین، این عبارات اضافی را می‌توان هم تتمیم و هم حشو ملیح دانست. حشو ملیح، معترضه‌ای است که بر رونق کلام می‌افزاید.

از جهات دیگر آشفتگی، اینکه برخی گفته‌اند در اعتراض نیز جایز است که نکته در دفع ایهام خلاف مقصود به کار رود (مازندرانی، ۲۴۱:۱۳۷۶). به عقیدهٔ شمس‌العلما اعتراض یا سبب رونق عبارتی است یا دفع شبههٔ خلاف مقصود می‌کند (۱۳۷۷: ۲۴۰)؛ پس از این دیدگاه، اعتراض هردو کارکرد را دارد. شمیسا پس از ذکر چند مثال از بدل، قسمی از فواید اعتراض، می‌نویسد: هرچند این موارد را هم می‌توان با اصطلاحاتی چون «تکمیل و رفع شبهه» یا «ایغال» و امثال آنها توضیح داد؛ امّا برای وضوح و سهولت، از اصطلاح «بدل مخیّل» یا «بدل بلاغی» استفاده می‌کنیم (۱۳۸۶: ۱۸۰)؛ درحالی‌که افزودن عنوان‌های بیشتر مطلب را دشوار می‌کند.

از موارد دیگر حشو که کتب بلاغی به آن اشاره کرده‌اند، «اطناب ناپسند» است. در واقع، اطناب دو قسم دارد: یک قسم پسندیده است و به‌عنوان شگردی ادبی در کتاب‌های بلاغت طرح می‌شود که تاکنون از آن بحث شد و شگردهایی دیگر که بعداً می‌آید. قسم دیگر، ناپسند و «نزد بلغا مردود و از درجهٔ اعتبار ساقط است و در کلام حق جلّ و علا نیامده است» (رجایی: ۱۳۷۲: ۱۹۴). برخی عنوان حشو را از گونه‌های اطناب بلاغی برشمرده و برخی در اطناب ناپسند آن را توضیح داده‌اند؛ به این‌دست اطناب، «مملّ» (ملال‌انگیز) نیز می‌گویند.

مازندرانی نام‌های تطویل و حشو را برای اطناب غیربلاغی برگزیده است. او میان این دو نوع نیز فرق نهاده و نوشته است:

> فرق میانهٔ تطویل و حشو آن است که آن زیاده اگر معیّن و معلوم است، آن را حشو می‌گویند؛ و حشو، گاه مفسد است چون لفظ «ندی» که به معنی عطاست در شعر متنبی:
>
> و لا فضلَ فیها للشجاعةِ و الندي و صبرِ الفتی لولا لقاءُ شعوبِ[۲]
>
> [...] این معنی نسبت به شجاعت و صبر نیکوست [...] و بخشش چنان نیست، بلکه بر تقدیر خلود در دنیا فضیلت بخشش بیشتر ظاهر می‌شود؛ چه، هرگاه کسی داند که زنده است و

احتیاج به مالی که لازمه در دنیاست همیشه خواهد بود و مع‌هذا مال خود را عطا نماید به دیگران کمال جوانمردی از او ظاهر می‌شود (۱۳۷۶: ۲۲۵).

او لفظ «ندی» را حشوی مفسد دانسته است. پیداست این حشو در لفظ وجود ندارد و تنها در معنا ظاهر می‌شود؛ بنابراین، با درک معنای بیت می‌توان به حشو مفسد پی برد. در این بیت حضور واژه‌ای هم‌معنا یا مترادف یا حتّی زاید سبب تباهی شعر نیست؛ بلکه در تطبیق با محتوا لفظ ندی را حشو می‌شناسیم. مازندرانی در توضیح حشو غیر مفسد بیت زیر را آورده که دربردارندهٔ لفظ زاید «قَبله» است:

فـاعلمْ علـمَ الیـومِ و الامـسِ قبلَـهُ و لکنّي عَن علمِ مـا فـی غـدٍ عَمـی [۳]

از لفظ امس، قبلیّت این روز فهمیده می‌شود و محتاج به ذکر و فایده بر آن مترتب نیست» (همان: ۲۲۶).

حشو غیر مفسد که با توجّه به نام آن، بیت را تباه نمی‌کند، همان حشو قبیح است؛ در حالی که حشو قبیح را عامل تباهی بیت شناخته‌اند. مازندرانی در توضیح تطویل نوشته است:

لفظ زاید بی‌فایده(ای) معیّن و معلوم نیست؛ بلکه مردّد است در میان چند لفظ [...] :

و قَـدَّدتِ الادیـمَ لراهشـیهِ و اَلفـی قولَهـا کـذباً و مَینـا [۴]

«کذب» و «مَین» هردو به یک معنی‌اند و یکی ذکرش بی‌فایده است و معلوم نیست که کدام است (همان).

در شعر سنّتی که مراعات تساوی کمّی در مصراع‌های بیت اجباری است، اگر یکی از کلمات در جایگاه قافیه قرار گیرد، دیگر نامعلوم‌بودن لفظ زاید معنا ندارد و مسلماً لفظ بیرون از قافیه، زاید است؛ ولی نکته آن است که در شعر سنّتی نمی‌توان آن را حذف کرد؛ چون مساوات مصراع‌ها برهم می‌خورد.

حسام‌العلما نیز اطنابی را که فایده‌ای در آن نیست، به دو گروه تطویل و حشو بخش‌بندی کرده است؛ ولی بی‌اشاره به حشو غیر مفسد، در نهایت حشو را به سه قسم مشهور ملیح، متوسط[۵] و قبیح تقسیم کرده است (۸۵:۱۳۷۳).

واعظ کاشفی در فصل «عیوب نظم» به تشریح اقسام خطاهای شعری ازجمله «عدول» پرداخته و آن هنگامی است که در لفظ یا معنی شعر، قصوری پدید آید. خطای لفظی در سه حالتِ زیادت، حذف یا تبدیل روی می‌دهد. کاشفی زیادت را در تشدید مخفّف، زیادت حرفی یا کلمه‌ای دانسته و زیادت در کلمه را دو نوع شناخته است: نوع اوّل «مکروه» که کلمهٔ رابطه را دربردارد و در مثال زیر تکرار کلمهٔ «است»:

اگرچه دل هدف تیر محنـت اسـت و غـم اسـت اگرچـه تـن سـپر تیـغ آفـت اسـت و بلاسـت

(۱۶۸ :۱۳۶۹)

بر این اساس، تکرار نیز می‌تواند حشو باشد؛ تکراری که زاید است، مصراع اوّل و دوم هرکدام، یک جمله‌اند: «اگرچه دل هدف تیر محنت و غم است» و «اگرچه تن سپر تیغ آفت و بلاست» و

دیگر نیازی به تکرار «است» پس از محنت و آفت نیست؛ امّا به ضرورت رعایت تساوی مصراع‌ها این تکرار بی‌فایده انجام گرفته است.

کاشفی نوع دوم از خطای زیادت در کلمه را «حرام» نامیده و آن را حضور قرینه‌ای قبل از لفظ شناخته و مثال‌هایی چون «خفقان دل و صُداع سر و رَمَد چشم» را در این باره آورده است. او در توضیح این ترکیبات نوشته است که ذکر خفقان و صداع و رمد کافی است و دیگر نیازی به کلمات دل و سر و چشم نیست. واعظ کاشفی این قبیل کاربردها را حشو قبیح دانسته است (۱۳۶۹: ۱۶۹).

ملّا واعظ کاشفی در این نام‌گذاری، بلاغت را با احکام درآمیخته و از الفاظ اختصاصی این دانش، یعنی «مکروه» و «حرام» به جای اصطلاحات بلاغی استفاده کرده است؛ زیرا او دستی در نگارش کتب دینی نیز داشته و در واقع، کانون اصلی مطالعات وی، علوم اسلامی بوده است. مشهور است که در اساس و در بلاغت سنّتی، بحث و بررسی در شگردهای بلاغی بهانه‌ای برای فهم بهتر علوم اسلامی بود. کتاب‌هایی هم که در قرون اوّل هجری در این باب تألیف می‌شدند، در حاشیه به بلاغت می‌پرداختند و نویسندگان تا مدّت‌ها به‌طور مستقل به تدوین بلاغت همّت نکرده بودند و چنان‌که زرّین‌کوب هم اشاره می‌کند، بحث دربارهٔ قرآن، محقّقان علوم اسلامی را به تحقیق در مباحث بلاغت راهنمایی کرده است (← زرّین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱۴۷/۱). دیگر آنکه کاشفی میان تکرار زائدِ «رابطه» و نوع دوم فرق نهاده و اوّلی را مکروه و دومی را حرام یاد کرده است. این نام‌گذاری گواه آن است که در گمان نویسنده، خطای لفظی در نوع دوم بزرگ‌تر از نوع اوّل است. جدای از آنکه زیادت در کلمهٔ رابطه محسوس‌تر و ثقیل‌تر است، در واقع، فرقی میان این دو در زائدبودن وجود ندارد و نمی‌توان میان تکرار بیهودهٔ رابطه و نوع دوم تفاوتی شناخت؛ بنابراین، هردو از انواع حشو قبیح در کلام‌اند. شمس قیس این مثال را برای اطناب ناپسند آورده است که تکرار چندبارهٔ ضمایر «من و تو» در آن ملال‌انگیز است:

من و تو‌ایم من و تو کی در جهان نبود　　من و تو را به هنر جز من و تو یار و قرین
(۱۳۸۸: ۳۸۵)

این همان کثرت تکراری است که برخی کتب بلاغی آن را از عوامل مخلّ فصاحت ذکر کرده و در تعریف آن نوشته‌اند لفظی که در یک فقره از کلام **بیش از دو بار** آورند (رجایی، ۱۳۷۲: ۱۴) و فرق آن با تکرار، آن است که در تکرار کلمه‌ای را **دو بار** ذکر می‌کنند. برخی بلاغت‌دانان از تکرار نیز با عنوان مخلّ فصاحت کلام یاد کرده‌اند. برخی نیز از آن با عنوان شگرد تکرار، مکرّر یا تکریر یاد کرده‌اند؛ البتّه در میان گروه اخیر، کسانی آن را چندان خوش نداشته‌اند؛ نظیر مستوفی که آن را «ایراد لفظ مکروه در یک بیت و تکرار آن در بیت دیگر» دانسته و ابیات زیر را در این باره آورده است:

باران قطره قطره همی‌بارم ابروار　　هر روز خیره خیره ازین چشم سیل‌بار
زان قطره قطره باران شده خجل　　زان خیره خیره دل من ز هجر یار
(۱۳۸۹: ۲۵۵)

شمس قیس نیز ابیات مذکور را از «تکریرات متکلّف» دانسته است (۱۳۸۸: ۳۵۶). همایی و آهنی تکرار در این ابیات را مخلّ فصاحت برشمرده‌اند (← آهنی، ۱۳۳۹: ۱۱)؛ البتّه همایی آن را از عیوب مسلَّم نشمرده و در ادامه افزوده که ممکن است این نوع تکرار در برخی موارد، لازم و بلکه نیکو باشد؛ مانند نوعی تکرار که جزو صنایع لفظی بدیع است (همایی، ۱۳۸۹ :۲۷). شاید منظور او از نوعی تکرار، شگرد تکریر باشد؛ ولی در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی از صنعتی به این نام سخنی نیامده است.

شمیسا «اِسهاب»[۶] را حاصل تکرار می‌داند؛ از این‌رو به باور او تکرار پسندیده نیست (۱۳۸۶: ۱۷۴)؛ گرچه در جایی دیگر تکرار مفید تأکید را ضروری می‌شناسد (همان: ۱۷۵). تقوی فصاحت کلام را در خلوص آن از عیوبی چون تکرار دانسته و در توضیح آن نوشته است:

ذکر کلمه، بعد از ذکر آن؛ چنان‌که در این دو بیتی:

ای کان کف تو چرخ و استاره سبه — ای نعل سم سمند میمون تو مَه
در بحر سخا و جودت ای کان کرم — گه گه شودت کَه کُه گه گه کُه کَه

یعنی گاه‌به‌گاه کاه کوه می‌شود و گاه‌به‌گاهی کوه کاه (۱۳۱۷: ۸).

امّا آنچه مصراع دومِ بیت دوم را ثقیل کرده، تکرار کلمات نیست؛ بلکه تنافر کلمات[۷] است. تاج‌الحلاوی نیز تکریر را مبالغه‌آمیز شمرده و نیکو ندانسته و مثال زیر را آورده است:

باران قطره قطره همی‌بارم اشک‌وار — هر روز خیره خیره ازین چشم اشک‌بار
زان قطره قطره قطرهٔ باران شده خجل — زان کله کله کلهٔ افلاک زرنگار
(۱۳۸۳: ۱۹)

این ابیات نسخه‌ای دیگر از نمونهٔ مشهور از تکرار در کتب بلاغی است. شاید همین اختلاف نسخ، به‌ویژه در تکرار «اشک» در ترکیب‌های «اشک‌وار» و «اشک‌بار» سبب شده است که تاج‌الحلاوی این ابیات را مثالی برای تکریر ناپسند بیاورد. این ابیات در نسخه‌ای متفاوت و مذکور نمونه‌ای متداول، هم برای شگرد تکریر و هم برای تکرار مخلّ فصاحت در کلام‌اند؛ امّا اگر پیامد ذکر کلمات اشک‌وار و اشک‌بار در آخر مصراع‌های بیت اوّل را نوعی رد العجز علی الصدر[۸] محسوب کنیم، بی‌تردید نمی‌توان آن را نمونه‌ای برای تکرار ناپسند ذکر کرد.

دامنهٔ اعتراض یا حشو بسیار گسترده است و با شماری از اصطلاحات حاضر در متون بلاغی تداخل دارد. این شگرد افزون بر آنکه خود انواعی دارد، با شگردهای اطناب‌ساز دیگری چون تتمیم، ایغال، احتراس و نیز انواع اطناب ناپسند، ازجمله تکرار غیربلاغی مرزهایی مشترک دارد؛ امّا برخی تکرار، تکریر یا مکرّر را نوعی از اطناب نیز برشمرده‌اند.

۴-۳. تکرار، تکریر یا مکرّر

رادویانی «مکرّر» را منحصر در قافیهٔ شعر (۱۹۴۹: ۱۱۳) و وطواط آن را حصر در تکرار لفظ در بیت دیگر کرده است (۱۳۳۹: ۷۰۶). کاشفی به دو نوع «تکریر» قائل است. او افزون بر تکرارِ یک لفظ در

صورت و معنا، جناس تام را هم داخل در تکریر دانسته و در تعدّد تکریر و تنوّع در نام‌گذاری‌ها از دیگر بلاغت‌نویسان پیشی گرفته و تقسیماتی هفت‌گانه برای این شگرد آورده است (← واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۹۲-۹۴).

بلاغت‌نویسان نام این تکثرگرایی‌های بیهوده را «تقسیم‌بندی شگرد» نهاده‌اند؛ در حالی‌که این تفنّن‌ها سبب آشفتگی در بلاغت فارسی شده است. شفیعی‌کدکنی نکتهٔ دیگری نیز در این باره می‌افزاید:

> بسیاری از چیزهایی که قدما نام صنعت بر آن نهاده‌اند، اصلاً نیست؛ فقط «نامی» بر آن نهاده شده است. بر آن اساس، می‌توان هر چیزی را صنعت خواند؛ مثلاً صنعت اینکه شاعر سخنش را با «ای خدا» شروع کند یا صنعت اینکه شاعر نام خودش را در اوّل جمله بیاورد و صنعت اینکه شاعر نام خود را در وسط قرار دهد (۱۳۴۹: ۷۸).

مصداق آشکار این کار، برخی تقسیمات تکریر در بدایع الافکار است که کاشفی تنها برحسب مکانِ تکرار، این انواع بی‌فایده را ارائه کرده است (← واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۹۲-۹۳).

تکرار، مشوّش‌ترین شگرد اطناب‌آفرین است. تشویش تکرار، از حشو بودن آن در «رابطه» و در «کثرت تکرار» آغاز می‌شود و به آراء چندگانه و متغیّر بلاغت‌نویسان در پسند یا ناپسندبودن و ناخوشایندداشتنِ آن می‌پیوندد تا به تشخیصِ مصادیق و تعدّد در انواع آن می‌رسد.

٤-٤. ایضاح یا ایضاح بعد از ابهام

گونه‌ای دیگر که در آن شاهد تشتّت بسیار هستیم، «ایضاح» است. در کتب بلاغی تفاوتی در تعریف ایضاح وجود ندارد و همهٔ نویسندگان متّفق‌اند که در این گونه، گوینده، کلامی مبهم را با عبارتی آشکار می‌سازد و توضیحی برای آن می‌آورد.

رجایی ضمن بیان تعریف مذکور از ایضاح تنها به آوردن مثال‌هایی عربی و توشیح/توشیع‌مانند بسنده کرده است (← رجایی، ۱۳۷۲: ۲۱۰)، در حالی که بنا به اعتقاد برخی، این شگرد زیرمجموعهٔ ایضاح است؛ مازندرانی (۱۳۷۶: ۲۳۵)، مستوفی (۱۳۸۹: ۲۵۴)، نشاط (۱۳۴۷: ۶۱) و تقوی (۱۳۱۷: ۱۳۳) توشیع را ذکر تثنیه‌ای (دوگانه) درخور تفسیر به دو اسم دانسته‌اند. مانند این بیت:

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است **با دوستان مروت با دشمنان مدارا**

(مستوفی، ۱۳۸۹: ۲۵۴؛ نشاط، ۱۳۴۷: ۳۸۹)

شمیسا نام این زیرمجموعهٔ ایضاح را «توشیح» یا «توشیع»[۹] بیان کرده (۱۷۴:۱۳۸۶) و تعریف مذکور را برای آن آورده است (همان)؛ امّا مثال مذکور را در توضیح ایضاح ارائه داده و توشیح/توشیع را تنها ویژهٔ کلمات قصار عربی می‌داند (همان). بااین‌حال، معتقد است که «بیشتر مثال‌های ایضاح بعد از ابهام در زبان فارسی، توضیح عدد است (دو گونه تیر، دو حرف، چار چیز)» (همان).

آیا نمی‌توان در تعریف توشیح/توشیع وسعت بخشید و این دوگانه را چندگانه معرّفی کرد؟ این امر می‌تواند نمونه‌هایی بیشتر از این باب را دربرگیرد، ضمن آنکه از صرفاً عربی@دانستن این شگرد جلوگیری می‌شود و در واقع می‌توان این مفهوم را به نوعی بومی کرد.

حسام‌العلما (۱۳۳۹: ۸۶) و آهنی (۱۳۳۹: ۱۷۴) توشیح/توشیع را با تعریف مذکور، جدای از ایضاح طرح و یکی دیگر از انواع اطناب معرّفی کرده‌اند؛ گرچه آهنی آن را منحصر به تعریف متداول آن ندانسته و الفاظ زایدِ زینت‌بخش را نیز در شمار این شگرد آورده است:

> اطناب توشیحی در زبان تازی در جایی است که لفظی را به‌صورت تثنیّه آورند و آن را به‌وسیلهٔ حرف عطف تفسیر کنند؛ ولی در زبان پارسی بدین طریق محصور نیست، بلکه در جایی که الفاظ زائد بر اصل، مراد باشد و بر توشیح و تزیین آراسته بود، آن را اطناب توشیحی توان گفت (همان: ۱۷۵).

تعریف اصطلاحی شمس‌العلما (۱۳۷۷: ۱۸۹) و نشاط (۱۳۴۷: ۳۸۸) از این گونه با تعریف متداول آن، کمی متفاوت است. آنها جایگاه یکی از دوگانهٔ توشیع/توشیح را صرفاً در قافیه دانسته و نوشته‌اند که پیش از قافیهٔ لفظی، تثنیه (دوگانه) آورند و آن را تفسیر کنند به دو کلمه که یکی از آنها قافیه باشد.

در نام‌گذاری نیز همین نبود انسجام دیده می‌شود. آهنی شگرد مذکور را توشیح نامیده (۱۳۳۹: ۱۷۳) و مازندرانی (۱۳۷۶: ۲۳۵)، مستوفی (۱۳۸۹: ۲۵۴)، شمس‌العلما (۱۳۷۷: ۱۸۹)، حسام‌العلما (۱۳۷۳: ۸۶)، نشاط (۱۳۴۷: ۳۸۸) و تقوی (۱۳۱۷: ۱۳۳) نام آن را توشیع نهاده‌اند؛ البتّه شمس‌العلما و نشاط توشیع و توشیح را دو شگرد جدای از هم دانسته و توضیح داده‌اند. روشن شد که بنای توشیع/توشیح متزلزل است؛ از دوگانگی در نام‌گذاری این شگرد تا تعاریف چندگانه و خلط آن با ایضاح، این نوسانات ادامه دارد. در هر حال، این گونه به ذکر خاصّ بعد از عام شبیه است.

۴-۵. ذکر خاصّ بعد از عام

در توضیح «ذکر خاصّ بعد از عام» نوشته‌اند که نخست معنایی را به شیوه‌ای فراگیر بیاورند؛ سپس آن را به گونه‌ایی ویژه بیان کنند. مازندرانی یکی از محاسن باب نِعمَ در عربی را که از جملهٔ ایضاح است، ذکر خاصّ بعد از عام دانسته است (۱۳۷۶: ۲۳۵). کزّازی معتقد است که این شیوه را می‌توان با ایضاح سنجید و یکی از گونه‌های آن برشمرد (۱۳۷۳: ۲۶۷)، حال آنکه شمیسا میان این دو گونه فرق نهاده و دلیل آن را ابهام در گزارهٔ نخستین و مجملِ ایضاح دانسته است؛ درحالی‌که از نظر او عام در «ذکر خاصّ بعد از عام» مبهم نیست (۱۳۸۶: ۱۷۹). بررسی نمونه‌های ایضاح مشخّص می‌کند که آن چند قسم است:

– اوّل، توضیح ابهامی در کلام پیشین که معمولاً با تکرار واژهٔ مبهم همراه است:

مرا گر تهی بود از آن قند دست — سخن‌های شیرین‌تر از قند هست
نه قندی که مردم به‌ظاهر خورند — که ارباب معنی به کاغذ برند
(نشاط، ۱۳۴۷: ۶۲)

– دوم، در تفسیر آنچه شاعر ادّعا می‌کند و معمولاً با «یعنی» همراه است:

در انجمنی نشسته دیدم دوشش — نتوانستم گرفت در آغوشش

صـــد بوســـه زدم بـــه زلـــف عنبـــر بـــویش　　یعنـــی کـــه حـــدیث میکـــنم در گوشـــش
(شمس‌العلما، ۱۳۷۷: ۹۲)

– سوم، چون توشیح/توشیع است، امّا گاه بیش از دو مفرد را دربرمی‌گیرد. بی‌آنکه ابهامی در میان باشد و اگر بخواهیم تنها به تعریف مذکور از «ایضاح بعد از ابهام» بسنده کنیم، نباید این نمونه‌ها را در شمار ایضاح آوریم و می‌باید به‌صرف ارائهٔ نمونه‌هایی که به‌حقیقت در زمرهٔ ایضاح هستند، قناعت کنیم. مثال:

از چـــار چیـــز مگـــذر، گـــر عـــاقلی و زیـــرک:　　امـــن و شـــراب بـــیغش، معشـــوق و جـــای خـــالی
(← شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۷۵)

ایضاح و ذکر خاصّ بعد از عام، از جهاتی گوناگون درهم تنیده‌اند. گویا ذکر خاصّ بعد از عام، در مفهوم گستردهٔ آن، که دربردارندهٔ توشیح/توشیع نیز هست، از اقسام ایضاح است. با وجود این، معمولاً کتب بلاغی هردو را جدای از هم از گونه‌های اطناب برشمرده‌اند. افزون بر این، برخی نمونه‌های تکمیل در کتب بلاغی بی‌شباهت به ایضاح نیستند.

۴-۶. تکمیل

مازندرانی (۱۳۷٦: ۲۳۸)، آهنی (۱۳۳۹: ۱۷۹)، رجایی (۱۳۷۲: ۲۱٦)، کزّازی (۱۳۷۳: ۲۷۱)، مستوفی (۱۳۸۹: ۲۵۷) و شمیسا (۱۳۸٦: ۱۸۰) «تکمیل» را کلامی که دفع توهّم خلاف مقصود از کلام پیشین کند، شناسانده‌اند و جز کزّازی[۱۰] باقی نویسندگان نام دیگر آن را «اِحتراس» به معنی خویشتن را از چیزی نگه‌داشتن (دهخد: «اِحتراس») نامیده‌اند.

حسام‌العلما با اینکه تکمیل و اِحتراس را دو شگرد اطناب‌ساز دانسته، ولی هردو را یکسان معرّفی کرده است. او در تعریف تکمیل نوشته است:

> یک کلمه یا بیشتر زیاد کنند که مایهٔ حسن معنی کلام شود که اگر آن کلمه حذف شود، کلام مبتذل شود؛ مثل قول شاعر در وصف اسب:
>
> صـــببنا علیهـــا ظـــالمین ســـیاطنا　　فطـــارت بهـــا ایـــد ســـراع و ارجـــل[۱۱]
> (۱۳۷۳: ۸۹)

و برای تنها مثالش توضیح داده که اگر کلمهٔ «ظالمین» نبود، کلام مبتذل می‌شد؛ زیرا گمان می‌رفت که اسب‌ها کند و مستحق تازیانه‌زدن بوده‌اند (همان). او احتراس را نیز نکته‌ای در دفع شبهه بعد از کلام موهَّم خلاف مقصود شناخته است (همان: ۸۸).

نشاط (۱۳۴۷: ۳۵۸) و شمس‌العلما (۱۳۷۷: ۱۶۶ و ۳۶) میان تکمیل و اِحتراس تفاوت قائل شده و آنها را در اقسام اطناب گنجانده‌اند. این نویسندگان در معرّفی دو شگرد مذکور نوشته‌اند که در تکمیل، برای مزید بیان مطلبی بیاورند و احتراس آن است که به‌سبب دفع توهم خلاف مقصود کلامی دیگر بیان کنند.

امّا هردو گروه نویسندگانی که در تعاریف خود از تکمیل و احتراس اختلاف نظر داشتند، نمونه‌هایی از تکمیل را ذکر کرده‌اند که می‌توان آنها را از مصادیق ایضاح نیز دانست؛ مانند اشعار زیر:

چنـد مـالم بـه درت چنـد کشـم چنـد زنـم　　رخ زرد آه ز دل تیـــر ز مژگـــان خیـــال
(مستوفی، ۱۳۸۹: ۲۵۷)

فکنـد رمـح تـو در سـاعتی از آن مـردم　　ربـود تیـغ تـو در لحظـه‌ای از آن لشـکر
هـزار جوشـن و تـن در میانـهٔ جوشـن　　هـزار مغفـر و سـر در میانـه مغفـر
(شمس‌العلما،۱۳۷۷: ۱۶۶؛ نشاط، ۱۳۴۷: ۳۵۸ و رجایی، ۱۳۷۲: ۲۱۶)

ابیات اخیر در معالم‌البلاغهٔ رجایی نمونه‌ای از تکمیل با کارکرد رفع شبهه است و در ابدع البدایع و زیب سخن، مثال برای تکمیل با کارکرد مزید بیان است. شمیسا در توضیح این شعر می‌نویسد: «ذکر هزار جوشن و هزار مغفر نیز جنبهٔ ایضاح بعد از ابهام دارد» (۱۳۸۶: ۱۸۰). نشاط نیز که تکمیل را سبب کامل‌تر کردن کلام ذکر کرده، آن را نوعی از ایضاح برشمرده است (۱۳۴۷: ۳۵۸). در این صورت، چگونه می‌توان تکمیل را بنا بر ادّعای بلاغت‌نویسان نوعی مستقل از انواع اطناب شناخت؟

تاج‌الحلاوی (۱۳۸۳: ۴۴)، شمس قیس (۱۳۸۸: ۳۶۷) و واعظ کاشفی (۱۳۶۹: ۱۱۳) بی‌آنکه در کتب خود سخنی از اِحتراس بیاورند، تکمیل را «شبه تذییل» قلمداد کرده و در تعریف آن نوشته‌اند: وقتی است که شاعر بر اثر کلامی، کلامی دیگر بیاورد که اوّلی را تمام‌تر و موکّد گرداند. ابیات زیر نمونه‌هایی از تکمیل در کتب بلاغی است که برای تذییل از نوع تأکید لفظی (منطوق) نیز مناسب است:

چشـمم چـون بریـد از تـو خـونش بچکیـد　　شـک نیسـت کـه از بریـدگی خـون بچکـد
(تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: ٤٤)

بـه ایـن زودی از مـن چـرا سـیر گشـتی　　نگـارا بـه ایـن زود سـیری چرایـی؟
(شمس‌العلما، ۱۳۷۷: ۱۶۶ و نشاط، ۱۳۴۷: ۳۵۶)

مشاهده شد که بنا بر آنچه تکمیل را چگونه (در رفع ابهام یا مزید بیان) تعریف کنند، با دو گونهٔ ایضاح و تذییل هم‌پوشانی خواهد داشت. در ادامه به توضیح تذییل در کلام می‌پردازیم.

٤-۷. تذییل

«تذییل» از «ذیل» است و آن در لغت عبارت است از درازدامن کردن (دهخدا: «تذییل»). کتب بلاغی تذییل را کلامی در پی کلامی دیگر شناخته‌اند که از جهت تأکید بیاید و در واقع کلام پیشین نیازی به دنباله نداشته باشد.

مستوفی (۱۳۸۹: ۲۵۶)، نشاط (۱۳۴۷: ۱۷۵)، شمس‌العلما (۱۳۷۷: ۱۱۶)، کزّازی (۱۳۷۳:۲۷۰) و حسام‌العلما (۱۳۷۳: ۸۸) تذییل را تنها به سبب تأکید معنوی کلام پیشین ذکر کرده‌اند و مازندرانی

(۱۳۷۶: ۲۳۷)، رجایی (۱۳۷۲: ۲۱۵)، آهنی (۱۳۳۹: ۱۷۹) و تقوی (۱۳۱۷: ۱۳۵) کارکرد این شگرد را تأکید لفظی (منطوق) یا معنوی کلام قبل دانسته‌اند:

- تأکید معنوی:

به رسم تحفه دهم جان بگیر و خرده مگیر　　جز این نماند مرا تحفةالفقیر حقیر

(نشاط، ۱۳٤۷: ۱۷۷ و شمس العلما، ۱۳۷۷: ۱۱٦)

- تأکید لفظی (منطوق):

باز جهان تیز پر و خلق شکار است　　باز جهان را به جز شکار چه کار است؟

(تقوی، ۱۳۱۷: ۱۳۵؛ رجایی، ۱۳۷۲ ۲۱۶)

نشاط، از قول برخی، تذییل را به دو نوع «مُعیب» (معیوب) و «نیکو» تقسیم کرده است. از نظر او تذییل معیب، فایده‌ای ندارد و تنها لفظ را بر معنی تحمیل می‌کند (۱۳۴۷: ۱۷۵)؛ امّا اگر تذییل را شگردی شناخته‌ایم، نمی‌توانیم برای آن حالتی معیوب در نظر بگیریم. شگرد نکته‌ای نیکو و بلیغ است.

نشاط نوع نیکو را برای تأکید کلام ماقبل دانسته که خود بر دو نوع است: یک قسم آنکه معنی اوّل را تأکید می‌کند، بی‌آنکه بر کلام بیفزاید؛ و قسم دوم، تنها مَثلی مشهور است (همان).

ظاهر قسم‌بندی مازندرانی (۱۳۷۶: ۲۳۸)، مستوفی (۱۳۸۹: ۲۵۶) و حسام‌العلما (۱۳۷۳: ۸۸) از تذییل، اندکی متفاوت است. آنها تذییل را به دو قسم بخش کرده‌اند: نخست اینکه مَثلی را دربرگیرد؛ دیگر آنکه دربردارندهٔ مَثل نیست و موقوف بر ماقبل خود است؛ پس می‌تواند جملهٔ تذییل، اخباری باشد که دربردارندهٔ مَثلی است یا انشائی باشد که به‌طبع جملهٔ تذییل از نوع مَثل نیست (آهنی، ۱۳۳۹: ۱۷۹).

بخش‌بندی‌هایی که از تذییل ارائه کرده‌اند، بیانی دیگر از همان تأکید لفظی (منطوق) یا معنوی هستند. قسم اوّل تذییل نیکو، همان تأکید لفظی (منطوق) کلام پیشین است و قسم دوم را می‌توان تأکید معنویِ کلام قبل دانست. در بخش‌بندی دیگر نیز درج مَثل، تأکید معنای قبل است و آنچه متوقّف بر کلام پیشین است، در واقع دربردارندهٔ الفاظ و عبارات جملهٔ قبل و در نتیجه، تأکید لفظی (منطوق) است. افزون بر این، بخش‌بندی‌های نالازم تذییل با التفات مرزهایی مشترک دارد.

۴-۸. التفات

التفات در لغت، از گوشهٔ چشم نگریستن است (دهخدا: ذیل «التفات»). از منظر کتب بلاغی، وقتی شگردی التفات اطناب‌ساز است که گوینده، معنی‌ای را تمام بگوید و در دنبالهٔ آن با مَثَل، دعا، تأکید یا جز اینها، به صراحت یا به کنایه، نقل به معنایی دیگر کند که معنی اخیر به معنی اوّل تعلّقی داشته باشد؛ ولی مستقل باشد.

با درنظرگرفتن تعاریف تذییل و التفات، تذییل مِثالی را می‌توان نوعی التفات دانست. تا آنجا که شمس‌العلما التفات اطناب‌آفرین را نفی کرده و آن را همان تذییل یا تتمیم دانسته است (۱۳۷۷: ۸۱).

این تشویش در مثال‌ها نیز موجود است. وطواط (۱۳۳۹: ۶۵۸) و صدّیقی (۱۳۹۴: ۲۰۵) آیهٔ زیر را نمونه‌ای از التفات آورده‌اند که در دیگر کتب بلاغی نمونهٔ تذییل است: «قل جاء الحقُّ و زهق الباطلُ **إنَّ الباطلَ کانَ زهوقاً**».[۱۲] با وجود این، نویسندهٔ زیب سخن تذییل و التفات را یکی نمی‌داند:

> برخی برای تذییل شرطی قائل شده‌اند که به موجب آن، صنعت «تذییل و التفات» را نمی‌توانیم یک صنعت بدانیم؛ و آن شرط این است که در التفات، جمله و عبارت کامل است و نقصی در آن نیست و جمله مکمّل برای تأکید و مثل و دعا و امثال آن است؛ ولی در تذییل، جمله و عبارت اوّلیّه، خود کامل و تمام نیست و جملهٔ ثانوی آن را کامل و تمام می‌نماید (نشاط، ۱۳۴۷: ۲۴).

امّا کتب بلاغی تعریف معمول تذییل را جمله‌ای شناخته‌اند که از جهت تأکید، در پی جملهٔ کامل دیگری بیاید. آشفتگی حتّی در نام این گونه نیز موجود است و بلاغت‌نویسان نام «التفات» را برای دو شگرد نهاده‌اند. معمولاً کتب بلاغی دو نوع اطناب‌ساز و غیر اطناب‌ساز از التفات ارائه کرده‌اند: نخست، نقل از غیبت به خطاب و برعکس و نقل از هردو به تکلّم و برعکس؛ دیگر، التفاتی که اطناب‌آفرین است و ذکر آن گذشت.

افزون بر نام، در مثال‌ها نیز میان این دو نوع التفات اشتراک هست. بیت زیر نمونهٔ متداولی است که کتب بلاغی آن را در انواع التفات گنجانده‌اند:

ما را جگر به تیر فراق تو خسته شد — ای صبر بر فراق بتان نیک جوشنی

این بیت را شمس قیس در نوع التفات اطناب‌ساز آورده (۱۳۸۸: ۳۸۷) و هدایت زیر عنوان التفات شش‌گانه گنجانده است (۱۳۳۱: ۲۸). جز این، مثال‌های دیگری موجود است که نویسندگان کتب بلاغی آنها را برای هر دو قسم التفات گواه آورده‌اند:

اکنون تو دوری از من و من بی تو زنده‌ام — سختا که آدمی ست بر احداث روزگار[۱۳]

تا بدیدم دست او در دست غم ماندم اسیر — دست من گیرید ای یاران که رفت از کار دست[۱۴]

به ابیات مذکور می‌توان اشعار زیر را افزود:

موی سپید هست خردمند را نذیر — ای غافل از زمانه به یک موی پند گیر

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق — ثبت است بر جریدهٔ عالم دوام ما

ابیات یادشده در متون بلاغی تنها برای التفات شش‌گانه ثبت شده‌اند؛ امّا می‌توان این ابیات را مثالی برای التفات اطناب‌ساز نیز دانست. گویا برخی نمونه‌ها از انواع التفات، داخل در یکدیگرند. بر این اساس، برخی بلاغت‌نویسان التفات را مبهم یا کلّی معنا کرده‌اند؛ مثلاً، رادویانی التفات را نقل از معنایی به معنایی دیگر خوانده است (۱۹۴۹: ۷۹). این تعریف هرچند مبهم است، ولی بیشتر شبیه نوع اطناب‌آفرینِ التفات است. از سوی دیگر، او التفات را از زبان ابن معتز، رفتن گوینده از خطاب به غیبت و برعکس، روایت کرده (همان: ۸۰) و هم ابیاتی داخل در دو قسم التفات آورده

است. نشاط نیز معتقد است که التفات، افزون بر التفات شش‌گانه، به معنی وسیع‌تری در ادبیّات فارسی و عربی به کار رفته و برخی، ازجمله تفتازانی در مطوّل، به آن اشاره کرده‌اند و این معنیِ وسیع‌تر، آن است که اصولاً شاعر و نویسنده از طریقی به طریقی دیگر رود و سمت و سوی کلام را از اسلوبی به اسلوبی دیگر کشاند. او سپس در ادامه، التفات اطناب‌ساز را معرّفی کرده است (نشاط، ۱۳۴۷: ۲۲-۲۱).

در این کتب، التفات را با ایغال نیز سنجیده‌اند. شمیسا می‌نویسد: «التفات علاوه بر معنای مشهور، معنای دیگری هم دارد که شبیه به ایغال است. سخنی تمام شود و بعد از آن سخن دیگری بگویند که در معنا مستقل باشد، امّا به سخن قبل هم مربوط گردد» (۱۳۸۶: ۱۸۱). گرچه در ادامه میان آنها تمییز می‌دهد: «به نظر می‌رسد که در ایغال ربط دو جمله واضح و آشکار است؛ امّا در التفات ربط دو جمله چندان آشکار نیست» (همان). لیکن آنچه ایغال را از التفات متمایز می‌کند، پنهان یا آشکاربودنِ ربط میان دو جمله نیست؛ بلکه می‌توان انحصار ایغال را در قافیه، فصل ممیّز آن از التفات دانست که در ادامه خواهد آمد.

بنا بر مطالب مذکور، التفات گاه در تذییل مِثالی و ایغال داخل می‌شود؛ اگرچه شگفت‌تر، تداخل التفات اطناب‌آفرین با التفات شش‌گانه در تعریف و مثال است.

۴-۹. ایغال

دهخدا «ایغال» را در لغت تندرفتن در شهرها معنا کرده است و آن در اصطلاح، نکته‌ای پس از ختم مقصود در کلام است که معنی کلام پیش را تأکید و تمام‌تر می‌کند. برخی چون شمس قیس ایغال را منحصر به شعر و محصور در قافیه ساخته‌اند. او در این باره نمونهٔ زیر را آورده است:

آنک بدرفشد چو مصقول آینه، در آفتاب (۱۳۸۸: ۳۶۷-۳۶۶)

نشاط (۱۳۴۷: ۶۴ و ۳۷) و شمس‌العلما (۱۳۷۷: ۹۳) نیز کاربرد ایغال را عطف بر زمانی کرده‌اند که شاعر فکر خویش را در جست‌وجوی قافیه‌ای صحیح بسط دهد. برخی بلاغت‌نویسان ایغال را محدود به شعر کرده، ولی محصور در قافیه ندانسته‌اند. آهنی آن را نکته‌ای انگاشته است که اگر در خاتمهٔ شعر نیاید، خللی در معنی روی نمی‌دهد (۱۳۳۹: ۱۷۸) و مستوفی ایغال را ختم بیت به نکته‌ای می‌داند که معنی بدون آن تمام باشد؛ مثال:

هر انگشت من از درد جدایی — همی‌نالد **چو نی در دست نایی**
بود بینی آن ماه دو هفته — گل زنبق **ولیکن ناشکفته**

(۱۳۸۹: ۲۵۵)

ایغال در این اشعار کلمهٔ قافیه نیست؛ بلکه عباراتی در توضیح بیشتر کلامِ کامل پیش از خود است. در واقع اگر ایغال را منحصر در قافیه ندانیم، همان تذییل یا تتمیم است. نظیر این اشعار را کزّازی و رجایی نیز نوشته‌اند و در تعاریف خود به صرف گفتنِ نکته‌ای که بی‌آن سخن کامل باشد، بسنده کرده‌اند. نظیر این ابیات:

نمـــک در شـــهر شـــیرین، شـــهد در لـــب؛ قصـــب بـــر مـــاه تابـــان، **مـــاه در شـــب**
(کزّازی، ۱۳۷۳: ۲۶۸)

انگبـــین لـــب شـــدی و گـــل رخســـار **بـــی مگـــس انگبـــین و گـــل بـــی خـــار**
(رجایی، ۱۳۷۲: ۲۱۵)

نشاط با وجودی که جایگاه ایغال را قافیه می‌داند، از این‌دست نمونه‌های ناهماهنگ با تعریف کم ندارد؛ نظیر ابیات زیر:

دل اعدای او سنگ است **لیکن سنگ آهن‌کش** از آن پیکـــان او هرگـــز نجویـــد جـــز دل اعـــدا
(۱۳٤۷: ٦٥)

چـــون ســـرو **و بـــه ســـرو در مـــه و زهـــره** **چـــون مـــاه و بـــه مـــاه بـــر گـــل و سوســـن**
(همان)

نویسندگانی دیگر ایغال را در نثر نیز جایز دانسته‌اند. مازندرانی اختصاص ایغال را به شعر بی‌وجه شمرده (۱۳۷۶: ۲۳۷) و همایی آن را مترادف حشو ملیح خوانده است (۱۳۸۹: ۲۱۰). این سخن همایی نشان می‌دهد که او ایغال را خاصّ شعر نمی‌داند؛ زیرا بلاغت‌نویسان حشو را داخل در کلام منثور نیز می‌شمارند. شمیسا بی‌آنکه سخنی از شعر بیاورد، ایغال را جمله‌ای اضافی در تأیید، وضوح و تأکید مطلب اوّل معرّفی می‌کند و می‌افزاید که بهتر است مطلب اضافی، هنری باشد یا از جنبهٔ ارسال‌المثل برخوردار باشد؛ نمونهٔ «ایغال» از منظر شمیسا:

نباشـــد مـــار را بچـــه بـــه جـــز مـــار نیـــارد شـــاخ بـــد جـــز تخـــم بـــد بـــار
(۱۳۸۶: ۱۸۱)

تغایر آراء بلاغت‌نویسان در ایغال کم نیست. برخی انحصار آن را در قافیه و برخی در میانه یا پایان شعر، اعمّ از کلمهٔ قافیه قرار داده‌اند و گروهی آن را در نثر نیز برقرار می‌دانند؛ امّا اگر بخواهیم ایغال را از ادغام در حشو، تتمیم، تذییل و التفات دور کنیم، باید حصر آن را در کلمهٔ قافیه بپذیریم و آن را حاصل از جبر قافیهٔ شعر سنّتی بدانیم.

۵. نتیجه

اطناب هنری، ایراد معانی اندک با الفاظ بسیار است. این تعریفی ساده از اطناب است که بلاغت‌نویسان بر آن اتّفاق کرده‌اند؛ بنابراین، تا به امروز ثابت و بی‌تغییر مانده و به سبب نسبی‌بودن کمیّت در کلام، برخی مناسبت با کلام متعارف اوساط ناس و مقتضای مقام را نیز بر آن افزوده‌اند. امّا در مقابل، تقسیم‌بندی‌ها و اصطلاح‌سازی‌های غریب و بی‌حاصل، شگردهای اطناب را آشفته کرده است. «از سخن، سخن می‌شکافد»، پس وقتی تعابیر و تفاسیر زیاد شوند، دیگر مجالی برای قرار و ثبات نمی‌ماند. آشفتگی در انواع اطناب وجوهی دارد.

برخی تعاریف و مثال‌ها با یکدیگر تداخل و اشتراک دارند. از اوّلین کتاب در حوزهٔ بلاغت تا امروز، مثال‌های این انواع در متون بلاغی بی‌هیچ تأمّلی در میان چند شگرد دست‌به‌دست شده

است. اختلاف و تغایر آراء بلاغت‌نویسان بر سر تعاریف و توضیحات کاملاً آشکار است؛ تا آنجا که در حُسن و قُبح شگردها گرفتار تعارض شده‌اند.

کلام درهم نویسندگان متون بلاغی نشان از اذهان درهم دارد؛ اذهانی که بی‌بهره از بلوغ و نبوغ نیستند، ولی آنچه ذهن بلاغت‌نویسان را قرار می‌بخشد، کشف و ذوق است که در نگارش متون بلاغی از ارکان اصلی است. در واقع، شناخت اسرار بلاغت افزون بر دانش، استعداد و ذوقی خاصّ می‌طلبد؛ از دیگر سوی، مخاطبان اهل بلاغت کسانی هستند که مراتب ذوق و درک آنها یکسان نیست؛ پس ضروری است مطلب را برای آنها ساده و حلّاجی کنند. بلاغت‌نویسان واسطهٔ میان هنرمند و مردم هستند تا به تحلیل شگردهایی بپردازند که هنرمند (نویسنده یا شاعر) به کار گرفته است. بر اساس این اوضاع، به نظر می‌رسد گاه بلاغت‌نویسان در مصداق اطناب‌دانستن سخنی، مردّد بوده‌اند. بر این اساس، مناسب است که دانش، هوش و ذوق مخاطب نام و نشان شگردها را مشخّص کند. مهم آن است که آن افزوده، حُسن و فایده‌ای هنری را دربرداشته باشد.

التزام در رعایت تساوی مصراع‌ها، قافیه و وزن عروضی در شعر و سجع در نثر، امکان حضور گونه‌های اطناب را در کلام می‌افزاید. نکته آن است که این حضور، ملال‌انگیز یا مَحاسن‌زاست. اگر افزوده، بی‌فایده است، اطناب ممل و ناپسند است، ولی اگر حُسن‌برانگیز باشد، اطناب، بلاغی است و می‌توان آن را شگردی دانست.

با درنظر گرفتن این نکته، بهتر است برای اثبات این شگردها، برخی از آنها را در هم ادغام کنیم تا ابهام و آشفتگی در این گونه‌ها پایان یابد و ذهن را بر زیبایی این انواع متمرکز سازیم تا مخاطب نیز در هر مرتبه از وجد و دانش از آثار و محاسن این شگردها بهره‌مند شود. دسته‌بندی دقیقی از اطناب با تعاریف و نمونه‌های معیّن، نیازمند پژوهشی مستقل است که می‌توان آن را به بلاغت‌پژوهان پیشنهاد کرد.

پی‌نوشت

۱. ایجاز متضادّ اطناب است و آن را لفظ اندک و معنی بسیار گفته‌اند.

۲. اگر مرگ نمی‌بود شجاعت و بخشش و صبر فضیلتی نمی‌داشت.

۳. من علم امروز و دیروز را قبل از آن می‌دانم ، اما دربارهٔ دانش اینکه فردا چیست، کور هستم (نمی‌دانم فردا چه روی خواهد داد).

۴. دست او را تا دو رگ داخل آن برید و در این هنگام (فرد مجروح) همهٔ حرف‌های او را دروغ یافت.

۵. افزودن یا نیفزودن آن یکسان است و پسندیده یا ناپسند نیست (حسام‌العلما، ۱۳۷۳: ۸۵).

۶. اِسهاب: سخن را دراز گردانیدن است (دهخدا: «اِسهاب»).

۷. سنگینی مجموع کلمات بر زبان است که آن را از جمله عیوب فصاحت در کلام محسوب کرده‌اند (همایی، ۱۳۸۹: ۲٤).

۸. لفظ آخر مصراع اوّل، در عَجُز بیت تکرار شود (مازندرانی، ۱۳۷٦: ۹۷).

۹. توشیح در لغت، آراستگی و زینت‌دادن است (دهخدا: «توشیح»). توشیع را در لغت نگارکردن جامه معنا کرده‌اند (همان: «توشیع»).

۱۰. کزّازی احتمالاً به‌سبب سره‌نویسی از هم‌معنادانستن تکمیل و احتراس پرهیز کرده و نامی از احتراس نبرده است.

۱۱. بر اسب‌ها ظالمانه تازیانه‌های خود را زدیم؛ پس بر اثرِ آن، دست و پاهای سریع آن اسب‌ها به پرواز درآمد.

صببنا علیها ظالمین سیاطنا　　فطارت بها ایدٍ سراع و ارجل[11]

۱۲. بگو: حقّ آمد و باطل نابود شد؛ همانا باطل، نابودشدنی است.

۱۳. این بیت را شمس قیس (۱۳۸۸: ۳۸۷) و همایی (۱۳۸۹: ۱۸۹) مثالی برای التفات اطناب‌ساز قرار داده و هدایت به‌عنوان نمونه‌ای برای التفات شش‌گانه ذکر کرده است (۱۳۳۱: ۲۹).

۱۴. کاشفی بیت مذکور را به‌عنوان مثالی برای التفات اطناب‌ساز (۱۳٦۹: ۱۲٤) و تاج‌الحلاوی به‌عنوان نمونه‌ای برای التفات شش‌گانه آورده است (۱۳۸۳: ٥٦).

منابع

آذرمینا، محمّدتقی و همکاران (۱۳۹۲)، «شیوه‌ها و شگردهای اطناب در درّه نادره»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۲، ش ۲، ۷۷-۹٤.

آهنی، غلام‌حسین (۱۳۳۹)، نقد معانی در صنعت نظم و نثر فارسی، اصفهان، تأیید.

ابن معتز، عبداللّه (۲۰۱۲)، کتاب البدیع، ترجمهٔ عرفان مطرجی، بیروت، الکتب الثقافیه.

باقری، زینب(۱۳۹٦)، «بررسی شیوه‌های اطناب و بسط کلام در شعر فریدون مشیری»، فصلنامهٔ زیبایی‌شناسی ادبی. ۱٤ (۳۲) صص ۱۷۸-۱٥۷.

تاج الحلاوی، علی بن محمّد (۱۳۸۳)، دقایق الشعر، تصحیح سیّدمحمّدکاظم امام، تهران، دانشگاه تهران.

تقوی، نصراللّه (۱۳۱۷)، هنجار گفتار، تهران، مجلس.

تمیم‌داری، احمد و حمید فولادی (۱۳۹۱)، «اطناب، شاخصهٔ سبکی نظامی در مخزن‌الأسرار»، نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، ش۳، پیاپی ۱۷)، ۸۱-۹٥.

حافظ (۱۳۷۲)، دیوان، تصحیح خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی علی‌شاه.

حسام‌العلماء، عبدالحسین ناشر (۱۳۷۳)، دُرَر الأدب، چاپ سوم، قم، هجرت.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، چاپ دوم، تهران، موسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا.

رادویانی، محمّد (۱۹٤۹)، ترجمان البلاغه، تصحیح احمد آتش، استانبول، المعهد الشرقی.

رجایی، محمّدخلیل (۱۳۷۲)، معالم البلاغه، چاپ سوم، شیراز، دانشگاه شیراز.

رسولی، حجّت (۱۳۷۸)، «حال و مقام در دانش بلاغت»، پژوهشنامهٔ علوم انسانی، ش ۲٦، ۱۱٥-۱۲۷.

ریچاردز (۱۳۸۲)، فلسفهٔ بلاغت، ترجمهٔ علی محمّدی آسیابادی، تهران، قطره.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳٦۳)، شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، تهران، جاویدان.

ـــــــــــ (۱۳٦۱)، نقد ادبی، ج ۱، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.

سارلی، ناصرقلی و فاطمه سعادت‌درخشان (۱۳۸۹)، «دوره‌بندی تاریخ دانش بلاغت فارسی»، نقد ادبی، سال سوم، ش ۱۰، ۷-۳۳.

سکّاکی، سراج‌الدّین (۱۹۸۷)، مفتاح العلوم، طبعة الثانیة، بیروت، دار الکتب العلمیة.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۴۹)، «مقدّمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت»، خرد و کوشش، ش ۱٥، ۴۷ -۷۸.

شمس قیس رازی (۱۳۸۸)، المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح سیروس شمیسا، تهران، علم.

شمس‌العلما، محمّدحسین (۱۳۷۷)، ابدع البدایع، تصحیح حسین جعفری، تبریز، احرار.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، معانی بیان، تهران، دانشگاه پیام نور.

ـــــــــــ (۱۳۸٦)، معانی، تهران، میترا.

صدّیقی، احمد (۱۳۹٤)، مجمع الصنایع فی البدایع، تصحیح محمّد خشکاب، تهران، سفیر اردهال.
صفوی، کورش (۱۳۹۰)، از زبان شناسی به ادبیّات، ج ۱، چاپ سوم، تهران، سورهٔ مهر.
عرفان، حسن (۱۳۸۹)، کرانه‌ها: شرح فارسی مختصر المعانی تفتازانی، ج ۲، چاپ پنجم، قم، هجرت.
عسکری ابوهلال (بی‌تا)، الصناعتین، قاهره، دار الفکر العربی.
علوی‌مقدّم، محمّد (۱۳۷۲)، در قلمرو بلاغت، مشهد، آستان قدس رضوی.
عمارتی‌مقدّم، داوود (۱۳۹۵)، بلاغت: از آتن تا مدینه، تهران، هرمس.
فشارکی، محمّد (۱۳٦۵)، «ایستایی و تقلید و انتحال در تألیف کتب بلاغی»، آینده، سال ۱۲، ش ۹ و ۱۰ ، ۵۷۰-۵۷۸.
کاردگر، یحیی (۱۳۹۰)، «بازنگری بحث اطناب در کتب بلاغی»، فنون ادبی، سال ۳، ش ۲، ۷۳-۹۲.
کزّازی، میرجلال‌الّدین (۱۳۷۳)، معانی، ج ۲، چاپ سوم، تهران، کتاب ماد.
مازندرانی، محمّدهادی (۱۳۷٦)، انوار البلاغه، تصحیح محمّدعلی غلامی‌نژاد، تهران، قبله و دفتر میراث مکتوب.
مستوفی، رضی‌الّدین محمّد (۱۳۸۹)، مطلع اثر، تصحیح و تحقیق فاطمه مهدوی، دانشگاه قم، ایران.
نشاط، سیّدمحمود (۱۳٤۷)، زیب سخن، ج ۲، تهران، شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران.
نعمتی، فاروق و وحید سبزیان‌پور (۱۳۹٤)، «جلوه‌های بلاغت در ایران باستان (با تکیه بر شواهد ذکرشده در منابع عربی)»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ٤، ش ۲، ۳۷-۵۱.
هاشمی، احمد (۱۳۸۸)، ترجمه و شرح جواهر البلاغه، چاپ حسن عرفان، جلد ۱، چاپ دهم، قم، بلاغت.
هدایت، رضا قلی‌خان (۱۳۳۱)، مدارج البلاغه، شیراز، محمّدی.
همایی، جلال‌الّدین (۱۳۸۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، اهورا.
واعظ کاشفی، حسین (۱۳٦۹)، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، تصحیح میرجلال‌الّدین کزّازی، تهران، مرکز.
وطواط، رشیدالّدین محمّد (۱۳۳۹)، حدائق السحر فی دقایق الشعر، تصحیح سعید نفیسی، تهران، کتابخانهٔ بارانی.

Table of Contents

Rebirth in the Stories of "The Companions of the Cave", "Younes" and "The Meeting of Khedr and Moses" Based on the Literary School of Symbolism / Saber Emami 1

The Link of Rhetoric and Imagery with Malek osh-Sho'ara Bahar's Critical View Points / Ali Asghar Babasalar and Shoaib khosravi 21

Parallel Imagery, Using an Equation Style in the *Owsane ye Baba Sobhan, Jayi Digar* and *The Old Man and the Sea* / Bahador Bagheri 43

Comparative Aesthetics; Intertextual Criticism of the Aesthetics Studies of Children's and Young Adult Literature with the Rhetoric of Adult's Literature / Sarah Zabihi and Firooz Fazeli 61

An Investigation into the Effect of "Border" Concept on the Formation of the Epics "Rostam and Sohrab" and "Rostam and Esfandiar" Mozhgan Sadeghpour Mobarakeh, Mehrdad Akbari Gandomani and Hasan Haidary 81

Comparative Criticism of Gulistan and Selected Javame'al-Hekayat With the Semioethics Approach Shirzad Tayefi, Mohammadhassan Hassanzadeh Niri and Abbas Rezvani 105

The Structure of Narratives in Rumi's Mathnawi Based on the "Time" Pattern in the Anecdotes of the First Book Mitra Golchin and Motahare Mohammadi 127

Critique of Periphrasis and Their Types in Persian Rhetorical Texts Fateme Hejri, Amir Momeni Hezaveh and Mahdi Mohabbati 149

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 1(25), Vol. 11, Spring 2022

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities
Managing Director: Abdoreza Seyf (Professor of University of Tehran)
Editor-in-chief: Mahmoud Fazilat (Professor of University of Tehran)
Specialized secretary: Aliasghr Babasalar (Assistant Professor of University of Tehran)

Editorial Board

Manouchehr Akbari
Professor of University of Tehran
MohammadSadegh Basiri
Professor of Shahid Bahonar University
Hakime Dabiran
Professor of Khwarazmi University
Kavous -e- Hasanli
Professor of University of Shiraz
Omid Majd
Associate Professor of University of Tehran
Akhtar Mahdi
Professor of University of Jawahar Lal Nehru Dehli
Abdoreza Seif
Professor of University of Tehran
Fateme Modarresi
Professor of Urmia University
Mohammad Masoor TabaTabaee
Associate Professor of University of Tehran
Yahya Talebiyan
Professor of Allameh Tabatabai University
Homeyra zomorrodi
Professor of University of Tehran

Executive Expert: Kamal Sahab Asadi
Executive Expert (Secretary): Kamal Sahab Asadi

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: +9821-66971170

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

25
ISSN: 2382 - 9575
No.1, Vol 11, Spring 2022

Table of Contents

Rebirth in the Stories of "The Companions of the Cave", "Younes" and "The Meeting of Khedr and Moses" Based on the Literary School of Symbolism / Saber Emami 1

The Link of Rhetoric and Imagery with Malek osh-Sho'ara Bahar's Critical View Points 21
Ali Asghar Babasalar and Shoaib khosravi

Parallel Imagery, Using an Equation Style in the *Owsane ye Baba Sobhan*, *Jayi Digar* and *The Old Man and the Sea* 43
Bahador Bagheri

Comparative Aesthetics; Intertextual Criticism of the Aesthetics Studies of Children's and Young Adult Literature with the Rhetoric of Adult's Literature / Sarah Zabihi and Firooz Fazeli 61

An Investigation into the Effect of "Border" Concept on the Formation of the Epics "Rostam and Sohrab" and "Rostam and Esfandiar" /Mozhgan Sadeghpour Mobarakeh, Mehrdad Akbari Gandomani and Hasan Haidary 81

Comparative Criticism of Gulistan and Selected Javame'al-Hekayat With the Semioethics Approach 105
Shirzad Tayefi, Mohammadhassan Hassanzadeh Niri and Abbas Rezvani

The Structure of Narratives in Rumi's Mathnawi Based on the "Time" Pattern in the Anecdotes of the First Book / Mitra Golchin and Motahare Mohammadi 127

Critique of Periphrasis and Their Types in Persian Rhetorical Texts 149
Fateme Hejri, Amir Momeni Hezaveh and Mahdi Mohabbati