دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۵۷۵
سال ۱۱، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۶

عنوان‌ها

تقابل‌سازی؛ الگوی طنزآفرینی سعدی در بوستان و گلستان ۱
بهداد بیرانوند

مقایسهٔ تطبیقی عنصر پی‌رنگ و معنا در دو روایت قدیم و جدید از داستان «دو کاج» ۱۹
فضل‌الله خدادادی و سیدعلی قاسم‌زاده

حذف و ذکر عناصر اصلی و فرعی جمله و کارکرد بلاغی آنها در گرشاسپنامه و داستان بیژن و منیژهٔ شاهنامه ۳۷
یحیی طالبیان و حمید امینی اسالمی

درآمدی بر نگرش سیستمی در داستان کوتاه ایرانی ۵۹
نوازالله فرهادی

تصویرپردازی هنری در شعر حسین بن ضحاک (بررسی موردی خمریات) ۸۳
محسن محمدی و محمدابراهیم خلیفه شوشتری

خوانشی فلسفی از مرگ‌آگاهی در رمان کلیدر (با تاکید بر هستی و زمان مارتین هایدگر) ۱۰۱
پروانه والامهر و علی سنایی

تحلیل داستان سگ ولگرد بارویکرد تبارشناسانه از مفهوم الیناسیون (ازخود بیگانگی) ۱۲۱
رقیه هاشمی و غلامرضا پیروز

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۱، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۶

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

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

نشانی:
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: ۵۰-۴۵).

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**

تقابل‌سازی؛ الگوی طنزآفرینی سعدی در *بوستان* و *گلستان*.....۱
بهداد بیرانوند

مقایسهٔ تطبیقی عنصر پی‌رنگ و معنا در دو روایت قدیم و جدید از داستان «دو کاج».....۱۹
فضل‌الله خدادادی و سیدعلی قاسم‌زاده

حذف و ذکر عناصر اصلی و فرعی جمله و کارکرد بلاغی آن‌ها در *گرشاسپنامه* و داستان بیژن و منیژهٔ *شاهنامه*.....۳۷
یحیی طالبیان و حمید امینی اسالمی

درآمدی بر نگرش سیستمی در داستان کوتاه ایرانی.....۵۹
نوازالله فرهادی

تصویر پردازی هنری در شعر حسین بن ضحاک (بررسی موردی خمریات).....۸۳
محسن محمدی و محمدابراهیم خلیفه شوشتری

خوانشی فلسفی از مرگ‌آگاهی در رمان کلیدر (با تاکید بر هستی و زمان مارتین هایدگر).....۱۰۱
پروانه والامهر و علی سنایی

تحلیل داستان سگ ولگرد بارویکرد تبارشناسانه از مفهوم الیناسیون (ازخودبیگانگی).....۱۲۱
رقیه هاشمی و غلامرضا پیروز

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-4105
https://jlcr.ut.ac.ir

Confrontation Saadi's Satirical Pattern in Bustan and Golestan

Behdad Beyranvand

PhD Graduated of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Zanjan University, Zanjan, Iran. E-mail: behdad.beyranvand@znu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 1-18)

Article history:
Received:
14 May 2022

Received in revised form:
10 August 2022

Accepted:
20 August 2022

Published online:
21 September 2022

ABSTRACT

Humor is the art of human language, which is used to deal with individual and social anomalies. The concept of humor in classical Persian literature is different from what we see today; In classical Persian literature, humor is an evolved form of humor Smut and satire, and it does not have clear boundaries with other critical and funny themes such as: satire, humor (Smut), humor (Pleasantry), and humor (hilarity). With all these satires, comedies, satires, similes, jokes and many sweet jokes of the Persian language that have come down to us in literary works, they have satirical and critical features and it is easy to get accurate pictures of the habits and values of social life from them. The era of poets, satirists and people of the past ages of Iran has been processed and written for various purposes. As one of the greatest (eloquent) speakers of Persian literature, Saadi has paid special attention to humor and by using this linguistic and literary capacity, he has made his works more eloquent. One of the important dimensions of Saadi's speech should be considered as his humor, which has given his speech a special flavor. This color and smell, which is the result of the social nature of his speech, is most evident in his two eternal works, Golestan and Bostan. Saadi's humor in these two works is a combination of "Mataiba", "humor" and "humor in the modern sense" and while having a moral support, it is derived from his many (a great deal of - plenty of)experiences and his special view of man and life. Factors such as "characterization", "dialogue", "situation", "signs" etc. have a significant impact on the creation of Saadi's humor; With all this, what shows up in Saadi's humor the most; Humor is based on characterization, which is manifested in the form of "confrontation" in his two works. The analysis of humor in his two mentioned works shows that what has been the most important to Saadi and benefited from it is a method that can be called "contrast."

The meaning of confrontation is the confrontation of two characters in a story or anecdote, in such a way that this confrontation leads to the creation of humor. These contrasts are abundant in human life and are the result of age difference, gender, outlook on life, social status, etc. of different people and are basically an integral part of human social life. Since humor is tied to man and his world, the world of people can be called the world of confrontation, and this world becomes a tool for creating humor. There are different types of juxtaposition in Saadi's two works, including: "Satire based on family confrontation", "Satire based on the confrontation between old and young", "Satire based on the confrontation between the king and the beggar", "Satire based on the confrontation between the king and the dervish", "Satire based on the contrast between the mastr and the pupil", "humor based on the contrast between the Devil and Adam", "humour based on the contrast between the ruler and the criminal" and "humour based on the contrast based on the situation" which are introduced as Saadi's special way of creating humor and in This article has been reviewed and analyzed.

Keywords: Sadi, humor, contradting method, Bustan, Golestan.

Cite this article: Beyranvand, Behdad (2022), "Confrontation Sadi s Satirical Pattern in Bustan and Golestan", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 2, Ser.N: 26, 1-18, 10.22059/JLCR.2022.339664.1818.

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://jop.ut.ac.ir/

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۶۷-۴۱۰۵
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

تقابل‌سازی؛ الگوی طنزآفرینی سعدی در *بوستان* و *گلستان*

بهداد بیرانوند

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. رایانامه: behdad.beyranvand@znu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۱-۱۸)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۵/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۲۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۶/۳۰

چکیده

طنز هنر زبانی انسان است که به وسیلهٔ آن با ناهنجاری‌های فردی و اجتماعی مقابله می‌کند. مفهوم طنز در ادب کلاسیک فارسی با آنچه امروزه می‌بینیم متفاوت است؛ در ادب کلاسیک فارسی، طنز شکل تکامل‌یافتهٔ هزل و هجو است که به مقاصد گوناگون پردازش شده است. سعدی به عنوان یکی از بزرگ‌ترین سخنوران ادب فارسی توجه ویژه‌ای به طنز داشته و با بهره‌گیری از این ظرفیت زبانی و ادبی آثارش را دلاویزتر کرده است. طنز سعدی ترکیبی از «مطایبه»، «هزل» و «طنز به معنای امروزی» است و ضمن برخورداری از پشتوانهٔ اخلاقی، نشأت گرفته از تجارب فراوان و نگاه خاص او به انسان و زندگی است. بررسی طنز در آثار سعدی نشان می‌دهد که آنچه بیش از همه مورد توجه سعدی قرار داشته و از آن بیشترین بهره برده، شیوه‌ای است که می‌توان آن را «تقابل‌سازی» نامید. در این شیوه آنچه منجر به ایجاد طنز می‌شود رویارویی دو شخصیت با یکدیگر است. در پژوهش حاضر ضمن پرداختن به مفهوم طنز، شیوهٔ «تقابل‌سازی» به عنوان شیوهٔ خاص سعدی برای طنزآفرینی معرفی شده و انواع آن شامل: «طنز بر مبنای تقابل خانوادگی»، «طنز بر مبنای تقابل پیر و جوان»، «طنز بر مبنای تقابل پادشاه و گدا»، «طنز بر مبنای تقابل پادشاه و درویش»، «طنز بر مبنای تقابل معلم و شاگرد»، «طنز بر مبنای تقابل ابلیس و آدم»، «طنز بر مبنای تقابل حاکم و مجرم» و «طنز بر مبنای تقابل مبتنی بر موقعیت» مورد بررسی قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: طنز، سعدی، تقابل‌سازی، بوستان، گلستان.

استناد: بیرانوند، بهداد (۱۴۰۱)، «تقابل‌سازی؛ الگوی طنزآفرینی سعدی در بوستان و گلستان»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۱، ش ۲، پیاپی ۲۶، ۱-۱۸.
.10.22059/JLCR.2022.339664.1818
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

در ادب کلاسیک فارسی، طنز مرزهای مشخصی با دیگر مضمون‌های انتقادی و خنده‌آمیز چون هجو، هزل، مطایبه و لطیفه ندارد و اصولاً قدما همهٔ این صورت‌های ادبی را در یک ظرف می‌ریختند؛ با این همه هجویات، هزلیات، مطایبات، تمثیلات، فکاهیات و بسیاری از لطیفه‌های شیرین زبان فارسی، ویژگی‌های طنازانه و انتقادی دارند و به آسانی می‌توان از لابه‌لای آنها به تصویرهای درستی از عادت‌ها و ارزش‌های حیات اجتماعی روزگار شاعران، طنزنویسان و مردم اعصار گذشته ایران دست یافت .

یکی از ابعاد مهم سخن سعدی را باید بُعد طنزپردازی او دانست که به سخن او رنگ و بوی ویژه‌ای داده است. این رنگ و بو که حاصل اجتماعی بودن سخن اوست، بیش از همه در گلستان و سپس در بوستان جلوه‌گر است. یوسفی دربارهٔ شیوهٔ سعدی در گلستان می‌گوید: «در گلستان همه سخن جدی نیست، طنز و طیبت نیز در کتاب راه جسته و بر لطف سخن افزوده است؛ به علاوه سعدی هوشمند و رند نکته‌بین بسیار موضوعات دلنشین از این قبیل یافته و در خلال حکایات آورده است» (سعدی، ۱۳۷٤: مقدمه/٤۲).

سعدی خود سخنش را با چند صفت توصیف می‌کند: یکی طرب‌انگیز و طیبت‌آمیز: «غالب گفتار سعدی طرب‌انگیز است و طیبت‌آمیز» (سعدی، ۱۳۸٦: ۱۹۳)؛ دیگری ظرافت: «داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت برآمیخته» (همان) و سوم، چنانچه در آغاز هزلیاتش آمده، هزل: «الهزل فی کلام کالملح فی الطعام». اما در همهٔ این موارد هدف «نصیحت‌گری» است که می‌توان آن را معادل همان اصلاح‌گری دانست که امروزه هدف طنز شمرده می‌شود: «درّ موعظه‌های شافی را در سلک عبارت کشیده است، داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت برآمیخته» (همان: ۱۹۳). «مراد ما نصیحت بود و گفتیم» (همان)؛ از این رو طنز سعدی را باید ترکیبی از بذله‌گویی، شوخی، هزل و طنز به معنای امروزی آن دانست.

طنز سعدی دلنشین و طبیعی است؛ با این‌همه، این جنبهٔ کلام او در سایهٔ فصاحت و بلاغت او پنهان مانده است؛ چنان‌که مجابی (۱۳۹۵: ۳) می‌گوید: «مشکل سعدی این است که وقتی طنز را مطرح می‌کند، طنز او در فصاحت ادبی مستور می‌ماند و کمتر کسی متوجه وفور طنز در آثار سعدی می‌شود». طنز او از سویی «زاهدان و پارسایان روی در مخلوق» و «حاکمان جبار» را دربرمی‌گیرد و از سوی دیگر نگاهش به خلقیات و منش افراد جامعه و صفات منفی آنها است و از آنجا که او معلم اخلاق است، طنز او معمولاً سرشت اخلاقی دارد؛ با این حال اگر به قصد خندهٔ صرف به سراغ طنز سعدی برویم بی‌گمان همیشه مقصود حاصل نخواهد شد؛ زیرا همان‌طور که شفیعی کدکنی (۱۳۸٤: ٤۰) اشاره می‌کند: «میان خنده و طنز هیچ ملازمه‌ای نیست، گاه یک طنز می‌تواند شخص را بگریاند». نکتهٔ دیگر اینکه طنز سعدی در بوستان و گلستان گرچه هدفش اصلاح‌گری است، اما

محدودشده و کنترل‌شده هم هست؛ به این معنی که طنز معمولاً خط قرمزی برای خود نمی‌شناسد، اما سعدی به عنوان یک انسان متشرع، مراقب است که در طنز به حریم تابوها پا نگذارد و شاید به همین دلیل است که سعدی کمتر را به عنوان یک طنزپرداز مانند عبید و حافظ به شمار آورده‌اند.

در به وجود آمدن طنز، عواملی همچون «شخصیت‌پردازی»، «دیالوگ‌ها»، «موقعیت‌ها»، «اشارات» و ... تاثیر دارند؛ با این همه آنچه که در طنز سعدی بیش از همه جلوه‌گری می‌کند؛ طنز بر اساس شیوهٔ «تقابل‌سازی» است. منظور از تقابل‌سازی، رویارویی دو شخصیت در داستان یا حکایت است، به نوعی که این رویارویی منجر به ایجاد طنز شود. این تقابل‌ها در زندگی انسان به وفور یافت می‌شوند و اصولاً جزء لاینفک زندگی اجتماعی او به شمار می‌آیند. از آن‌جا که طنز با انسان و دنیایش گره خورده است، دنیای افراد که بر اساس سن و سال، جنسیت، نوع نگاه به زندگی، موقعیت اجتماعی و ... متفاوت است، می‌تواند دستمایه‌ای برای ایجاد طنز شود. فرآیند طنز در بوستان و گلستان نیز بیشتر بر پایهٔ همین رویارویی‌ها شکل می‌گیرد. این رویارویی‌ها به صورت‌های گوناگون انجام می‌شوند: گاه به صورت یک بگومگوی ساده میان دو کودک، گاه در گفتگوی پادشاه و درویش، گاه در تفاوت نگاه پیر و جوان و ... به عنوان نمونه در گلستان شاهد تقابل دو کودک توانگرزاده و درویش‌زاده هستیم که بر سر گور پدرهایشان بگومگو می‌کنند، توانگرزاده سنگ قبر پدرش را به رخ درویش‌زاده می‌کشد که «صندوق تربت ما سنگین است و کتابه رنگین و فرش رخام انداخته و خشت پیروزه در او به کار برده. به گور پدرت چه ماند؟ خشتی دو فراهم آورده و مشتی دو خاک بر آن پاشیده!» و پاسخ طنزآمیز درویش‌پسر که «تا پدرت زیر آن سنگ‌های گران بر خود بجنبیده باشد، پدر من به بهشت رسیده بود» (سعدی، ۱۳۸٦: ۱٦۳). سعدی در این حکایت ضمن روایت دنیای سادهٔ کودکان، تقابل آنها را طنزآمیز می‌سازد. طنزی که هم برخاسته از دنیای کودکانه است که گویی کسی که مرده در روز قیامت باید خاک‌ها و سنگ‌ها را کنار بزند تا بتواند از گور بیرون بیاید و در محشر حاضر شود و البته در چنین نگاهی، هرچه سنگ‌ها از نظر وزن گران‌تر باشند، موجب دیرتر رسیدن به بهشت می‌شوند و هم بر پایهٔ جواب دندان‌شکن دادن به طرف مقابل؛ اما علاوه بر این‌ها با این پیام هم همراه است که آنکه ثروتی نداشته و ساده زیسته است، بازخواست زیادی هم ندارد و کارش در آخرت راحت‌تر است، اما صاحبان ثروت باید پاسخ‌گوی این‌که ثروت را از کجا آورده‌اند هم باشند.

الگوی تقابل‌سازی به دلیل سبک خاص سعدی مبتنی بر ایجاز است و چندان به تفصیل بیان نمی‌شود؛ مثلاً وقتی سعدی در گلستان از عابدی که پادشاهی او را طلب کرده حکایت می‌کند و عابد با خود می‌اندیشد که دارویی بخورم تا اعتقاد او به من زیاد شود و بعد داروی قاتل می‌خورد و می‌میرد (← سعدی، ۱۳۸٦: ۷۹). می‌توان در ژرف ساخت آن، آماده‌سازی عابد برای رویارویی با پادشاه را که منجر به طنز تلخ مردن او می‌شود، مشاهده کرد؛ با این همه و علیرغم این ایجاز سعدی پیام خود را هم می‌رساند :

پارسایان روی در مخلوق پشت بر قبله می‌کنند نماز
(همان)

لازم به توضیح است که تقابل‌سازی با «مناظره» یا «سوال و جواب» تفاوت دارد. مناظره را از فروع علم منطق دانسته‌اند و آن را علم‌النظر یا علم‌الاداب بحث نامیده‌اند که «کیفیت ایراد کلام بین مناظره کنندگان و طریق اثبات دعوی است و این علم از جمله دانش‌هایی است که پس از رواج منطق در میان علمای ایران پدید آمد تا به کار متکلمان و فقیهان در طریقهٔ اثبات عقایدشان بیاید» (صفا، ۱۳۷۱: ۲٤٦/۱). در واقع تفاوت تقابل‌سازی و مناظره در این است که مناظره که بیشتر در قالب نظم دیده می‌شود، شیوه‌ای برای اثبات ادعای دوطرف است که بنای آن بر بداهه‌گویی و دیالوگ‌های به اصطلاح پینگ‌پنگی و سریع است و از این رو معمولاً طولانی است و هرچه راوی بتواند توانایی دو طرف مناظره را بیشتر نشان دهد مناظره موفق‌تر است؛[1] در حالی که تقابل‌سازی رویارویی کوتاهِ دو فردِ معمولاً با دو موقعیت متفاوت است که لزوما با سخن گفتنِ هردو همراه نیست.

در مقالهٔ حاضر ضمن پرداختن به مفهوم طنز، تقابل‌سازی به عنوان مهم‌ترین شیوهٔ آفرینش طنز سعدی معرفی و تحلیل و انواع آن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی در باب طنز در آثار سعدی انجام گرفته است که ازجمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «طنز اجتماعی سعدی» (۱۳۹۵) از صائمه خراسانی که به ابعاد اجتماعی و روانکاوی فردی و اجتماعی طنز سعدی پرداخته است؛ «طنز سعدی در بوستان» (۱۳۸۹) از عمران صلاحی که از دید مضحکه‌نویسی به بوستان سعدی پرداخته است؛ «تحلیل گفتمانی طنز در باب اول گلستان؛ رویکرد نشانه معناشناسی» (۱۳۹۷) از قهرمان شیری و دیگران که به مساله معناشناسی کنشی و تنشی و تاثیر جریان زیبایی‌شناسی طنز پرداخته است؛ «طنز در سخن سعدی، » (۱۳۹۰) از رضا شعبانی که به رویکرد طنز سعدی در تعامل با آدمیان به منظور اندیشیدن به مسائل زندگی پرداخته است؛ «تاثیر بلاغت در برجسته‌سازی طنز سعدی در گلستان» (۱۳۹۱) از آرش دولت‌آبادی و دیگران که به مقولهٔ بلاغت و تاثیر آن در طنز پرداخته و نیز مقالهٔ «طنز فاخر سعدی» (۱۳۸۱) از مرتضی هاشمی که به دیدگاه‌های ایرج پزشکزاد دربارهٔ طنز سعدی پرداخته است. چنان‌که از نام مقالات فوق مشخص است، پژوهش‌های ذکر شده بیشتر با رویکرد اجتماعی، معناشناسی و بلاغی به طنز سعدی پرداخته‌اند و اساساً با پژوهش حاضر که بر اساس الگوی تقابل‌سازی است، تفاوت بسیار دارند و همان‌گونه که ذکر شد برای نخستین بار است که این شیوه معرفی می‌شود.

---

۱. ذکر این نکته هم ضروری می‌نماید که در طنز، شیوهٔ مناظره هم داریم که به عنوان یک تکنیک در طنزپردازی شناخته می‌شود (← حلبی، ۱۳۷۷: ٦۲-۹٦) که اساس آن هم بر حاضرجوابی و بذله‌گویی‌های بداهه است.

۲. طنز

طنز «واژه‌ای عربی است به معنای تمسخر و استهزا که کارش نشان‌دادن عیب‌ها، زشتی‌ها، نادرستی‌ها و مفاسد فرد و جامعه است. این کلمه برابر نهادهٔ واژهٔ ستایر (satire) است و کلمهٔ ستایر از زبان لاتین اقتباس شده است و آن ظرفی پر از میوه‌های متنوع بوده است که به یکی از خدایان فلاحت و زراعت هدیه می‌کرده‌اند» (داد، ۱۳۸۷: ۳۴). «طنز را زایدهٔ غریزهٔ اعتراض دانسته‌اند، منتها اعتراضی که تعالی یافته و تهذیب شده و شکلی هنری به خود گرفته است؛ از این‌رو، اغلب آثار طنزآمیز در وضعیت خفقان و فشارهای سیاسی و اجتماعی شکل می‌گیرد و نشان‌دهندهٔ اعتراض و عدم تابعیت نویسندگان از اوضاع حاکم بر جامعه و سیاست‌ها و هنجارهای مدون شدهٔ آن است» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۱۶). زرین‌کوب می‌گوید:

> هر یک از نابسامانی‌ها و بی‌رسمی‌ها، ممکن است سببی باشد برای پیدایش هجو، هزل و طنز اجتماعی. طنز اگرچه با شوخی و خنده همراه است، اما نقدی است جدی بر نارسایی‌ها و اشکالات اجتماعی که قصد سازندگی و اصلاح دارد، نه سوزندگی و تخریب. مبنای طنز بر شوخی و خنده است، اما این خنده، خنده شادمانی و شوخی نیست؛ بلکه خنده‌ای است تلخ و جدی و دردناک، همراه با سرزنش و سرکوفت و کمابیش زننده و نیش‌دار که با ایجاد ترس و بیم، خطاکاران را به خطای خود متوجه می‌سازد (۱۳۸۱: ۱۵۱).

طنز، واکنش هوشمندانهٔ طنزپرداز نسبت به نابسامانی‌های زمانهٔ خود است. او می‌کوشد نابسامانی‌های رفتاری و اجتماعی را که دیگران به سادگی از کنار آن می‌گذرند، بزرگ جلوه دهد تا همه را متوجه آن ساخته، به تفکر وا دارد. «در مقام تشبیه می‌توان گفت که قلم طنزنویس، کارد جراحی است، نه چاقوی آدم‌کشی. با همه تیزی و برندگیش، جانکاه و موذی و کشنده نیست؛ بلکه آرامش‌بخش و سلامت‌آور است. زخم‌های نهانی را می‌شکافد و چرک و ریم و پلیدی‌ها را بیرون می‌ریزد، عفونت را می‌زداید و بیمار را بهبود می‌بخشد» (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۳۷).

جهان ما جهان تفاوت‌هاست و آبشخور طنز هم از همین تفاوت‌ها است. طنز در هر قالبی که عرضه شود، کارش روشنگری در جامعه است. «طنز همیشه به تفاوت میان وضعیت، چنان که هست و چنان که باید باشد به شدت آگاه است» (پلارد، ۱۳۸۷: ۷). طنز مختص انسان است و فقط با او معنا می‌گیرد. «برگسون می‌گوید: هر چیز خنده‌انگیز هم تنها در قلمرو وجود و تصرف آدمی خنده‌انگیز شده است وگرنه یک منظره هرچه زیبا و بامعنا یا هر چه نازیبا و بی‌معنا باشد خندیدنی نیست، حتی اگر شما به یک جانور یا کلاه بخندید به خاطر حالتی است که در او در ارتباط با انسان کشف کرده‌اید» (حلبی، ۱۳۷۷: ۶۱).

طنز و مطایبه نزد اندیشمندان از جنبه‌های گوناگون تئوری‌پردازی شده است و علومی نظیر روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و زبان‌شناسی هرکدام از دیدگاه خاصی به نقد و تحلیل آن پرداخته‌اند.

> از نظر فروید طنز و مطایبه، سازوکاری است که می‌توان به کمک آن عقده‌های سرکوفته را دوباره بیدار و با آزاد شدن انرژی ذهنی، مخاطب را اقناع کرد. فروید معتقد است ضمیر (ego) آنچه را که

به صورت عمل ممنوع و تابو در خود به صورت سرکوفته و عقده‌های روانی انباشته کرده است، با مبتذل و عامیانه کردن، به صورت مطایبه و طنز ارائه می‌کند و با آزادسازی این انرژی نهفته، تنش درونی را به صورت موقت هم که شده تشفّی می‌بخشد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۹).

از منظر فلسفی سه تئوری برای طنز در نظر گرفته شده است: ۱. تئوری برتری که در آن طنز، یک صورت ادبی برای تحقیر و یا خصومت است. افلاطون که این تئوری از آرا او پی‌ریزی شده است، بر آن بود که طنز و خنده حس خوبی به انسان می‌دهد؛ با این حال، لذتش آمیخته به بدجنسی در خصوص کسانی است که به ایشان می‌خندیم؛ ۲. تئوری ناسازگاری که در آن طنز را حاصل امور ناسازگار می‌دانند؛ در این‌جا موضوع خنده دو یا چند شیء یا رخداد بی‌ثبات، ناساز یا ناسازگار است که در یک ابژه یا مجموعه گردآوری شده‌اند؛ ۳. تئوری تسکین که تمرکز آن بر ویژگی‌های فیزیکی پدیدهٔ خنده است، به ویژه در خصوص سامانهٔ عصبی (← موریل، ۱۳۹۲: ۳۹-۵۲). این تئوری‌ها در توسعهٔ علمی طنز نقشی مهم را ایفا کرده و به شکلی چشمگیر زوایای متفاوتی از طنز را مورد بررسی قرار داده‌اند، اما بر خاصیت اجتماعی و اصلاح‌گری طنز تمرکزی نداشته و بدان نپرداخته‌اند. در آرا و نظریه‌های فیلسوفان متاخر (مانند میخاییل باختین) است که طنز به عنوان یک اسلحه و یک حربه برای اصلاح مطرح می‌شود و آن را به عنوان شکل درونی حقیقت می‌نامند (← احمدی، ۱۳۸۹: ۱۰۶).

برخلاف فلسفه و علوم جدید که به طور جدی به این صورت ادبی پرداخته‌اند؛ در فرهنگ و ادب فارسی، طنز شکل تکامل یافتهٔ هزل و هجو و مطایبه و ... است و به معنا و مفهوم امروزی، چندان سابقه‌ای در ادبیات فارسی ندارد. واژهٔ «طنز» در متون کلاسیک به چند معنا به کار رفته است؛ گاه معنای تمسخر دارد:

اندرین ایام ما بازار هزلست و فسوس — کار بوبکر ربابی دارد و طنز جحی
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۴۰)

دی گفت سعدیا من از آن توام به طنز — این عشوهٔ دروغ دگربار بنگرید
(سعدی، ۱۳۸۶: ۵۱۷)

و گاه سخن طعنه‌آمیز: «بزرگان، طنز فرانستانند و بر آن گردن زنند» (بیهقی، ۱۳۸۹: ۵۲۳).

اما جالب است که واژهٔ «طناز» معنایی متفاوت یافته است؛ گاه به معنی «حیله‌گر» به کار رفته است:

خموش کن ز بهانه که حبه‌ای نخرند — در این مقام ز تزویر و حیله طناز
(مولوی، ۱۳۸۷: ۷۵/۳)

گاه به معنی «طعنه‌زننده و عیب‌جو»:

سر متاب از طریق تا نشوی — هدف تیر و طعنهٔ طناز
(سنایی، ۱۳۸۰: ۲۹۹)

اما بیشترین معنای به کار رفتهٔ آن در متون کلاسیک «دارای حرکات زیبا و دلنشین» است، مانند این بیت سعدی:

وقت طرب خوش یافتم آن دلبر طناز را ساقی بیار آن جام می مطرب بزن آن ساز را

(سعدی، ۱۳۸٦: ٤١٥)

به این ترتیب طنز بیشتر معنایی معادل تمسخر داشته و با آن چه امروز در تعریف طنز می‌بینیم، متفاوت بوده است. «ریشه‌های ورود کلمه طنز را به حوزهٔ ادبیات به شکل امروزی باید دههٔ بیست خورشیدی دانست که بعضی از بزرگان ادب به خاطر تفکیک و تمیز طنز از هجویه‌های رکیک و زشت رایج در مطبوعات، اصطلاح طنز را باب کردند» (هاشمی، ۱۳۸۲: ۲۹۳)؛ البته اگر بخواهیم مفهوم امروزی طنز را در ادب کلاسیک جستجو کنیم، مصداق آن بی‌شک آثار عبید زاکانی خواهد بود.

۳. تقابل سازی الگوی طنزآفرینی سعدی

تقابل‌سازی را می‌توان حاصل تجربهٔ بی‌نظیر سعدی دانست. او سفرهای دور و دراز بسیار داشته و به اصطلاح امروزی دنیادیده است، می‌توان پنداشت که وی در دنیای واقعی تقابل‌های زیادی را مشاهده کرده و با پردازش آن در ذهن، خودآگاه یا ناخودآگاه شیوهٔ طنز خود را بر این پایه نهاده است. با بررسی نمونه‌های طنزی که در گلستان و بوستان با چنین الگویی ساخته شده‌اند، می‌توان آنها را در چند گروه طبقه‌بندی کرد: «طنز بر مبنای تقابل خانوادگی»، «طنز بر مبنای تقابل پیر و جوان»، «طنز بر مبنای تقابل پادشاه و گدا»، «طنز بر مبنای تقابل پادشاه و درویش»، «طنز بر مبنای تقابل معلم و دانش آموز»، «طنز بر مبنای تقابل ابلیس و انسان»،و «طنز بر مبنای تقابل‌های مبتنی بر موقعیت».

۳-۱. طنز بر مبنای تقابل خانوادگی

ساختار اجتماعی خانواده در جوامع سنتی، دارای سلسله‌مراتبی است که رئیس آن مرد خانواده، یعنی پدر، است و معیشت و شیوهٔ زندگی خانواده بر عهده اوست. این رابطه که در یک طرف پدر، به عنوان رئیس خانواده و در سویی دیگر زن و فرزندان قرار دارند، می‌تواند به تقابل‌هایی بینجامد. در گلستان و بوستان حاصل این تقابل، صورتی از طنز است که در کنار خنده‌ای که بر لب مخاطب می‌نشاند، تفاوت‌های دنیای اعضای خانواده را هم نشان می‌دهد. این تقابل در صورت‌های زیر قابل مشاهده است:

۳-۱-۱. تقابل پدر و پسر

تقابل‌های پدر و پسر نه تنها در دنیای واقعی؛ بل در اسطوره‌ها هم قابل مشاهده است. در دنیای سعدی تفاوت دنیای این دو دستمایه‌ای برای طنز شده است. در حکایتی سعدی که مهمان پیرمردی

در دیاربکر شده، از پیرمردِ میزبان سخن می‌گوید که شب‌های دراز در پای درختی دعا کرده تا خدا به او پسری بدهد و خدا هم دعای او را مستجاب کرده و او از داشتن این پسر بسیار خوشحال است، اما در همان حال پسر با رفیقانش می‌گوید: «چه بودی گر من آن درخت بدانستمی کجاست تا دعا کردمی و پدر بمردی» (سعدی، ۱۳۸٦: ۱٤۹-۱۵۰). در واقع همان اشتیاقی را که پدر به داشتنِ پسر دارد، پسر به نداشتنِ پدر دارد! از همین رو می‌خواهد از همان شیوه‌ای که پدر برای داشتن او استفاده کرده برای مرگ پدر استفاده کند .

در جایی دیگر شاهد گفتگوی رییس ده با پسرش هستیم. پسر که برای پدر، به خاطر ریاستش بر ده، مقام بلندی متصور است، مشاهده می‌کند که پدر با دیدن شکوه سربازان و چاوشان پادشاه رنگ به رنگ می‌شود و از هیبت سربازان به بیغوله‌ای می‌گریزد. از او می‌پرسد که تو کدخدای ده هستی، چرا گریختی و پدر در جواب می‌گوید: «ولی عزتم هست تا در دهم» (همان: ۲۹۰). قدرت محدود پدر در ذهن فرزند شکوه و جلال یافته و موجب شده که قدرت او را کم از پادشاه نداند؛ اما پاسخ پدر یک‌باره قدرت پوشالیِ او را در ذهن فرزند در هم می‌شکند.

۳-۱-۲. تقابل پدر و دختر

«تردیدی نیست که نگرش به زن و مناسبات او بر پایهٔ زن ستیزی و خوارداشت اوست که در جای‌جای ادب ایرانی نقش بسته است» (ستاری، ۱۳۸۸: ۱۷) و به دلیل نگاه جنسیتی که در فرهنگ گذشته و به تبع آن در ادبیات ما نسبت به زن وجود داشته حضور زنان به‌عنوان شخصیت‌های طنز بیشتر به قصد تمسخر و به عبارتی خوش کردن وقتِ مرد به‌عنوان «جنس اول» است. در حکایتی سعدی از فقیهی سخن می‌گوید که دختری زشت‌روی دارد که سنش بالا رفته و با وجود جهیز فراوان کسی در ازدواج با او رغبت نمی‌کند؛ از این رو عقد نکاح او را با نابینایی می‌بندند، بعد از چندی حکیمی از سراندیب می‌آید که کوران را شفا می‌دهد و وقتی از فقیه می‌خواهند که داماد را علاج کند می‌گوید: «ترسم که بینا شود و دخترم را طلاق دهد» و سپس با جمله‌ای فتوامانند می‌گوید: «شوی زن زشت‌روی، نابینا به.» (سعدی، ۱۳۸٦: ۹٦) و همین جمله نقطهٔ اوج طنز است که بیشتر همان مفهوم سنتی طنز، یعنی تمسخر را ارائه می‌دهد.

۳-۱-۳. تقابل زن و مرد

زندگی زناشویی همواره بستری برای تقابل است و البته دستمایه‌ای برای ایجاد طنز. در حکایتی شاهد تقابل سعدی و همسرش هستیم: سعدی در فرنگ اسیر می‌شود و در خندق طرابلس به کار گل واداشته می‌شود؛ یکی از روسای حلب او را می‌بیند و می‌شناسد و با پرداخت ده دینار او را آزاد می‌کند و دختر خودش را هم به کابین صد دینار به عقد او درمی‌آورد. بعد از مدتی زن نافرمانی می‌کند و با سعدی از در ستیز در می‌آید و آزادی سعدی را مرهون لطف پدرش می‌داند و پاسخ طنزآمیز سعدی که: «من آنم که به ده دینار از قید فرنگم بازخرید و به صد دینار به دست تو گرفتار کرد» (همان: ۸۷-

۸۸). در واقع سعدی با حاضرجوابی می‌خواهد بگوید که از چاله به چاه افتاده و وضعش بهتر نشده که هیچ بدتر هم شده است و در اینجا نیز همان طنز مبتنی بر تمسخر زنان را می‌توان مشاهده کرد.

دیگر موارد تقابل خانوادگی عبارت‌اند از: «ملک‌زاده و پدر»: ۳۸-۳۹، «هارون‌الرشید و پسر»: ٦٥، «سعدی و پدر»: ٧٤، «داماد و کفشدوز»: ٩٦، «پدر و پسر»: ۱۰۲، «داماد و مادرزن»: ۱۳۸، «زن و شوی»: ۲٥۹، «پسر و پدر»: ۲۷٤، «مرد و زن»: ۲۷۷، «دختر و پدر»: ۳۰۷.

۳-۲. طنز بر مبنای تقابل پیر و جوان

یکی دیگر از تقابل‌های منجر به طنز در آثار سعدی، تقابل پیر و جوان است. در گلستان از پیرمردی سخن می‌رود که دختری جوان خواسته و شب و روز برای او بذله و لطیفه می‌گوید تا دل او را نرم کند و وقتی گمان می‌برد که دل دختر را به دست آورده است؛ دختر نفس سردی برمی‌آورد و می‌گوید: «زن جوان را اگر تیری در پهلو نشیند به که پیری» (همان: ۱٤۸-۱٤۹). اوج طنز به کار بردن «در پهلونشستن» به صورت ایهام استخدامی است: «نشستن تیر در پهلو» به معنای فرو رفتن آن در بدن که ممکن است به مرگ هم منجر شود و «نشستن پیر در پهلو» به معنی همنشینی با پیر است. به عبارت دیگر دختر جوان مردن را به همنشینی با همسر پیر ترجیح می‌دهد. مورد دیگر تقابل پیر و جوان در حکایت «پیرمرد و زن جوان» (← همان: ۱٥۲)، ذکر شده است.

۳-۳. طنز بر مبنای تقابل پادشاه و گدا

تقابل پادشاه و گدا یکی از الگوهای معروف تقابل به شمار می‌آید و سعدی از آن به عنوان دست‌مایه‌ای برای طنز سود برده است. در حکایتی از گلستان سعدی از گدایی هول حکایت می‌کند که نعمتی وافر از راه گدایی جمع کرده است و چون پادشاه زمان از او می‌خواهد که تا زمان جمع‌آوری مالیات مقداری از آن را به او قرض بدهد. زیر بار نمی‌رود و با زبان‌بازی طفره می‌رود که: «لایق قدر بزرگوار پادشاه نباشد دست همت به مال چون من گدایی آلوده کردن که جو جو به گدایی فراهم آورده‌ام» و پاسخ طنزآمیز پادشاه که: «غم نیست به کافر می‌دهم، الخبیثات للخبیثین» (همان: ۱۰۸-۱۰۹).

استفادهٔ بسیار مناسب سعدی از واژهٔ «هول» خواننده را از همان ابتدا آمادهٔ طنز می‌کند و حقیقتاً برای گدایی که چنان ثروتی فراهم کرده که پادشاه از او تقاضای وام کند، چه صفتی از «هول» مناسب‌تر؟ حاضرجوابی و بذله‌گویی پادشاه هم طنز را به اوج خود می‌رساند و خواننده با لبخندی از سر رضایت حکایت را به پایان می‌رساند.

٤-۳. طنز بر مبنای تقابل پادشاه و درویش

درویش از شخصیت‌های پربسامد حکایت‌های سعدی است. بیشترین تقابل پادشاه و درویش در گلستان به ویژه باب اول اتفاق می‌افتد. از میان ویژگی‌هایی که دراویش حکایات گلستان دارند «رک‌گویی و جسارت بیان مطلب» است که در طنزهای سیاسی بیشتر به چشم می‌آید.

در نمونه‌ای از گلستان درویشی مستجاب‌الدعوه در بغداد پدید می‌آید. حجاج یوسف را خبر می‌کنند و حجاج از درویش می‌خواهد دعای خیری بر او کند و دعای درویش این است که «خدایا جانش بستان» و چون با تعجب حجاج روبرو می‌شود می‌گوید: «این دعای خیر است تو را و جمله مسلمانان را» (سعدی، ۱۳۸٦: ٤٧). هر کسی که نام حجاج یوسف خلیفه اموی را شنیده باشد می‌داند که در ستمگری نام‌آور است. سعدی با ایجاد موقعیتی خیالی و با شخصیت‌پردازی، درویشی را به بارگاه او می‌کشاند و او را روبروی خلیفه قرار می‌دهد و تقابلی طنزآمیز را ایجاد می‌کند تا هم خواننده از سخن درویش و به‌اصطلاح کنف شدن حجاج لذت ببرد و لبخندی از سر رضایت بزند و هم خودِ سعدی پیامش را برساند که وقتی کسی مانند حجاج هم به دنبال دعای خیر درویش است هم نشان از این دارد که: «آنان که غنی‌ترند محتاج‌ترند» و هم اینکه نهایت سودی که می‌تواند از ستمکاران حاصل شود، مردن آنها خواهد بود چراکه هم مردم از شرشان آسوده می‌شوند و هم فرصت ستم بیشتر و افزودن بر گناهانشان کمتر خواهد شد. دیگر موارد طنز بر مبنای تقابل پادشاه و درویش عبارت‌اند از: «ملک بی انصاف و پارسا»: ٤٧-٤٨، «پادشاه و درویش مجرد»: ٦٢، «زاهد و پادشاه»: ۷۳، «پارسا و پادشاه»: ۷۸، «پادشاه و عابد»: ۸۸ و ۸۹-۹۰.

۵-۳. طنز بر مبنای تقابل معلم و شاگرد

ناسازی شاگرد با معلم در نظام‌های تربیتی گذشته و تقابل این دو با هم که معمولاً با تنبیه بدنی همراه بوده، از دیگر موارد زمینه‌ساز طنز سعدی است. سعدی در گلستان از پسر یکی از وزرا سخن می‌گوید که نزد یکی از دانشمندان تلمذ می‌کند و پس از مدتی که نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود و پسر چیزی یاد نمی‌گیرد، دانشمندِ به‌ستوه‌آمده به وزیر می‌گوید: «این عاقل نمی‌شود و مرا دیوانه کرد» (همان: ۱۵۳). در واقع معلم نه تنها به مقصود نرسیده و نتوانسته است تربیت مورد نظر را بر پسر اعمال و به‌اصطلاح او را عاقل کند؛ بلکه آنچه خود داشته را هم از دست داده و برعکس دیوانه شده است و به این ترتیب گویی دانش‌آموز در تغییر رفتار طرف مقابل از او موفق‌تر بوده است!

٦-۳. طنز بر مبنای تقابل ابلیس و آدم

رویارویی ابلیس و انسان که در فرهنگ اسلامی و متون متأثر از آن دارای بسامد بالایی است و در ادب فارسی هم به فراوانی دیده می‌شود[۲] در بوستان دستمایه‌ای برای ایجاد طنز شده است: ابلیس در خوابِ مرد، با شمایلی بسیار زیبا بر او ظاهر می‌شود که از سیمایش نور می‌تابد. مرد با تعجب

۲. در باب تقابل ابلیس و آدم می‌توان به کتاب‌هایی مانند مرصاد العباد که اولین تقابل ابلیس و آدم را در قالب داستان خلقت روایت می‌کند، تا تذکرة الاولیا عطار که در قالب حکایت‌هایی از سهل تستری، جنید بغدادی، ابوالحسن نوری، شبلی و ابوبکر واسطی از ابلیس دفاع می‌کند، اشاره کرد.

می‌پرسد تو که این همه زیبا هستی، پس چرا نقاش قصر تو را آن‌چنان زشت تصویر کرده‌است و پاسخ ابلیس:

که ای نیکبخت این نه شکل من است ولیکن قلم در کف دشمن است
(همان: ۲۱۸-۲۱۹)

یکی از بنیان‌های اصلی انواع طنز بر تعجب بنا نهاده شده است که جزء احساسات پایهٔ هر انسان است. احساس تعجب زمانی به وجود می‌آید که اتفاقی دور از انتظار پیش آید و فرد مبهوت از دریافت نکته‌ای باشد که تا آن لحظه متوجه نشده است. در این حکایت، مرد متوجه حقیقتی می‌شود که در فضای تنشی انسان و ابلیس، حقیقتی را وارونه جلوه داده است. سعدی با استفاده از واژه‌های «صنوبر»، «حور »، «خورشید»، «فرشته» و «قمر» می‌کوشد در زیبایی ابلیس اغراق کند تا شگفتی مرد بیشتر نمایان شود. تقابل این دو تصویر با بیان اینکه قلم در کف دشمن است، طنزی زیبا را رقم زده است و نیز می‌تواند به این نکته هم اشاره داشته باشد که مردم فقط ظاهر را می‌بینند و چون شیطان زشتکار است گویی باید صورت و ظاهرش هم زشت باشد و باز پیام سعدی که چه بسیار آدم‌های زیبایی که می‌توانند شیطان‌صفت باشند. از سوی دیگر جملهٔ قلم در کف دشمن است می‌تواند گویای این نکته هم باشد که شیطان به نوعی دیگر قصد فریب دارد و می‌خواهد به مرد القاء کند که همان‌طور که دربارهٔ ظاهرم دروغ گفته‌اند و تو را به اشتباه انداخته‌اند، دربارهٔ باطنم هم دروغ می‌گویند!

۷-۳. طنز بر مبنای تقابل حاکم و مجرم

از دیگر تقابل‌های طنز سعدی تقابل حاکم و مجرم است. در این نوع، سعدی مجرمانی را که قرار است مجازات شوند مقابل حاکمان می‌نشاند و سپس بر اساس بداهه‌گویی و حاضرجوابی طنزآمیز، آنها را از مهلکه می‌گریزاند؛ چنان‌که در حکایتی از شیادی که گیسوان را مانند علویان بافته و به دربار یکی از پادشاهان می‌رود سخن می‌گوید که با دروغ سعی دارد خود را شاعر و علوی و مسافری از حج برگشته معرفی کند و بعد که شعرش را در دیوان انوری می‌یابند و یکی شهادت می‌دهد پدرش نصرانی است و او را عید اضحی در بصره دیده و ... پادشاه دستور می‌دهد که او را بزنند و بیرونش کنند و شیاد که همه چیز را از دست رفته می‌بیند، با دو بیت پادشاه را می‌خنداند و ورق را برمی‌گرداند :

غریبی گرت ماست پیش آورد دو پیمانه آبست و یک چمچه دوغ
اگر راست می‌خواهی از من شنو جهان‌دیده بسیار گوید دروغ
(همان: ٦٤-٦٥)

در نمونه‌ای دیگر یکی از بندگان عمرولیث می‌گریزد و پس از دستگیر کردن او، وزیر که با وی غرضی دارد، به شاه توصیه می‌کند او را بکشد «تا دگر بندگان چنین فعل روا ندارند». پاسخ بندهٔ مجرم که به عمرولیث می‌گوید «اجازت فرمای تا وزیر را بکشم آنگه به قصاص او بفرمای خون مرا

ریختن تا به حق کشته باشی». عمرولیث را می‌خنداند و موجب می‌شود از گناه او درگذرد (همان: ۵۹).

نمونهٔ دیگر از این نوع، حکایت قاضی همدان است که با نعلبند پسری سرخوش است و چون ماجرا برملا می‌شود و پادشاه عزم می‌کند که او را از قلعه به زیر اندازد تا عبرت سایرین شود، می‌گوید: «ای خداوند جهان دیگری را بینداز تا من عبرت گیرم.» و به این ترتیب موفق می‌شود که حاکم را بخنداند و خود را از مهلکه نجات دهد (همان: ۱٤٦-۱٤۲). شاید الگوی سعدی در این نوع تقابل، برخی وقایع تاریخی باشد ازجمله «دربارهٔ سلطان سنجر نقل شده که به خاطر آزردگی از رشید وطواط تهدید کرد که اگر او را دستگیر کند، هفت عضوش را از هم جدا می‌سازد، اما پیشنهاد ظریفانهٔ یکی از ندیمان که با استفاده از معنی لغوی **وطواط**، یعنی خفاش، می‌گوید: **ای خداوند وطواط مرغکی ضعیف است، هفت عضوش جدا نمی‌توان کرد، اجازت باشد که او را دو تکه کنیم؟** شاه را به خنده می‌اندازد و باعث عفو شاعر می‌شود» (اخیانی، ۱۳۸۸: ۱٦۱).

۸-۳. طنز بر مبنای تقابل مبتنی بر موقعیت

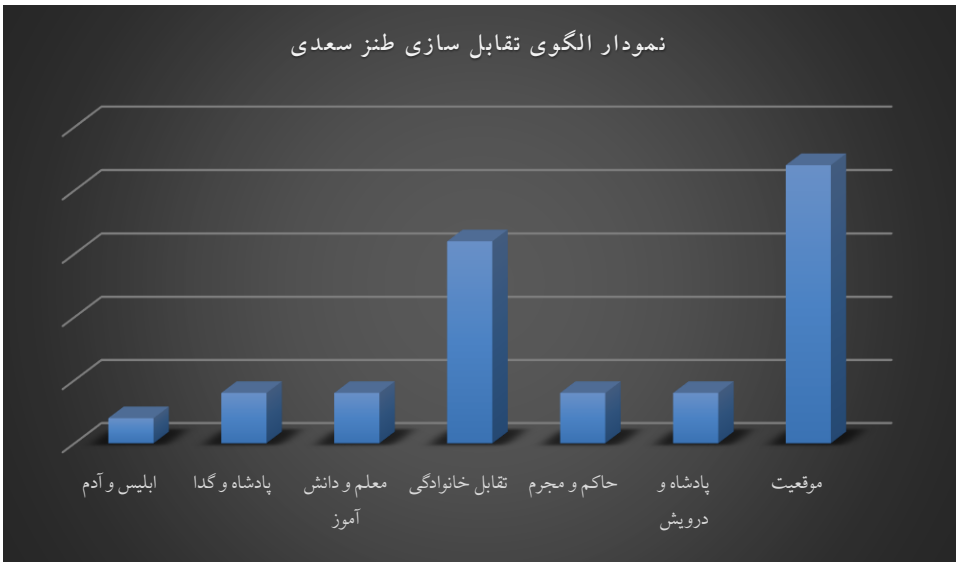
منظور از این عنوان قرار گرفتن افراد عادی در موقعیت‌هایی است که در اصطلاح آن را طنز موقعیت (sitcom) می‌نامند.[۳] در تقابل موقعیت، شخصیت‌های به کار گرفته شده، افراد عادی هستند نه شخصیت‌های تیپیکال مانند پادشاه و درویش و آنچه طنز را ایجاد کرده تقابلی است که در موقعیت خاص ایجاد شده است. به عنوان نمونه در حکایتی از گلستان سعدی از ناخوش‌آوازی حکایت می‌کند که با صدای بلند قرآن می‌خواند و شخصی که از صدای او به تنگ آمده از او دربارهٔ میزان ماهیانه‌ای که به خاطر قرآن خواندن می‌گیرد، می‌پرسد. پرسش و پاسخ آنها را از قول سعدی می‌خوانیم: «گفت: تو را مشاهره چند است؟ گفت هیچ. گفت: پس این زحمت خود چندین چرا دهی؟ گفت: از بهر خدا می‌خوانم گفت: از بهر خدا مخوان!» (سعدی،۱۳۸٦: ۱۲۷). آنچه طنز را ایجاد کرده همین جملهٔ آخر است که با ایهام زیبایی به کار رفته است: اینکه ناخوش آواز در پاسخ مرد می‌گوید برای خدا می‌خوانم، و مرد می‌گوید برای خدا نخوان و این خود دو معنی دارد: ۱. برای رضای خدا (رایگان) نخوان؛ ۲. تو را به خدا نخوان! (یعنی تو را قسم می‌دهم که نخوانی و ما را آزار ندهی).

در جای دیگر، تقابل مرد ساده‌دلی را با دام‌پزشک می‌بینیم که برای درمان درد چشم به جای طبیب نزد او رفته است و دام‌پزشک نیز از همان دارو که در چشم چارپایان می‌ریزد، در چشم او می‌ریزد و مرد کور می‌شود. مرد شکایت به داور می‌برد و حکم داور این است که «بر او هیچ تاوان نیست. اگر این خر نبودی، پیش بیطار نرفتی» (همان: ۱٦۰).

این نوع تقابل بیشترین نمونه را در طنز سعدی دارد و در حکایت‌های زیر قابل ردیابی است: «پادشاه و غلام عجمی»: ٤٥، «پادشاه و سوار»: ٤٦، «پادشاه و اسیر»: ۳۷، «لشکری و صالح»:

۳. مختصر شدهٔ عبارت «Situational Comedy» است.

۵۷، «بنده و عمرولیث»: ۵۸، «کشتی گیر و استاد»: ٦۱، «ذوالنون و وزیر»:٦۳، «انوشیروان و مژده آور»: ٦۷، «کنیز چینی و سیاهپوست»: ٦۸، «دزد و پارسا»: ۷۱، «سعدی و گروه افسرده دل»: ۷۵-۷٦، «پیاده و سوار»: ۷۹، «عابد و صاحبدل»: ۸۲، «گدا و دوست»: ۸٦، «بزرگ و دوستان»: ۸۷، «پادشاه و غلام»:۹۱-۹۰، «درویش و اهل فضل»:۹۲-۹۱، «مرید و پیر»: ۹۲،«صاحبدل و زروآزما»: ۹٤-۹۵، «بقال و صوفیان»: ۱۰۲، «موسی و درویش»: ۱۰۵-۱۰٦، «مالدار و اقوام»: ۱۱۰، «صیاد و دیگر صیادان»:۱۱۱، «بی دست و پا و صاحبدل»: ۱۱۱، «سعدی و ابله»: ۱۱۲، «دزد و گدا»: ۱۱۲، «عالم و ملحد»: ۱۲۲، «ابله و دانشمند»: ۱۲۳، «سعدی و جهود»: ۱۲٤، «منجم و صاحبدل»: ۱۲۵، «مردم قریه و خطیب»:۱۲۷-۱۲٦، «صاحبدل و ناخوش آواز»: ۱۲۷-۱۲٦، «خواجه و بنده»: ۱۲۹-۱۳۰، «طوطی و زاغ»: ۱۳٦، «سعدی و نحوی»: ۱۳۹، «قاضی همدان و پادشاه»: ۱٤۳-۱٤٤، «سعدی و جوان»: ۱۵۰-۱۵۱، «توانگر و نیکخواهان»: ۱۵۱، «ملک‌زاده و فاضل»:۱۵٤، «پادشاه و ادیب»:۱۵۷، «درویش و سعدی»: ۱۵۸-۱۵۹، «جوان و سعدی»:۱٦۲-۱٦۳، «سعدی و مدعی»: ۱٦٤-۱۷۰، «یهودی و مسلمان»: ۱۷۷، «حکیم و ابله»:۱۷۸، «کله و عابد»:۲۳۲-۲۳۳، «پادشاه غور و پیرمرد»: ۲۳۹-۲٤۰، «مامون و کنیز»: ۲٤۳-۲٤٤، «زباندان و صاحبدل»:۲۵٦، «درویش و خداوند مال»:۲٦۳، «خر در گل مانده و خداوند دشت»: ۲۷۱، «پادشاه و پیر»: ۲۷۵، «صوفی و رهگذر»: ۳۳٦، «سعدی و صاحب نخلستان»: ۳۳٦، «گربه و غلامان سلطان»: ۳۳۸، «دزد و سیستانی»: ۳۵۳، «فیلسوف یونانی و ملک‌زاده»: ۳٦٦-۳٦۷، «سیه‌چرده و رهگذر»:۳۹٦.



٤. هنرنمایی سعدی در طنز

طنز سعدی جاندار است، به این معنی که دیالوگ‌های آن بر اساس شخصیت مورد نظر تنظیم شده است؛ چنان‌که در حکایت شاعری که برای امیر دزدان شعر می‌گوید و بجای دریافت صله، جامه‌اش

را هم از دست می‌دهد، سخن شاعر پس از مواجه شدن با حملهٔ سگان و زمینِ یخ زده، شاعرانه است: «این چه حرامزاده مردمانند سگ را گشاده‌اند و سنگ را بسته...» (سعدی، ۱۳۸٦: ۱۲۵). استفاده از جناس افزایشی بین «سگ و سنگ» و تضاد بین «بستن و گشادن» از قول شاعر، طنز ماجرا را جلوه‌ای ویژه داده است. نیز سخن حکیمی که هندوی نفطانداز را از نفطاندازی منع می‌کند، حکیمانه است: «تو را که خانه نیینست بازی نه اینست[٤]» (همان: ١٦٠). هندو کاری را انجام می‌دهد که ممکن است باعث سوختن خانهٔ خودش شود. هشدار حکیم که دور از زیاده‌گویی و بر اساس یک جناس مرکب شکل گرفته، جانداری طنز را افزون ساخته است.

جلوه‌ای دیگر از هنرنمایی سعدی در طنز، استفاده از تعابیر قرآنی است. به عنوان نمونه در حکایتی در تقابل دو خطیب که با هم رقابت پنهان دارند استفاده از تعابیر قرآنی به طنز رنگ و بویی دیگر داده است: «خطیبی کریه الصوت، خود را خوش آواز پنداشتی و فریاد بیهده برداشتی. گفتی نعیب غُرابَ البَین در پردهٔ الحان اوست، یا آیت اِنّ انکَرَ الاصوات در شأن او..» (همان: ١٢٦-١٢٥). که قسمت پایانی عبارت برگرفته از آیهٔ ۱۹سورهٔ لقمان است: « وَاغْضُضْ مِنْ صَوْتِكَ إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ» (و صدایت را آهسته ساز که بدترین آوازها بانگ خران است).

از منظر عاطفی طنز سعدی علاوه بر خنده، گاه گریه، گاه ترحم و گاه تعجب خواننده را برمی‌انگیزد و البته گاه نیز ترکیبی از همهٔ این عواطف با هم است و این اوج هنر او را نشان می‌دهد که می‌تواند هم‌زمان این عواطف را ایجاد کند؛ به عنوان نمونه در حکایتی از گلستان، که بی‌شباهت به داستان ضحاک مار به دوش هم نیست، احساسات عاطفی اصلی انسان یعنی گریه، خنده، تعجب، ترس و ترحم را با هم برمی‌انگیزد: پادشاهی به مرضی هولناک مبتلا می‌شود و طبیبان، زهرهٔ آدمی را برای او تجویز می‌کنند. پس از جستجو پسری می‌یابند که صفات مورد نظر طبیبان را دارد. پدر و مادرش را با پول راضی می‌کنند و او را برای کشتن به دربار می‌آورند و قاضی هم فتوای کشتن پسر می‌دهد. پسر در آن حالت ناامیدی با خنده‌ای تلخ در حالی که در بهت فرو رفته و باورش نمی‌شود که پدر و مادرش به کشتنش رضا داده‌اند می‌گوید: «ناز فرزندان بر پدران و مادران باشد و دعوی پیش قاضی برند و داد از پادشاه خواهند، اکنون پدر و مادر به علت حطام دنیا مرا به خون درسپردند و قاضی به کشتن فتوی داد و سلطان مصالح خویش اندر هلاک من همی بیند، به جز خدای عزوجل پناهی نمی‌بینم...» (سعدی، ۱۳۸٦: ۵۷-۵۸) و البته پادشاه چون سخنان پسر را می‌شنود، گریه می‌کند و بر او رحم می‌کند و از او درمی‌گذرد.

٤. شایان ذکر است که «نه» در گذشته به صورت «نِه» یا «نی» تلفظ می‌شده است و به این ترتیب هر دو کلمه عین هم تلفظ می‌شوند و سعدی خواسته است با نیینست و نه اینست جناس مرکب بسازد.

۵. نتیجه

طنز سعدی طنزی روش‌مند است و ترکیبی از مطایبه و هزل و طنز است و به خاطر شخصیت نصیحت‌گر او، دارای روح اصلاح‌گری است، همان چیزی که در تعریف طنز نزد فیلسوفان و اندیشمندان مدرن می‌توان یافت. طنز سعدی ضمن داشتن ظرافت، جایگاه ویژه‌ای در ساختار سبکی و اندیشهٔ او دارد و از این نظر او را باید یک طنزپرداز آگاه به زیر و بم فن طنز بخوانیم. طنز او به قصد «برجسته‌سازی نکات اخلاقی»، «تذکر»، «تبیین و اصلاح» و گاهی نیز به قصد «خوش کردن وقت خواننده» به کار گرفته شده است و از آنجا که طنز مفهومی وابسته به انسان و دنیای اوست، و دنیای انسان‌ها تقابل‌ها و تفاوت‌هاست، طنز سعدی هم با این نگاه و بر اساس تقابل‌سازی‌ها شکل گرفته است.

بر اساس داده‌های مقالهٔ حاضر مهم‌ترین روش طنزپردازی سعدی تقابل سازی است که توسط شخصیت‌های طراحی شده به وجود آمده است و در طراحی آن به گونه‌ای عمل شده که تفاوت‌های افراد دستمایهٔ طنز شوند. طنز بر مبنای تقابل‌های خانوادگی، پادشاه و درویش، حاکم و مجرم، معلم و شاگرد، ابلیس و آدم، و موقعیت، مهم‌ترین انواع این تقابل‌های طنزپردازانه هستند. از منظر عاطفی، طنز سعدی علاوه بر خنده، گریه و ترحم و گاه تعجب خواننده را نیز برمی‌انگیزد و البته گاه نیز ترکیبی از همهٔ این عواطف با هم است. علاوه بر آن دیالوگ‌های متناسب با شخصیت‌های طنز و استفاده از تعابیر قرآنی نیز طنز سعدی را جاندارتر ساخته است.

منابع

قرآن مجید، ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، تهران، دارالثقلین.

آرین‌پور، یحیی(۱۳۸۲) از صبا تا نیما، چ ۸، تهران: زوار

احمدی، بابک (۱۳۸۹)، ساختار و تاویل متن، چ ۱۲، تهران، مرکز.

اخوت، احمد (۱۳۷۱)، نشانه‌شناسی مطایبه، اصفهان، فردا.

اخیانی، جمیله (۱۳۸۸)، بزم‌آرایی در منظومه‌های داستانی تا پایان قرن ششم، تهران، سخن.

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۹)، تاریخ بیهقی، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، چ ١٤، تهران، مهتاب.

پلارد، آرتور (۱۳۸۷)، طنز، ترجمهٔ سعید سعیدپور، تهران، مرکز.

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۷۷)، مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران، تهران، پیک.

خراسانی، صائمه (۱۳۹۵) «طنز اجتماعی و مضامین آن در آثار سعدی» همایش بین المللی شرق شناسی، تاریخ و ادبیات پارسی، ۲۱-۳۴.

داد، سیما (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چ ٤، تهران، مروارید.

دولت آبادی آرش و موسی دامن کش (۱۳۹۱) « نشریه: سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) ش ۳، ۱۵۷-۱۷۳.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱)، شعر بی دروغ شعر بی نقاب، چ ۹، تهران، علمی.

ستاری، جلال (۱۳۸۸)، سیمای زن در فرهنگ ایرانی، چ ۵، تهران، مرکز.

سعدی (١٣٨٦)، کلیات، به اهتمام محمدعلی فروغی، چ ۱۳، تهران، امیرکبیر.

سعدی (۱۳۷٤) گلستان، تصحیح غلامحسین یوسفی، چ ٤، تهران،خوارزمی.
سنایی (۱۳۸۰) دیوان، به کوشش مدرس رضوی، چ ٤، تهران، سنایی.
شعبانی، رضا (۱۳۹۰) «طنز در سخن سعدی» نشریه‌ی سعدی شناسی، ش ۱۴، ۴۳-۵۷.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸٤) «طنزحافظ»، حافظ، ش ۱۹، ٤۲-۳۹.
شیری، قهرمان (۱۳۹۷)، «راز طنزآوری»، سنجش و پژوهش، ش ۱۳-۱٤، ۲۰۰-۲۱٦.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۱)، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، چ ۵، تهران، فردوس.
صلاحی، عمران (۱۳۸۹) « طنز سعدی در بوستان»، سعدی‌شناسی، دفتر سیزدهم، ۲۲-۳۳.
مجابی، جواد (۱۳۹۵)، «طنز در فصاحت ادبی سعدی مستور می‌ماند»، طنز سعدی، شب ۲٦۸ از مجموعه شب‌های مجلهٔ بخارا، کانون زبان فارسی.
منوچهری دامغانی (۱۳۳۸)، دیوان، به کوشش محمد دبیرسیاقی،چ ۲، تهران، سپهر.
موریل، جان (۱۳۹۲)، فلسفهٔ طنز، ترجمهٔ محمود فرجامی و دانیال جعفری، تهران، نی.
مولوی (۱۳۸۷)، کلیات شمس، ج ۳، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ ٤، تهران، امیرکبیر.
میرصادقی، میمنت (۱۳۸۵)، واژه‌نامه هنر شاعری، چ ۳، تهران، کتاب مهناز.
هاشمی، مرتضی (۱۳۸۲)، «طنز فاخر سعدی»، بخارا، ش ۹۵، ۲۹۲-۲۹۵.

References

The holy quran, Translated by Mehdi Elahi Qomshaei, Tehran, Dar al-Saqlain. (In Persian)

Ahmadi, Babak (2010), *Text structure and interpretation*, Tehran, Markaz. (In Persian)

Okhovat, Ahmad (1992), *Semiotics of comparison*, Isfahan, Farda. (In Persian)

Akhiani, Jamile (2009), *Feasting in fictional poems until the end of (In Persian) the sixth century*, Tehran, Sokhan. (In Persian)

Beyhaqi, Abolfazl mohammad ben hossein (2010), *Beyhaqi's History*, By effort of Khalil khatib rahbar, Tehran, Mahtab. (In Persian)

Pollard, Arthur (1999), *Satire*, Translated by Saeed Saeedpor, Tehran, Markaz. (In Persian)

Halbi, Ali asghar (1985), *An introduction to humor in Iran*, Tehran, Pik. (In Persian)

Daad, Sima (2008), *Dictionary of Literary Terms*, Tehran, Morvarid. (In Persian)

Zarrinkob, Abdolhossein (2002), *Poetry without lies, poetry without masks*, Ninth edition, Tehran, Elmi. (In Persian)

Sattari, Jalal (2009), *The image of women in Iranian culture*, Fifth edition, Tehran, Markaz. (In Persian)

Saadi, Moslehuddin (2007), *Complete works of Saadi*, By effort of Mohammad Ali Foroughi, thirteenth edition, Tehran, Amirkabir.

Saadi (1995), *Golestan*, By effort of Gholam hossei yosofi, fourth edition, Tehran, Kharazmi. (In Persian)

Sanai Ghaznavi, Abul-Majd Majdud ibn Adam (2001), *Diwan, By effort of Modarres Razavi*, Fourth edition, Tehran, Sanai. (In Persian)

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (2005), "Witticism of Hafez", *Hafez*, No. 19, 39-42. (In Persian)

Shiri, Ghahreman (1998), "The secret of humor", *Assessment and research*, No. 13-14, P. 200-216. (In Persian)

Safa, Zabihullah (1992), *History of Literature in Iran*, Volume 1, Fifth Edition, Tehran, Ferdous. (In Persian)

Majabi, javad (2016), "Humor is hidden in Saadi's literary eloquence", *Humor of Saadi*, 268th night from Bukhara Magazine Nights Collection, Persian Language Center. (In Persian)

Manochehri Damghani (1959), *Divan*, By effort of Mohammad dabir siaghi, Second edition, Tehran, Sepehr.

Morrill, John (2013), *Philosophy of humor*, Translated by Mahmood Farjami and Danial Jafari, First edition, Tehran, Ney. (In Persian)

Molawi, Jalal ad-din Mohammad (1999), *Divan of Shams Tabrizi*, Vol. 3, By effort of Badiozzaman Forouzanfar, Fourth edition, Tehran, Amirkabir.

Mirsadeghi, Meimanat (2006), Glossary of the art of poetry, Third edition, Tehran, Ketabe Mahnaz. (In Persian)

Nabilo, Alireza (2013), "Investigation of dual contrasts in Hafez's sonnets", *Persian Language and Literature Quarterly*, No. 74, 69-91.

Hashemi, Morteza (2003), "Saadi's glorious humor", *Bukhara*, No. 95, 292-295. (In Persian)

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-4105
https://jlcr.ut.ac.ir

A Comparative Comparison of the Element of Plot and Meaning in Two Old and New Versions of the Story of the Two Pines

Fazlollah Khodadadi[1] ✉ **Sayed Ali Ghasemzadeh**

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: khodadadi@hum.ikiu.ac.ir
2. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 19-35)

Article history:
Received:
9 June 2021

Received in revised form:
30 January 2022

Accepted:
30 January 2022

Published online:
21 September 2022

ABSTRACT

The purpose of this article is to study the plot structure, semantic units and aesthetic elements of the end in two old and new narratives of the story of two pines in Persian books of the fourth grade of the elementary school of the sixties and fifths of today. This is a poetic narration by Mohammad Javad Mohabbat, which is mentioned in the fourth elementary Persian book of the sixties called "Two Pines" and in the fifth modern Persian book called "Kajestan". He is injured and asks the neighbor to put up with him for a few days. In the narration of " Two Pines ", the damaged pine is rejected by the neighbor, but in the narration of "Kajestan" it is taken care of by the neighbor. Now, the fundamental question that constitutes the body of the present study is how the change of plot and ending in the new narrative has led to the production of a comprehensive, aesthetic and ethical meaning? The results of the present study show that although the new version is a rewritten version of the old version, but the structure of the plot, the middle and the end of it has changed in a way that both the narration is in the category of narrations with a good ending and induction of aesthetic meaning, lasting and pleasant. aesthetic and ethical meaning? The results of the present study show that although the new version is a rewritten version of the old version, but the structure of the plot, the middle and the end of it has changed in a way that both the narration is in the category of narrations with a good ending and induction of aesthetic meaning, lasting and pleasant. With a good ending and induction of aesthetic meaning, lasting and pleasant. With a good ending and induction of aesthetic meaning, lasting and pleasant. We believe that there is a connection between "production of meaning" and "plot" in fiction. In simpler terms, it can be said: what creates meaning in a story is "how the events are arranged". In a way that can be said: the author shapes the events of the story according to the meaning he brings up in his mind. On the other hand, we are also aware of the fact that no story has consistency without plot and what makes a story shine is the plot factor.

Keywords: Plot, Narration, Meaning, Two Pines, Mohammad Javad Mohabbat.

Cite this article: Khodadadi, Fazlollah & Sayedali Ghasemzadeh (2022), "A Comparative Comparison of the Element of Plot and Meaning in Two Old and New Versions of the Story of the Two Pines", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 2, Ser.N: 26, 19-35, 10.22059/JLCR.2022.325347.1680

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://jop.ut.ac.ir/

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۶۷-۴۱۰۵
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

مقایسهٔ تطبیقی عنصر پی‌رنگ و معنا در دو روایت قدیم و جدید از داستان «دو کاج»

فضل‌الله خدادادی[۱]✉| سیدعلی قاسم‌زاده[۲]

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین المللی امام خمینی ره، قزوین، ایران. رایانامه: khodadadi@hum.ikiu.ac.ir
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین المللی امام خمینی ره، قزوین،ایران. رایانامه: s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: علمی پژوهشی
(ص ۱۹-۳۵)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۱/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۶/۳۰

چکیده

هدف این مقاله بررسی ساختار پی‌رنگ، واحدهای معنایی و عناصر زیبایی شناسانهٔ پایان در دو روایت قدیم و جدید از داستان دو کاج در کتاب‌های فارسی -کلاس چهارم ابتدایی دههٔ شصت و پنجم امروزی- است. این روایت منظوم اثر محمدجواد محبت است که در کتاب فارسی چهارم ابتدایی دههٔ شصت با نام «دو کاج» و در کتاب فارسی پنجم امروزی با نام«کاجستان» آمده است و همسایگی دو کاج در کنار یکدیگر را روایت می‌کند؛ که ریشه‌های یکی از آن‌ها بر اثر طوفان آسیب‌دیده و از همسایه می‌خواهد تا چند روزی او را تحمل‌کند. در روایت«دو کاج»، کاج آسیب‌دیده توسط همسایه طرد می‌شود، ولی در روایت«کاجستان» مورد عنایت و لطف همسایه قرار می‌گیرد. حال سؤال اساسی‌ای که پیکرهٔ پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد، این‌گونه مطرح می‌گردد که، تغییر پی‌رنگ و پایان در روایت جدید چگونه منجر به تولید معنایی فراگیر، زیبایی شناسانه و اخلاق‌مدارانه گردیده است؟ نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که اگرچه روایت جدید بازنویسی شده‌ای از روایت قدیم است، اما ساختار پی‌رنگ، وضعیت میانی و پایان آن به طریقی عوض‌شده که هم روایت در ردهٔ روایت‌هایی با پایان خوب قرارگرفته و هم معنای آن زیبایی شناسانه، ماندگار و دل‌نشین بیان شده است.

کلیدواژه‌ها: پی‌رنگ، روایت، معنا، دو کاج، محمدجواد محبت.

استناد: خدادادی، فضل‌الله و سیدعلی قاسم‌زاده (۱۴۰۱)، «مقایسهٔ تطبیقی عنصر پی‌رنگ و معنا در دو روایت قدیم و جدید از داستان دو کاج»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۱، ش ۲، پیاپی ۲۶، ۱۹-۳۵. 10.22059/JLCR.2022.325347.1680

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

بر این باوریم که در ادبیات داستانی بین «تولید معنا» و «پی‌رنگ» ارتباط برقرار است. به عبارت ساده‌تر می‌توان گفت: آنچه باعث تولید معنا در یک داستان می‌شود، «چگونگی چینش حوادث پی‌رنگ» است. به‌گونه‌ای که می‌توان گفت: نویسنده حوادث داستان را برحسب معنایی که در ذهن می‌پروراند شکل می‌دهد. از طرفی نیز بر این مسئله واقفیم که هیچ داستانی بدون پی‌رنگ قوام ندارد و آنچه باعث شکل‌گیری و درخشش یک داستان می‌شود، عامل پی‌رنگ است.

> یکی از وظایف پی‌رنگ ارتباط برقرار کردن بین تمام اجزاء روایت است. وحدتی که در روایت وجود دارد به لطف پی‌رنگ صورت می‌گیرد. با برقراری ارتباط بین اجزای روایت وحدتی به وجود می‌آید که این وحدت خود را به اجزای دیگر ساختار روایت تحمیل می‌کند. با حاصل شدن این نظام منسجم، دلالت معنایی مشخصی هم از آن حاصل می‌شود. در ضمن، این وحدت و نظام منسجم به متن زیبایی می‌دهد. به همین خاطر می‌توان یادآور شد: پی‌رنگ، اگرچه جزئی از ساختار متن است، اما در محدودهٔ خود نیز دارای اصولی است که اگر یکی از این اصول خدشه‌دار شود دلالت معنایی آسیب می‌بیند. و به همین ترتیب هماهنگی بین اجزای روایت به هم می‌ریزد و معنا به شکل ناقص آن ارائه می‌شود (عباسی، ۱۳۹۳: ۱۰۲).

بنابراین می‌توان گفت پی‌رنگ در هر روایت، پاسخ به چرایی و چگونگی چینش رخدادها جهت تولید معنا است که با عمل روایت ممکن می‌گردد. عمل روایت«مشتمل بر تعداد بی‌شماری از شیوه‌های بازنمایی است، که در این میان هر متن روایی، خود به‌تنهایی، دربرگیرنده گزینشی بدیع و سرشار از معناست» (لینت ولت، ۱۳۹۰: پیش‌گفتار/۱۶). پس می‌توان چنین تصور کرد که در هر روایتی طرح و شیوه‌های بازنمایی آن منجر به تولید معانی جدید می‌شود. «طرح مانند ستون فقرات یا اسکلت داستان است که اجزای آن را به یکدیگر ارتباط می‌دهد تا یک سازهٔ منسجم را شکل دهد. طرح تنها به این نمی‌پردازد که چه اتفاقی در داستان می‌افتد، بلکه دربارهٔ اینکه چرا اتفاقی می‌افتد نیز می‌گوید» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۴۷۱). در عرصهٔ ادبیات با روایت‌های مشابه زیادی روبرو می‌شویم که در ظاهر حادثهٔ مشابهی را روایت می‌کنند، اما دلالت معنایی متفاوتی دارند. روایت «دو کاج» و «کاجستان» سرودهٔ محمدجواد محبت، یکی در دههٔ شصت و دیگری در زمان حاضر، داستان دو کاج را روایت می‌کنند که در ظاهر حادثه‌ای مشابه را نقل می‌کنند، اما پی‌رنگ که از اجزای نمادین دو روایت است، یکسان نیست. بنابراین نگارندگان پس از خوانش و بررسی این دو روایت، به این نکته پی بردند که روایت جدید (کاجستان) اگرچه برگردانی از روایت قدیم است، اما شاعر با تغییر انتهای پی‌رنگ و ساختار پی‌رنگ، نوع روایت و معنای آن را عوض کرده است. حال داعیهٔ پژوهش حاضر واکاوی و مقایسهٔ ساختار پی‌رنگ، نوع روایت و معنای نهفته در روایت های «دو کاج» و «کاجستان» در کتاب‌های فارسی چهارم دبستان دههٔ شصت و پنجم دبستان حال حاضر است،

بنابراین سؤال اساسی‌ای که پیکرهٔ پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد، این‌گونه مطرح می‌گردد که چگونه تغییر پی‌رنگ دو روایت باعث ایجاد واحدهای معنایی و تأثیرگذاری متفاوت شده است؟

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نظریه‌های روایت‌شناسی آثار بسیاری توسط نظریه‌پردازان معروف غربی نوشته و به فارسی ترجمه‌شده است که اهمّ آن‌ها آثار کسانی چون ولادیمیر پراپ، تزوتان تودوروف، آلژیرداس ژولین گریماس، ژرار ژنت، مانفرد یان و ... را شامل می‌شود. در حوزهٔ نقد ادبی بر پایهٔ نظریه‌های روایت‌شناسی نیز در ادبیات فارسی آثار متعددی در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه به طبع رسیده است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به آثاری چون: صمد ساختار یک اسطوره (۱۳۸۱)، اثر محمدهادی محمدی و علی عباسی، روایت‌شناسی کاربردی (۱۳۹۳) و نشانه‌معناشناسی روایی مکتب پاریس (۱۳۹۵) نوشتهٔ علی عباسی اشاره کرد. علاوه بر این کتاب‌های زیادی نیز در این حوزه وجود دارد که به فارسی ترجمه‌شده‌اند و به آثاری چون بوطیقای رمان (۱۳۹۴) اثر ونسان ژوو، ترجمهٔ نصرت حجازی، سواد روایت (۱۳۹۷)، اثر اچ پورتر ابوت، ترجمهٔ رویا پور آذر، آثار ژپ لینت ولت مثل: ابعاد روایت‌پردازی، مضمون، ایدئولوژی، هویت (۱۳۹۸)، و رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت، نقطهٔ دید (۱۳۹۰) ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی می‌توان اشاره کرد. علاوه بر آثار غربی ترجمه‌شده، در ادبیات فارسی نیز کتاب‌های متعددی در حوزه روایت‌پردازی یا بررسی اثری با تکیه بر این حوزه نوشته شده است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به کتاب از اشارت‌های دریا، بوطیقای روایت در مثنوی (۱۳۸۹)، اثر حمیدرضا توکلی و روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی (۱۳۹۱)، اثر سمیرا بامشکی اشاره کرد. آنچه از پیشینهٔ پژوهش حاضر برمی‌آید نشانگر این نکته است که، حجم وسیعی از منابع نظری در اختیار پژوهشگر بوده است، اما آنچه باعث نوآوری، خلاقیت و ایجاد پژوهشی عمقی گردیده، انتخاب موضوعی جدید در پژوهشی بر مبنای سؤالی علمی بوده است که تنها به مدد روایت‌شناسی کاربردی به جواب رسیده و ظرافت‌های ساختاری، معنایی و زیبایی‌شناسی دو روایت را در مقام مقایسه برملا نموده است.

۲. جایگاه پی‌رنگ در مطالعات روایت‌شناسی

یکی از حوزه‌های روایت‌شناسی ساختارگرا، مطالعهٔ ساختار روایت‌ها و عناصر زیرساختی متون روایی است. درواقع می‌توان گفت: «روایت‌شناسی نظریهٔ ساختارهای روایت است. روایت شناسان برای بررسی ساختار یا طرح توصیفی- ساختاری پدیده‌های روایی را به بخش‌های سازنده‌شان تجزیه می‌کنند و سپس می‌کوشند کارکردها و پیوندهای آن‌ها را تعیین کنند» (یان، ۱۳۹۱: ۵۱). خالقان آثار روایی برای پیش‌برد اهداف، معانی و انگیزه‌های خود، بر روی پی‌رنگ تمرکز می‌کنند و پی‌رنگ در روایت ابزاری ساختگی و در حیطهٔ اختیار نویسنده است تا با شکل‌دهی، مدیریت و تغییر آن، زمام امور متن روایی را در اختیار گیرد. شکلوفسکی (Shklovsky) صورت‌گرای نامبردار روس، طرح را

نه‌تنها ترتیب رخدادها، بلکه همچنین شامل کلیهٔ تمهیدات به کار گرفته‌شده برای قطع و تأخیر روایت می‌شمارد، مانند گریزهای متعدد از موضوع، شوخی‌های چاپی، جابجایی قسمت‌هایی از کتاب، توصیف کش‌دار و ... در حقیقت طرح از منظر او نقض ترتیب رسمی رویدادهاست به‌صورتی که انتظار می‌رود (توکلی، ۱۳۸۹: ۲۳۷). پی‌رنگ، به چرایی‌ها و چگونگی‌های پیوست وقایع داستانی می‌پردازد. فورستر (Forster) طرح را چنین تعریف می‌کند: «نقل حوادث است با تکیه‌بر موجبیّت و روابط علت و معلول. سلطان مرد و سپس ملکه مرد، این داستان است، اما سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت، طرح است» (فورستر، ۱۳۹۱: ۱۱۸). طرح یا پی‌رنگ همچون هسته‌ای در دل روایت قرارگرفته است و فحوای کلام گفته‌پرداز را در خود دارد. بی‌جهت نیست که «برخی نسبت طرح داستانی به داستان را مثل نسبت طرح اولیهٔ نقاشی روی بوم به تابلوی نقاشی کامل شده می‌دانند» (حداد، ۱۳۹۱: ۱۵۴)؛ بنابراین پی‌رنگ، اسکلت‌بندی و ستون اصلی داستان و قوام‌بخش آن است.

۳. مقایسهٔ ساختار پی‌رنگ دو روایت

روایت «دو کاج»، شعری از محمدجواد محبت است که در کلاس فارسی چهارم ابتدایی دههٔ شصت آمده و متن آن این‌گونه است:

در کنار خطوط سیم پیام — خارج از ده دو کاج روییدند
سالیان دراز رهگذران — آن دو را چون دو دوست می‌دیدند
یکی از روزهای سرد پاییزی — زیر رگبار و تازیانهٔ باد
یکی از کاج‌ها به خود لرزید — خم شد و روی دیگری افتاد
گفت ای آشنا ببخش مرا — خوب در حال من تأمل‌کن
ریشه‌هایم زخاک بیرون است — چند روزی مرا تحمل‌کن
کاج همسایه گفت با تندی — مردم‌آزار از تو بیزارم
دور شو دست از سرم بردار — من کجا طاقت تو را دارم
بینوا را سپس تکانی داد — یار بی‌رحم و بی‌مروت او
سیم‌ها پاره گشت و کاج افتاد — بر زمین نقش‌بست قامت او
مرکز ارتباط دید آن روز — انتقال پیام ممکن نیست
گشت عازم گروه پی‌جویی — تا ببیند که عیب کار از چیست
سیمبانان پس از مرمت سیم — راه تکرار بر خطر بستند
یعنی آن کاج سنگ‌دل را نیز — با تبر تکه‌تکه بشکستند

(محبت، ۱۳۶۹: ۲۹)

روایت جدید این داستان که بازنویسی دیگری از آن است، «کاجستان» نام دارد و در کتاب فارسی پنجم ابتدایی امروز به شکل زیر آمده است:

در کنار خطوط سیم پیام — خارج از ده دو کاج روییدند
سالیان دراز رهگذران — آن دو را چون دو دوست می‌دیدند

یکی از روزهای سرد پاییزی / زیر رگبار و تازیانهٔ باد
یکی از کاج‌ها به خود لرزید / خم شد و روی دیگری افتاد
گفت ای آشنا ببخش مرا / خوب در حال من تأمل‌کن
ریشه‌هایم زخاک بیرون است / چند روزی مرا تحمل‌کن
کاج همسایه گفت با نرمی / دوستی را نمی‌برم از یاد
شاید این اتفاق هم روزی / ناگهان از برای من افتاد
مهربانی به گوش باد رسید / باد آرام شد ملایم شد
کاج آسیب‌دیدهٔ ما هم / کم‌کمک پا گرفت و سالم شد
میوهٔ کاج‌ها فرومی‌ریخت / دانه‌ها ریشه می‌زدند آسان
ابر باران رساند و چندی بعد / ده ما نام یافت کاجستان

(محبت، ۱۳۹۹: ۱۱۱)

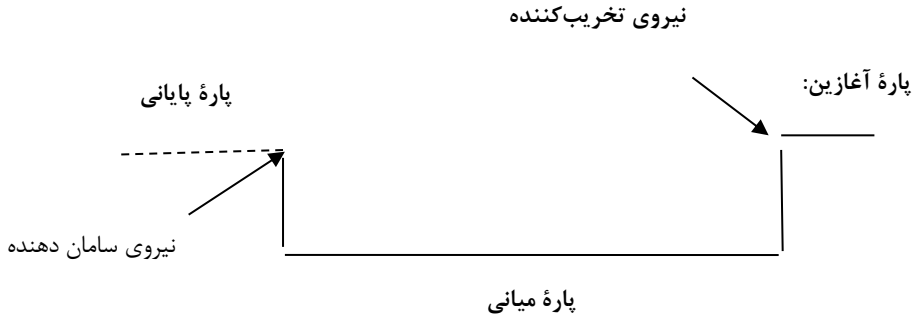
در نگاه کلی ساختار دو پی‌رنگ شبیه هم است؛ اما از میانهٔ ماجرا، تفاوت ظاهر می‌شود. در هر دو روایت، همسایگی دو درخت کاج به تصویر کشیده شده است که روزی بر اثر وزش باد یکی از کاج‌ها از ریشه آسیب‌دیده بر روی دیگری می‌افتد. در روایت فارسی چهارم دههٔ شصت، کاج سالم وقتی یاری و کمک همسایه را می‌شنود، با تندی و به‌دور از آداب همسایه‌داری با او برخورد می‌کند و او را از خود طرد می‌کند؛ بنابراین کاج ناتوان بر روی سیم‌های تلفن می‌افتد و باعث قطعی ارتباط می‌شود. مرکز بررسی سوانح تلفن پس از پیگری، متوجه می‌شوند که عامل قطعی، افتادن کاج بر روی سیم‌ها بوده است؛ بنابراین پس از برداشتن کاج آسیب‌دیده، جهت احتیاط و دوراندیشی و برای اجتناب از تکرار حادثه، آن کاج سالم را نیز قطع می‌کنند. ولی در روایت «کاجستان» در فارسی پنجم امروزی، روایت تا افتادن کاج همسایه بر روی دیگری، با روایت«دو کاج» مشابه است، ولی در این روایت وقتی کاج آسیب‌دیده از همسایه‌اش طلب کمک می‌کند، با خوش‌رویی و مهربانی او مواجه می‌گردد و کاج همسایه نه‌تنها به او کمک می‌کند، بلکه معتقد است چنین اتفاقی ممکن است روزی برای او هم پیش آید، همسایه را تیمار می‌دارد و آن‌قدر این صحنه معنویت و صفا دارد که باد نیز تحت تأثیر آن قرار می‌گیرد. کم‌کم کاج آسیب‌دیده بهبود می‌یابد و سپس دانه‌های کاج بر زمین ریخته و کاج‌های فراوان دیگری نیز سر از خاک برمی‌آورند.

در اینجا پس از طرح مقدمه‌ای دربارهٔ ساختار پی‌رنگ روایت‌ها به مقایسهٔ تفاوت‌های ساختاری پی‌رنگ در دو روایت می‌پردازیم. طرح داستان بیش از هر چیز، کرانه‌های آغاز و فرجام برشی زمانی است. کرانه‌های آغاز و فرجام، هر داستانی را از جهان عینی و داستان‌های دیگر جدا می‌کند و به آن جهانی خاص می‌بخشد (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۱۷۹).

از دیگر ویژگی‌های طرح وحدت‌آفرینی است. طرح همچون نخ تسبیحی است که وظیفه پیوند دانه‌ها را بر عهده دارد. وحدتی را که طرح می‌آفریند در ساختار داستان متبلور می‌شود (همان: ۱۸۰).

فرآیندهای سه‌گانه در ادبیات داستانی یکی از ویژگی‌های دائمی طرح است. هر داستان، حاصل به هم ریختن یک تعادل است. اگر زمان خطی مورد نظر باشد، فرآیندهای سه‌گانه را می‌توان بدین شکل نمایش داد: فرآیند پایدار نخستین، فرآیند ناپایدار میانی، فرآیند پایدار فرجامین (همانجا).

می‌توان هر داستان را شامل پنج موقعیت داستانی دانست به‌طوری‌که تمام داستان‌ها دارای این الگو بوده و از آن تبعیت می‌کنند و همچنین هر داستان شامل یک توالی حوادث بین کنشگران است که باعث تداوم پی‌رنگ و بسط آن به جلو می‌گردد. در هر داستان شخصیت‌ها بر مبنای عملی دست به کنش می‌زنند و در انتها یا به نتیجه‌ای مطلوب رسیده یا به هدف خویش نائل نمی‌آیند. پنج موقعیت ساختار داستان بر اساس پی‌رنگ و توالی حوادث را می‌توان به گونهٔ زیر ترسیم نمود. بر این باوریم که ساختار پی‌رنگ هر داستان از پنج نقطه تشکیل‌شده است که دارای وضعیت اولیه، نیروی تخریب‌کننده،[1] وضعیت میانی، نیروی سامان‌دهنده و وضعیت پایانی است:



شکل (۱). توالی ساختار پیرنگ در ادبیات داستانی (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۱۸۳)

ونسان ژوو بر این عقیده است که «یک روایت ایده‌آل از یک وضعیت ابتدایی پایدار آغاز می‌شود؛ وضعیتی که یک عامل برهم‌زننده، نظم ابتدایی آن را از بین می‌برد، در این حالت، وضعیتی که ایجاد می‌شود، وضعیت بی‌نظمی است. به‌واسطهٔ عملی کردن برخی از کنش‌ها و اعمال نیروی لازم در جهت عکس، نظم مجدد برقرار می‌شود» (ژوو،۱۳۹۴: ۷۹).

حال با این مقدمه بر آنیم تا به مقایسه زیرساخت پی‌رنگ در دو روایت بپردازیم. در هر دو روایت، سیر رویدادها تا زمانی که کاج آسیب‌دیده از دیگری طلب کمک می‌کند مشابه است، اما تفاوت دو روایت از وضعیت میانی برملا می‌شود. در روایت دو کاج، وضعیت ابتدایی به این صورت است: «در کنار سیم‌های تلفنِ خارج از ده، دو درخت کاج روییده بودند که سالیان درازی در همسایگی کنار هم قرار داشتند». ناگهان روزی بر اثر وقوع باد و طوفان یکی از کاج‌ها از ریشه آسیب‌دیده بر روی دیگری می‌افتد (نیروی تخریب‌گر). و چون روال عادی زندگی‌اش پس از سال‌ها بر هم می‌خورد،

۱. منظور از تخریب به معنای منفی آن نیست؛ بلکه هرگونه تغییر در داستان تخریب به‌حساب می‌آید.

این قسمت را نیروی تخریب‌گر روایت در نظر می‌گیریم؛ چراکه در خود متن نیز چنین ذکر شده است:

سالیان دراز رهگذران آن دو را چون دو دوست می‌دیدند

یعنی سالیانی دراز زندگی آن‌ها بر روال عادی بوده است تا این‌که ناگهان بادی شدید این طبیعی بودن سیر زندگی یکی از کاج‌ها را بر هم زده و داستان را از خط طبیعی خود خارج نموده است. در وضعیت میانی، کاجی که ریشه‌هایش از خاک درآمده و سر خم کرده، بر روی دیگری می‌افتد و از او می‌خواهد چند روزی تحملش کند:

گفت ای آشنا ببخش مرا خوب در حال من تأمل‌کن
ریشه‌هایم ز خاک بیرون است چند روزی مرا تحمل‌کن

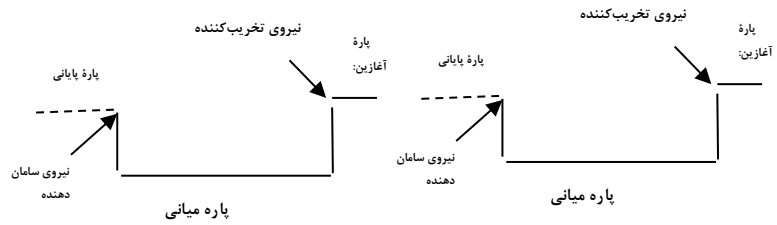
درواقع وضعیت میانی داستان، تلاش کنشگر برای رسیدن به وضعیت مطلوب اولیه است؛ اما کاج همسایه او را تحمل نمی‌کند و با تندی او را از خود طرد می‌کند:

کاج همسایه گفت با تندی مردم‌آزار از تو بیزارم
دور شو دست از سرم بردار من کجا طاقت تو را دارم؟

در اینجا چون طلب کمک از همسایه مفید واقع نمی‌گردد، بنابراین داستان نیروی سامان‌دهنده ندارد. چون هیچ نیرو یا کمکی که باعث بازگشت کاج آسیب‌دیده به وضعیت مطلوب اولیه گردد، قابل‌مشاهده نیست و او از طرف تنها امید خود، یعنی کاج همسایه با جوابی سرد روبرو می‌گردد. اما ساختار داستان‌همین‌جا به پایان نمی‌رسد، کاج همسایه او را با تکانی از روی خود می‌اندازد و او بر روی سیم‌های تلفن می‌افتد و این خود ماجرای شکل‌گیری پی‌رنگی جدید در روایت است. چراکه در مرکز ارتباطات تلفن وضعیتی نامطلوب پیش می‌آید و قطعی تلفن خود نیروی تخریب‌گر وضعیتی دیگر است که موقعیتی نامطلوب خلق کرده است (ناگهان ارتباط تلفن قطع می‌شود). در وضعیت میانی ثانویه، مأموران رسیدگی به اتفاقات تلفن به کنکاش دربارهٔ علت قطعی تلفن برمی‌آیند که به کاج افتاده بر روی سیم‌ها می‌رسند:

مرکز ارتباط دید آن روز انتقال پیام ممکن نیست
گشت عازم گروه پی‌جویی تا ببینند که عیب کار از چیست

مأموران رسیدگی به اتفاقات تلفن، در وضعیت میانی (تلاش برای بازگشت به وضعیت مطلوب اولیه=برقراری ارتباطات تلفنی)، کاج افتاده بر روی سیم‌ها را برمی‌دارند و برای سامان دادن همیشگی به این وضعیت نامطلوب و تخریب‌شده و به جهت احتیاط بیشتر، آن کاج سالم را نیز قطع می‌کنند! و در وضعیت پایانی روایت، هر دو کاج قطع‌شده‌اند. بنابراین ترسیم ساختار پی‌رنگ روایت «دو کاج» در فارسی چهارم ابتدایی دههٔ شصت به این شکل است:



شکل۲.ساختار پیرنگ دو کاج

همان‌گونه که از ساختار پی‌رنگ این روایت برمی‌آید، با دو ساختار پیوسته و توأمان مواجه‌ایم، یعنی پایان طرد کاج افتاده توسط همسایه، خود آغازگر پی‌رنگی دیگر در روایت است که نیروی تخریب‌گر جدیدی (قطع‌شدن ارتباطات تلفنی) در دل خود دارد. همان‌گونه که در بالا نیز ذکر شد، در پی‌رنگ اول حکایت دو کاج، نیروی سامان‌دهنده وجود ندارد، چراکه کاج همسایه برای سامان دادن به وضعیت تخریب‌شدهٔ کاج دیگر اقدامی نمی‌کند و او را از خود دور می‌کند، اما در پی‌رنگ دوم، نیروی سامان‌دهنده وجود دارد و آن قطع کاج دیگر توسط مأموران ارتباط تلفن است. وقتی مأموران کاج معیوب را از روی سیم‌ها برمی‌دارند، محض احتیاط آن کاج دیگر را نیز قطع می‌کنند که مبادا روزی آن‌هم بر اثر باد بر روی سیم‌ها بیفتد و در ارتباط تلفن خلل وارد کند.

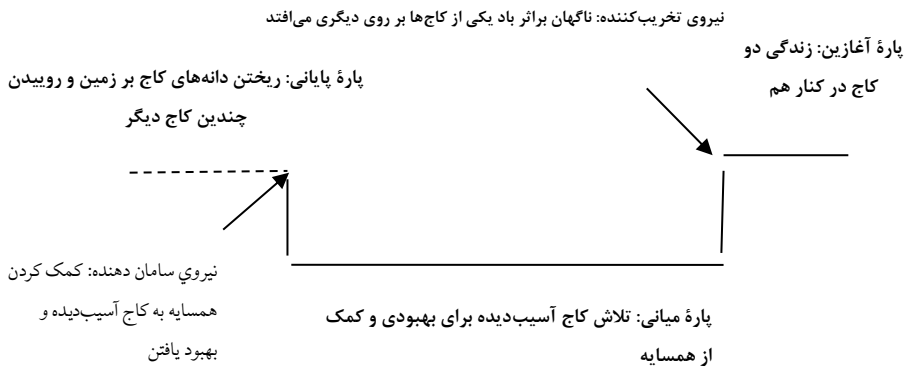
ساختار پی‌رنگ روایت «کاجستان» امروزی تا وضعیت میانی با ساختار پی‌رنگ «دو کاج» شباهت دارد؛ یعنی وقتی یکی از کاج‌ها بر اثر باد بر روی دیگری می‌افتد(نیروی تخریب‌گر)، و از او کمک می‌خواهد تا چند روزی او را تحمل کند (وضعیت میانی)، کاج همسایه با خوش‌رویی از او استقبال می‌کند و او را با گرمی می‌پذیرد:

کاج همسایه گفت با نرمی　　دوستی را نمی‌برم از یاد
شاید این اتفاق هم روزی　　ناگهان از برای من اوفتاد

این قسمت از متن روایت جدید، نقطهٔ تمایز آن با روایت قدیم است که باعث تغییر ساختار پی‌رنگ، نوع روایت و معنا در روایت جدید شده است. این نقطهٔ تمایز در روایت «کاجستان» شکل‌دهندهٔ نیروی سامان دهندهٔ روایت است و می‌توان گفت این روایت بر خلاف روایت قدیم، نیروی سامان‌دهنده دارد، چراکه همسایه پذیرفته است تا از کاج معیوب پرستاری نماید تا وضعیت نامطلوب او به سامان برسد. و این همکاری و نوع‌دوستی پایان خوشی برای روایت رقم می‌زند:

کاج آسیب‌دیدهٔ ما هم　　کم‌کمک پا گرفت و سالم شد
میوه‌ی کاج‌ها فرومی‌ریخت　　دانه‌ها ریشه می‌زدند آسان
ابر باران رساند و چندی بعد　　ده ما نام یافت کاجستان

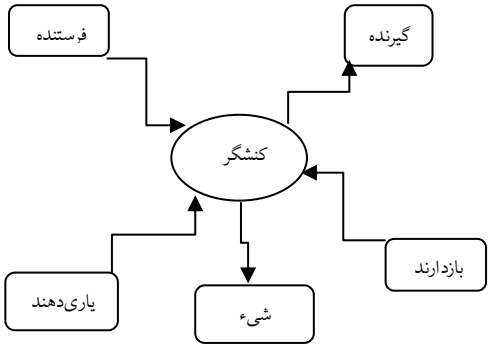
بنابراین ساختار پی‌رنگ روایت «کاجستان»، برخلاف «دو کاج»، دارای یک الگوی پی‌رنگ است و نیروی سامان‌دهنده نیز دارد. ساختار پی‌رنگ این روایت به شکل زیر قابل ترسیم است.



ساختار پی‌رنگ کاجستان

۴. تمایز در واحدهای معنایی دو روایت

هر روایت دو عنصر کنشگر و شی ارزشی را در درون خود دارد. روایت یعنی«روند انتقال یا تبدیل که بین دوپاره یا وضعیتِ متوالی و متفاوت واقع‌شده است» (عباسی، ۱۳۹۵: ۱۹۱). در حداقل‌ترین حالت ممکن روایت را می‌توان روندی انتقالی دانست که در آن تغییری رخ‌داده باشد و دو موقعیت «قبل» و «بعد» از آن قابل‌درک و دریافت باشد. بر همین اساس عباسی معتقد است:«در روایت حداقل، تمایز دو حالت باید نشان داده شود» (همان: ۱۸۹). و این تمایز بین دو حالت قبل و بعد گاه دررسیدن یا نرسیدن کنشگر/ کنشگران به شی ارزشی رخ می‌دهد و گاه شخصیت اصلی روایت در انتها، متضمن تغییری یا تغییراتی می‌گردد. مثلاً ممکن است در داستانی شخصیتی دزد وجود داشته باشد که در انتهای روایت توبه کرده و تبدیل به شخصیتی مثبت گردد. در هر دو صورت، روایت در انتها منجر به تولید معنا می‌گردد. در دو روایت موردبررسی در این پژوهش نیز با واحدهای معنایی‌ای مواجه‌ایم که متشکل از یک برنامهٔ روایتی است که بر اساس اعمال و کنش کنشگران هر روایت شکل می‌گیرد و الگوی کنشگران روایت را شکل می‌دهد که گرانیگاه و نقطهٔ ثقل هر روایت به شمار می‌رود (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۱۱۴). گرمس معتقد است در هر روایت یک فرستنده یا تحریک‌کننده وجود دارد که فاعل کنشگر را به دنبال یک شی ارزشی می‌فرستد تا گیرنده از آن سود برد. در این الگو کنشگران یاری‌دهنده فاعل را همراهی و کمک می‌کنند و کنشگران بازدارنده، مانع رسیدن او به شی ارزشی می‌گردند (← عباسی، ۱۳۹۳: ۶۹).



موقعیت‌های شش‌گانه داستان (آستین و ساوانا، ۱۳۸۶: ۵۷)

در روایت «دو کاج» و «کاجستان» نیز کنشگر/ کنشگران بر اساس الگوی فوق به دنبال رسیدن به شی ارزشی مورد نظرشان هستند که تحلیل زیرساخت روایت تمایزاتی را در دو روایت قدیم و جدید برملا می‌کند. گفتیم که روایت «دو کاج» دارای دو طرح داستانی است، طرح اول با افتادن کاج بر روی سیم‌های تلفن به پایان می‌رسد. بنابراین موقعیت‌های داستانی آن به‌صورت زیر است: فرستنده: «حس درونی میل به زندگی»، گیرنده: «کاج آسیب‌دیده از طوفان»؛ چراکه اگر همسایه‌اش او را تیمار دارد، او به زندگی بازگشته و از این عمل سود می‌برد. فاعل:«کاج آسیب‌دیده»، شی ارزشی: «زنده‌ماندن»، بازدارنده:«کاج همسایه»، یاری‌دهنده در این طرح وجود ندارد؛ زیرا همسایه مراقبت از او را قبول نکرد. در طرح دوم این روایت با موقعیت‌های دیگری مواجه می‌شویم، قبلاً بیان شد که طرح دوم این روایت با نیروی تخریب‌گر،«قطع ارتباطات تلفنی» آغاز می‌گردد و مأموران رسیدگی به اتفاقات تلفن در پی کشف علت برآمده به کاج‌ها می‌رسند و هر دو را قطع می‌کنند. بنابراین بر اساس الگوی فوق می‌توان این‌گونه به ترسیم موقعیت‌های شش‌گانه طرح دوم پرداخت: فرستنده: «حس مسئولیت‌پذیری و وظیفه مأموران خطوط پیام»، گیرنده «مردم»، فاعل «مأموران اداره تلفن»، شی ارزشی «برقراری ارتباط تلفن»، یاری‌دهنده «قدرت و امکانات مأموران»، بازدارنده، ندارد. در طرح دوم هیچ نیروی بازدارنده‌ای در برابر امکانات و قدرت انسان وجود ندارد و کنشگران به‌راحتی به شی ارزشی مورد نظر خود دست می یابند.

در روایت جدید، موسوم به «کاجستان» که در فارسی پنجم ابتدایی آمده است، موقعیت‌های شش‌گانه طرح به‌صورت زیر است. فرستنده: «حس بقا و زنده ماندن»، گیرنده «کاج آسیب‌دیده از باد»، فاعل «کاج آسیب‌دیده»، شی ارزشی «زندگی و بقا»، یاری‌دهنده: «کاج همسایه»، بازدارنده: ندارد؛ یعنی هیچ نیرو یا شخصیتی کاج همسایه را از کمک به هم‌نوع منصرف نمی‌کند.

عباسی روایت‌ها را بر اساس رسیدن یا نرسیدن کنشگر/کنشگران به شی ارزشی دارای دو برنامه روایتی پیوندی و گسستنی دانسته و تقسیم‌بندی وی ناشی از پیوند یا جدایی کنشگر با شی ارزشی است. در فرمول ساختاریِ پیوندی که بر اساس کنش و توانش بین شخصیت‌های داستان ایجاد

می‌شود، یکی از شخصیت‌ها باعث می‌شود تا شخصیت دیگر داستان به شیء ارزشی خویش دست یابد:

الگوی ساختارگرای پیوندی (PN1=f{ s1⟶s2⋂o).

در این الگو (برنامهٔ روایتی یک :program narrative 1) شخصیت یک (s1) کاری می‌کند (⟶) تا شخصیت دوم (s2) با شیء ارزشی خود (o) پیوند برقرار نماید (⋂).

اما در فرمول ساختار گسستنی برعکس فرمول پیوندی است و در آن‌یکی از شخصیت‌ها کاری می‌کند که شخصیت دیگر از رسیدن به شیء ارزشی خود بازماند:

الگوی ساختارگرای گسستنی (PN2=f{ s1⟶s2Uo)

در این الگو (برنامهٔ روایتی دو :program narrative 2) شخصیت یک (s1) کاری می‌کند (⟶) تا شخصیت دوم (s2) از شیء ارزشی خود (o) محروم شود (U).(رک، عباسی، ۱۳۹۵: ۲۰۴-۲۰۸). آنچه در تحلیل ساختار پی‌رنگ دو روایت موردبررسی در این پژوهش ما را به تولید معانی مختلف سوق می‌دهد، تحلیل گام‌به‌گام زیرساخت‌های دو روایت از منظرهای مختلف است. از منظر برنامه روایتی می‌توان این‌گونه به تحلیل روایت قدیم (دو کاج) پرداخت: در طرح اول این روایت، با برنامه روایتی‌ای مواجه‌ایم که کاج همسایه در آن نقشی برجسته دارد. باد به ریشهٔ یکی از کاج‌ها آسیب رسانده و باعث شده تا آن کاج بر روی همسایه‌اش بیفتد، حال مراقبتی که به زندگی مجدد منجر شود برای کاج آسیب‌دیده بسیار حیاتیست، اما همسایه‌اش با تندی جواب کمک او را می‌دهد و کاری می‌کند که کاج آسیب‌دیده با شی ارزشی (زندگی) در حالت گسست قرار گیرد و خوانش برنامه روایتی طرح اول به‌صورت زیر است: یکی از کنشگران«کاج همسایه» (s1) کاری می‌کند (⟶) تا شخصیت دوم«کاج آسیب‌دیده» (s2) از شیء ارزشی خود«زندگی» (o) محروم شود (U). و جالب این است که در پی‌رنگ دوم این روایت همین اتفاق(جدایی با شی ارزشی یعنی زندگی) برای کاج همسایه نیز توسط مأموران اتفاقات تلفن انجام می‌شود و آنان با قطع این کاج، به منظور احتیاط بیشتر و جلوگیری از تکرار حادثه، کاری می‌کنند که او نیز با شی ارزشی‌اش در حالت جدایی قرار گیرد.

این روایت در هیچ‌یک از دو طرحی که در درون آن قرارگرفته‌اند، پایان خوبی ندارد و عباسی این نوع از روایت ها را از گونه روایت‌هایی می‌داند که خوب تمام نمی‌شوند (⟵ عباسی، ۱۳۹۵: ۲۰۵). این پایان ناخوشایند در معناسازی و پیام روایت نزد روایت شنو نیز تأثیرگذار است و به تولید معنایی با بار منفی و تهدیدی منجر شده است که در مبحث بعدی پژوهش به آن خواهیم پرداخت. اما در روایت جدید (کاجستان)، برنامه روایتی از نوع پیوندی است. زیرا کنشگر کاج معیوب با کمک همسایه با شی ارزشی خود یعنی زندگی ارتباط برقرار نموده است و پس‌ازاینکه بر اثر باد بر روی کاج دیگر می‌افتد و از او کمک می‌طلبد، همسایه به او پاسخ مثبت می‌دهد و از او مراقبت می‌نماید و ساختار پی‌رنگ روایت از نوع روایت‌هایی است که خوب تمام می‌شوند(رک، همان: ۲۰۵).

بنابراین، برنامهٔ روایتی کاجستان از نوع پیوندی و این‌گونه است:

شخصیت یک/کاج اول (s1) کاری می‌کند (→) تا شخصیت دوم کاج آسیب‌دیده (s2) با شیء ارزشی خود/زنده ماندن (o) پیوند برقرار نماید (∩). آنچه از برنامه روایتی دو روایت قدیم و جدید کاج‌ها برمی‌آید، نشانگر دو گونه برنامه متفاوت است که خود منجر به معناسازی‌های متفاوت شده است.

۵. معناسازی به‌واسطهٔ تغییر پی‌رنگ در دو روایت

پس از بررسی و مقایسهٔ ساختار پی‌رنگ و برنامهٔ روایتی دو روایت قدیم و جدید «دو کاج» و «کاجستان»، در اینجا بر آنیم تا به مقایسهٔ نحوهٔ معناسازی و انتقال معنا با تغییر در پی‌رنگ روایت تمرکز و ثابت کنیم که گفته‌پرداز، چگونه توانسته است با تغییر پی‌رنگ، معنای جدیدی خلق کند؛ چراکه «متن روایی، به‌واسطهٔ ساختاری کلامی و هنری، برداشتی شخصی از جهان و آدمی را به نمایش می‌گذارد» (لینت ولت، ۱۳۹۸: ۱). نگارندگان پس از خوانش دو روایت قدیم و جدید، متوجه شدند که دو روایت تا وضعیت میانی (بعد از تخریب وضعیت پایدار به‌واسطه شکسته شدن یکی از کاج‌ها بر اثر باد) شبیه هم‌اند؛ اما در وضعیت میانی (تلاش کنشگر آسیب‌دیده برای رسیدن به وضعیت مطلوب قبلی) روایت جدید به صورتی متفاوت نقل می‌شود و چون گفته‌پرداز هر دو روایت یکی است (محمدجواد محبت)، بنابراین در پی‌رنگ روایت به‌صورت عامدانه طوری تغییر ایجاد کرده است که معنای جدید بسازد.

در روایت قدیم در قسمت میانی روایت (کمک طلبیدن کاج آسیب‌دیده از همسایه) پس از برخورد ناشایست همسایه با آن کاج آسیب‌دیده:

کاج همسایه گفت با تندی　　مردم‌آزار از تو بیزارم

دور شو دست از سرم بردار　　من کجا طاقت تو را دارم؟

حسی ناخوشایند، دور از حق همسایگی و صفای درونی به مخاطب منتقل می‌شود؛ به‌طوری‌که هیچ مخاطبی این رفتار را نمی‌پسندد و کاج بدرفتار را نکوهش می‌کند، اما گفته‌پرداز با این ترفند، عمل ناشایست را بی‌جواب نگذاشته و پی‌رنگ روایت را به‌گونه‌ای ترسیم کرده که همسایهٔ نامهربان به‌نوعی سزای عمل ناشایست خود را دریافت می‌کند و سیمبانان مرکز تلفن برای احتیاط و عدم تکرار حادثه‌ای رخ‌داده، آن کاج را نیز با تبر قطع می‌کنند:

سیمبانان پس از مرمت سیم　　راه تکرار بر خطر بستند

یعنی آن کاج سنگ‌دل را نیز　　با تبر تکه‌تکه بشکستند

واژگان «سنگ‌دل»، «تکه‌تکه»، «تبر» و «شکستن» اگرچه دارای بار معنایی منفی هستند، اما در این روایت به‌نوعی مرهمی بر دل مخاطب روایت‌اند؛ چراکه سزای سنگ‌دلی کاج نامهربان را به نمایش می‌گذارد و دارای بار معنایی تهدیدآمیز است با این مضمون که «هر کس حق همسایه را به

جای نیاورد، خود به سزای عملش رسد یا الجارُ ثمَ الدار و ...». البته معناسازی و پیام این روایت دایرهٔ دربرگیری فراوانی دارد. کاج همسایه به‌نوعی حادثهٔ پیش‌آمده را مختص دیگری و خود را از آن بری دانست، درحالی‌که همان روز خود نیز به حادثه‌ای گرفتار شد. معانی نهفته در پس این روایت بسیار فراوان و هشداری برای مخاطب است و شاید گفتار مولانا که قصه را همچون پیمانه و معنی آن را چون دانه می‌داند، مؤید دامنهٔ در برگیری وسعت معنای این روایت باشد:

ای برادر قصه چون پیمانه‌ایست — معنی اندر وی به‌سان دانه ایست
معنی دانه بگیرد مرد عقل — ننگرد پیمانه را گر گشت نقل
(مولانا، ۱۳۹۱: ۴۷۸).

بنابراین در روایت دو کاج، تکیهٔ اصلی بر معنای کلام و معناسازی است. «معناسازی جریانی است که طی آن، نشانه تغییر می‌کند، پیچیده می‌شود، جابه‌جا می‌گردد و به شکلی سیال و ناپایدار به جلو می‌رود» (داودی مقدم، ۱۳۹۳: ۱۸۰). این سیالیت و ناپایداری ساختار پی‌رنگ به انگیزهٔ ایجاد معنای جدید، در روایت امروزی «دو کاج» را محمدجواد محبت در کتاب فارسی پنجم دبستان با عنوان«کاجستان» با پی‌رنگی متفاوت –جهت القای معنایی دیگر –آورده است. در این روایت جدید، گفته‌پرداز در وضعیت میانی، روایت را اخلاق‌مدارانه، انسان دوستانه و با رویکردی مبتنی بر اعتقادات دینی شکل داده است. وقتی کاج همسایه بر اثر طوفان آسیب‌دیده و بر روی دیگری می‌افتد و از او کمک می‌طلبد، با نرمی و محبت از او استقبال می‌شود:

کاج همسایه گفت با نرمی — دوستی را نمی‌برم از یاد
شاید این اتفاق هم روزی — ناگهان از برای من اوفتاد

در اینجا عبارت «شاید این اتفاق روزی برای من هم بیفتد»، این معنا را به مخاطب تلقین می‌کند که آدمی اجتماعی آفریده شده و برای ادامهٔ بقا نیازمند کمک هم‌نوعان است، روزگار همیشه بر وفق مراد نیست و حوادث تلخ مادام در کمین آدمی است و تنها به مدد کمک یکدیگر است که می‌توان بر مشکلات غلبه کرد. گفته‌پرداز در ادامهٔ این نوع‌دوستی و انسانیت کاج همسایه، دامنهٔ در برگیری این عمل خیرخواهانه و خداپسندانه را گسترش داده به‌طوری‌که آن‌قدر ارزش معنوی آن زیاد و زیباست که عناصر طبیعت را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و باد تسلیم این عاطفه شده از قدرت می‌افتد:

مهربانی به گوش باد رسید — باد آرام شد، ملایم شد
کاج آسیب‌دیدهٔ ما هم — کم‌کمک پا گرفت و سالم شد
میوهٔ کاج‌ها فرومی‌ریخت — دانه‌ها ریشه می‌زدند آسان
ابر، باران رساند و چندی بعد — ده ما، نام یافت کاجستان
(محبت، ۱۳۹۹: ۱۱۱)

همان‌گونه که از خوانش و مقایسهٔ وضعیت میانی دو روایت برمی‌آید، در «کاجستان» پس از وضعیت میانی با یک معنای اخلاق‌مدارانه بر پایهٔ اعتقادات دینی، اخلاقی و بشردوستانه مواجه‌ایم

که دل‌نشین‌تر، زیباتر و تأثیرگذارتر است و جنبهٔ تشویق به کار خیر دارد، اما در روایت قدیم، با پایانی ناخوشایند، منفی، دلگیر و هشدارآمیز مواجه‌ایم. در هر دو روایت، گفته‌پرداز به دنبال القا و ایجاد معنا بوده است، معنای روایت قدیم (دو کاج)، مبتنی بر «دیدن سزای عمل بد در کوتاه‌ترین زمان» است و به مخاطب می‌گوید: «کار بد مصلحت آن است که هرگز نکنیم»؛ چراکه نتیجه‌اش را به‌زودی می‌بینیم، اما در روایت جدید می‌گوید: نیازی به انتقال معانی و تشویق به کار خیر به طریق ارعاب و عاقبت وخیم نیست، چه خوب است که با نرمی و مهربانی برخورد کنیم؛ چراکه تخم محبت، محبت به بار می‌آورد و دامنهٔ دربرگیری و القای حال و حس خوب آن نیز در انسان‌ها و طبیعت قابل مشاهده است.

۶. نتیجه

پی‌رنگ هر داستان علاوه بر این‌که چون ستونی استوار قوام‌بخش و منسجم‌کنندهٔ سایر عناصر داستان است، نقش برجسته‌ای نیز در تولید و انتقال معنا بر عهده دارد به‌طوری‌که تغییر در پی‌رنگ می‌تواند تولیدکنندهٔ معنای جدیدی باشد. بر همین اساس در این پژوهش به مقایسهٔ ساختار پی‌رنگ، واحدهای معنایی و نوع روایت-برحسب پایان- در دو روایت قدیم و جدید «دو کاج» و «کاجستان» اثر محمدجواد محبت پرداختیم که دستاوردهایی به شرح ذیل حاصل گردید: دستاورد اول پژوهش حاضر این است که ساختار پی‌رنگ دو روایت تا وضعیت میانی متشابه است، اما در پی‌رنگ روایت جدید (کاجستان)، تغییری ایجاد شده که در معنا، واحد روایی و پایان روایت تأثیرگذار بوده است. دستاورد دوم پژوهش این است که در مقام مقایسهٔ ساختار پی‌رنگ دو روایت، روایت قدیم (دو کاج) از دو ساختار پی‌رنگ تشکیل‌شده است که اولی نیروی سامان‌دهنده ندارد، ولی دومی دارای نیروی سامان‌دهنده است، ولی روایت جدید (کاجستان)، تنها یک ساختار پی‌رنگ دارد که تمام اجزای پنج‌گانهٔ آن کامل است. دستاورد سوم پژوهش حاضر این است که در برنامه روایتی دو روایت قدیم و جدید نیز برحسب رسیدن یا نرسیدن کنشگر/ کنشگران به شی ارزشی مورد نظر تفاوت دیده می‌شود. در روایت قدیم که شامل دو پی‌رنگ است، هر دو پی‌رنگ از نوع برنامهٔ روایی «داستانی با پایان بد» هستند؛ چراکه فاعلان با اشیاء ارزشی مورد نظر خود در جدایی و گسست قرار دارند، اما در روایت جدید، پی‌رنگ داستان از نوع داستان‌هایی با پایان خوب است؛ چراکه فاعل کنشگر با شی ارزشی خود در اتصال و پیوند قرارگرفته است. آخرین دستاورد پژوهش این است که تغییر پی‌رنگ در روایت جدید، باعث ایجاد معنایی با درون‌مایهٔ تشویقی- تحریکی دارد ، درحالی‌که معنای روایت قدیم از نوع تهدیدی و ارعابی است.

منابع

آبوت، اچ پورتر(۱۳۹۷)، سواد روایت، ترجمهٔ رویا پور آذر، تهران، سایه.

آستین، آلن. و جورج ساونا (۱۳۸۶)، نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری، ترجمهٔ داوود زینلو، زیر نظر فرزان سجودی، تهران، سوره مهر.

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

توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، از اشارت‌های دریا؛ بوطیقای روایت در مثنوی، تهران، مروارید.

حداد، حسین (۱۳۹۱)، زیروبم داستان؛ تجربه‌های نویسندگان ایران و جهان، تهران، عصر داستان.

داودی‌مقدم، فریده (۱۳۹۳)، «تحلیل نشانه‌معناشناسی گفتمان در قصهٔ یوسفؑ»، آموزه‌های قرآنی، دانشگاه علوم اسلامی رضوی، ش ۲۰، ۱۷۵-۱۹۲.

ژوو، ونسان (۱۳۹۴)، بوطیقای رمان، ترجمهٔ نصرت حجازی، تهران، علمی و فرهنگی.

عباسی، علی (۱۳۹۳)، روایت‌شناسی کاربردی، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.

ـــــــــــ (۱۳۹۵)، نشانه‌معناشناسی روایی مکتب پاریس، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.

فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱)، جنبه‌های رمان، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، نگاه.

لینت ولت، ژپ.(۱۳۹۰)، رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت، زاویهٔ دید، ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی، تهران، علمی و فرهنگی.

ـــــــــــ (۱۳۹۸)، ابعاد روایت‌پردازی؛ مضمون، ایدئولوژی، هویت، ترجمهٔ نصرت حجازی، تهران، علمی و فرهنگی.

محبت، محمدجواد (۱۳۶۹)، «دوکاج»، فارسی چهارم دبستان، تهران، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وزارت آموزش و پرورش.

ـــــــــــ (۱۳۹۹)، «کاجستان»، فارسی پنجم دبستان، تهران، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وزارت آموزش و پرورش.

محمدی، محمدهادی و علی عباسی (۱۳۸۱)، صمد؛ ساختار یک اسطوره، تهران، چیستا.

مولانا (۱۳۹۱)، مثنوی، تصحیح کریم زمانی، تهران، اطلاعات.

یان، مانفرد (۱۳۹۱)، روایت‌شناسی؛ مبانی نظریهٔ روایت، ترجمهٔ محمد راغب، تهران، ققنوس.

References

Abbasi, A. (2013), *applied narratology*, , Tehran, Shahid Beheshti University. (In Persian)

——— (2015), *Narrative Semantics of Paris School*, Tehran, Shahid Beheshti University. (In Persian)

Abbott, H. Porter (2017), Narrative Literacy, translated by Royapour Azar, Tehran, Sayeh. (In Persian)

Austin, A & George S. (2007), *semiotics of text and theatrical performance*, translated by Davoud Zainlou, under the supervision of Farzan Sojodi, Tehran, Surah Mehr. (In Persian)

Bameshki, S. (2013), *Narratology of Masnavi stories*, Tehran, Hermes. (In Persian)

Davoudi-Moghadam, F. (2013), ‘‘Analysis of the semiotics of discourse in the story of Yusuf’’, *Quranic Teachings*, Razavi University of Islamic Sciences, Vol. 20, 175-192. (In Persian)

Forster, E. (2007), *Aspects of the Novel*, translated by Ebrahim Yonsi, Tehran, Negah. (In Persian)

Haddad, H. (2013), *Zirubam Dastan; Experiences of writers of Iran and the world*, Tehran, Asr Dastan. (In Persian)

Lint Velt, J.P. (2018), *A treatise on the typology of narration, perspective*, translated by Ali Abbasi and Nosrat Hejazi, Tehran, scientific and cultural. (In Persian)

Lint Velt, J.P. (2019),*dimensions of narration; Theme, ideology, identity*, translated by Nusrat Hejazi, Tehran, scientific and cultural. (In Persian)

Mohabbat, M.(1991), "Two Pines", *Persian fourth grade*, Tehran, Ministry of Education Research and Educational Planning Organization. (In Persian)

———— (2021),Kajistan", *Farsi 5th primary school*, Tehran, Educational Research and Planning Organization of the Ministry of Education. (In Persian)

Mohammadi, M & Ali Abbasi (2003), *Samad; The structure of a myth*, Tehran, Chista. (In Persian)

Molana .(2012), *Masnavi*, Sahih Karim Zamani, Tehran, information. (In Persian)

Tavakoli, H. (2011), *from the indications of the sea; Narrated Boutique in Masnavi*, Tehran, Marvarid. (In Persian)

Yan, Manfred (2011), *narratology; The basics of narrative theory*, translated by Mohammad Ragheb, Tehran, Phoenix. (In Persian)

Zhou, V. (2014), *Novel Boutique*, translated by Nosrat Hejazi, Tehran, scientific and cultural. (In Persian)

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-4105
https://jlcr.ut.ac.ir

Ellipsis and Mention the Main and Secondary Elements of the Sentence and Their Rhetorical Function in Garshaspnameh Poem and the Story of Bijan and Manizheh from Shahnameh

Yahya Talebian[1] ✉ **Hamid Amini Asalemi**[2]

1.Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. E-mail: ytalebian@atu.ac.ir
2.PhD Student of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. E-mail: hamid_amini@atu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 37-58)

Article history:
Received:
17 May 2022

Received in revised form:
12 September 2022

Accepted:
13 September 2022

Published online:
21 September 2022

ABSTRACT

The presence and absence of the main and secondary elements of the sentence in the text of a literary work has a great impact on the transmission of rhetorical intentions and concepts to the addressee. Some pundits and researchers in the knowledge of rhetoric have considered the topic of removing grammatical elements as a way to prevent the speaker or writer from exaggerating in words and some others, in addition to removing additions, have introduced the ellipsis method from the text's aesthetics; This is while the method of substitution is often examined from the point of view of emphasis and its role in lengthening the sentence. Traditional rhetoricians and scholars of semantics such as Sibouyeh, Jahez, Khatabi, etc, have superficially and transiently mentioned the role of this method in rhetoric. Abdul Qahir Jorjani, due to the *Evidence of Miracles in the Quran*, placed the topic of "ellipsis and mention" in a regular and specific framework and introduced it as the basis of the cohesion of the word. Although he considers mentioning a grammatical element in the sentence is very important in creating secondary purposes and rhetorical meaning, but for remove the elements of the sentence, he has also considered the ability to influence and even considering the special situation and circumstances, he considered the removal of a grammatical element to be much more eloquent than mentioning it; Absence of presence that helps to approach the word in its most eloquent form. On the other hand, Michael Halliday, a linguist of Functional grammar, describes this as "ellipsis and substitution" and considers the use of this method to be effective in text coherence. In order to be able to examine the topic of ellipsis and substitution in a literary text, a work full of abnormality in grammatical and rhetorical will be needed. *The story of Bijan and Manizheh of Shahnameh* and *the poem of Garshaspnameh*, due to their poetic and epic linguistic format, have provided a favorable capacity for various syntactic manipulations, especially the removal of elements in the sentence. The importance of the status of the elements in the sentence for conveying rhetorical intentions by Ferdowsi and Asadi Tousi, expresses the need to examine the status of ellipsis and mention of the main and secondary elements of the two literary works; Therefore, this Research, by descriptive-analytical method, examines and compares the effect of ellipsis and mention of main and secondary elements in 3000 sentences of each work in order to identify the secondary meanings. Among the main elements of the sentence, the rhetorical effect of the status of the subject, object, predicate and verb is discussed. Also, among the sub-elements of the sentence, the status of the adverb, the complement and demonstrative in the transmission of some rhetorical intentions of the poets have been examined in two literary works. The results of the research found that the omitted form of the elements of the sentence is more effective than mentioning them in terms of rhetorical value; Because the removal of one or more elements in the sentence by the poets is a sign of textual coherence and also the existence of a high level of communication between the poet and the addressee and this is the basis for the emergence of rhetorical purposes. The results also show that the ellipsis of elements is more in the context of conversations, which is one of the main reasons for the centrality of speech during the interactions of individuals. It can be said that the ellipsis and mentioning of the main and secondary elements of the sentence in two works happened for various rhetorical purposes. Persistence in the mind and creating emphasis has been one of the purposes of mention and also, low information value, brevity, avoiding unnecessary repetition and maintaining the narrative rhythm can be considered as the most important goals of poets in removing of the elements of the sentence. Generally, the method of the two poets in using the ellipsis and mention of elements in the sentence, has served to convey the rhetorical intentions correctly to the addressee.

Keywords:
semantics, topic of ellipsis and mention, rhetorical intentions, Bijan and Manijeh, Garshaspnameh

Cite this article: Talebian I, Yahya & Hamid Amini Asalemi (2022), "Ellipsis and Mention the Main and Secondary Elements of the Sentence and Their Rhetorical Function in Garshaspnameh Poem and the Story of Bijan and Manizheh from Shahnameh", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 2, Ser.N: 26, 37-58, 10.22059/JLCR.2022.343204.1848.

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://jop.ut.ac.ir/

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۶۷-۴۱۰۵
https://jalit.ut.ac.ir

حذف و ذکر عناصر اصلی و فرعی جمله و کارکرد بلاغی آن‌ها در *گرشاسپنامه* و داستان بیژن و منیژهٔ *شاهنامه*

یحیی طالبیان [۱]✉ | حمید امینی اسالمی [۲]

۱. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. رایانامه: ytalebian@atu.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. رایانامه: hamid_amini@atu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۳۷-۵۸)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۲۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۶/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۲۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۶/۳۰

چکیده

حضور و عدم حضور عناصر اصلی و فرعیِ جمله در متن یک اثر ادبی، تأثیر بسزایی در انتقال اغراض و مفاهیم بلاغی به مخاطب دارد. بلاغیون سنتی و عالمان دانش معانی نظیر سیبویه، جاحظ، خطابی و ... به صورت سطحی و گذرا از نقش این شیوه در بلاغت کلام یاد کرده‌اند. عبدالقاهر جرجانی اما در اثر دلائل‌الإعجاز فی القرآن، مبحث «حذف و ذکر» را در چهارچوبی قاعده‌مند و مشخص قرار داد و آن را یکی از ارکان پیوستگی کلام معرفی نمود. از سویی دیگر، مایکل هلیدی به عنوان زبان‌شناس دستور نقشگرا، این مهم را با عنوان «حذف و جانشینی» معرفی کرده و به‌کارگیری از این شیوه را در انسجام متن مؤثر می‌داند. داستان بیژن و منیژهٔ شاهنامه و منظومهٔ گرشاسپنامه به سبب قالب شعری و زبانی حماسی، زمینهٔ مناسبی را برای دستبردهای مختلف نحوی به خصوص حذف عناصر در جمله فراهم نموده‌اند. اهمیت وضعیت عناصر در جمله برای انتقال اغراض بلاغی از سوی فردوسی و اسدی توسی، ضرورت بررسی وضعیت حذف و ذکر عناصر اصلی و فرعی دو اثر را بیان می‌دارد؛ از این رو، پژوهش حاضر به روش توصیفی- تحلیلی، تأثیر حذف و ذکر عناصر اصلی و فرعی در ۳۰۰۰ جمله از هر اثر را به منظور شناخت معانی ثانویه مورد بررسی و قیاس قرار داده است. از عناصر اصلی جمله، به تأثیر بلاغی وضعیت نهاد، مفعول، مسند و فعل پرداخته شده است و نیز از میان عناصر فرعی جمله، وضعیت قید، متمم و اسم اشاره در انتقال برخی اغراض بلاغی شاعران در دو اثر مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهند که حذف عناصر، بیشتر در فضای گفت‌وگوها رقم خورده است که بافت‌محور بودن کلام در زمان تعاملات اشخاص، از اصلی‌ترین دلایل آن شناخته شده است. در کل، شیوهٔ دو شاعر در به‌کارگیری حذف و ذکر عناصر در جمله، در خدمت انتقال درست اغراض بلاغی به مخاطب بوده است.

کلیدواژه‌ها: دانش معانی، مبحث حذف و ذکر، اغراض بلاغی، بیژن و منیژه، گرشاسپنامه.

استناد: طالبیان، یحیی و حمید امینی اسالمی (۱۴۰۱)، «حذف و ذکر عناصر اصلی و فرعی جمله و کارکرد بلاغی آن‌ها در گرشاسپنامه و داستان بیژن و منیژهٔ شاهنامه»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۱، ش ۲، پیاپی ۲۶، ۳۷-۵۸. 10.22059/JLCR.2022.343204.1848

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

مبحث حذف و ذکر عناصر در جمله، یکی از مباحث اساسی در دانش معانی است که مهم‌ترین کاربرد آن، شناخت میزان و نحوهٔ تأثیر حضور یا عدم حضور عناصر اصلی و فرعیِ جمله بر مخاطب، همسو با مفهوم اقتضای حال می‌باشد. این مبحث اگرچه توسط عبدالقاهر جرجانی و در کتاب دلائل‌الإعجاز فی القرآن به‌شکل مدوّن مطرح شد، اما پیش از وی نیز توسط بلاغیون سنتی نظیر سیبویه (۱۴۰ق)، جاحظ (۱۶۰ق)، باقلانی (؟) و خطابی (۳۱۹ ق) به‌صورت پراکنده و سطحی مطرح شده بود. جرجانی به روشی هدفمند، شرایط ذکر یا حذف عناصر نحوی مانند مسندالیه (نهاد)، فعل و مفعول را از لحاظ بلاغی و تأثیر آن بر مخاطب مورد بحث و مطالعه قرار داده است. وی اگرچه پیش‌آیی و پس‌آیی یک عنصر مذکور را در خلق اغراض ثانویه بلاغی بسیار مهم می‌بیند، اما برای حذف عناصر نیز قابلیت تأثیر قائل بوده و حتی با در نظر داشتن موقعیت و شرایطی خاص، حذف یک عنصر را مؤثرتر از ذکر آن دانسته که به نزدیک شدن کلام به بلیغ‌ترین شکل خود یاری می‌رساند (جرجانی، ۱۹۸۴: ۱۴۶).

تغییرات جایگاهی (پس‌آیی و پیش‌آیی) و نیز وضعیت حذف و ذکر عناصر دستوری در نظریهٔ نظم جرجانی،[۱] با مباحث حذف (ellipsis) و جانشینی (substitution) از دستور نقش‌گرای هلیدی[۲] و مبحث «حذف و ذکر» مطرح شده در معانی النحو (علم معانی) هم‌پوشانی‌هایی را ایجاد کرده است. نقش حذف و ذکر عناصر جمله در بلاغت کلام در میان زبان‌شناسان نقشگرا به‌ویژه هلیدی از اهمیت بالایی برخوردار است. هلیدی شیوهٔ حذف اجزاء جمله را دریچه‌ای برای خلق اغراض بلاغی و عامل پیوستگی و انسجام متن (text coherence) معرفی می‌کند (Halliday ; Mathtiessen, 2004: 61-67). وجود انسجام در متن یک اثر، منوط به رعایت مباحث مختلف دستوری و بلاغی می‌باشد؛ از این رو، در این پژوهش به بررسی مبحث حذف و ذکر عناصر اصلی و فرعی جمله به‌عنوان شیوه‌ای مؤثر در ایجاد پیوستگی و انسجام کلام پرداخته خواهد شد.

۱-۱. پرسش اصلی و روش تحقیق

هدف اساسی پژوهش، مطالعه وشناخت شگردهای فردوسی و اسدی توسی در استفاده از وضعیت عناصر اصلی و فرعی جمله و تحلیل اغراض بلاغی آن‌ها می‌باشد. پژوهش حاضر شامل دو پرسش

---

۱. نظریهٔ نظم جرجانی دارای پنج مفهوم بنیادین ۱. بلاغت، ۲. نظم، ۳. نحو، ۴. کلام و کلمه، ۵. لفظ و معناست و نشانه‌های نظم را در متن، ذیل مباحث «تقدیم و تأخیر»، «حذف و ذکر»، «تعریف و تنکیر» و «وصل و فصل» بررسی می‌کند (← جرجانی، ۱۹۸۴).

۲. نقش‌گرایی یا کارکردگرایی به شاخه‌ای از دانش زبان‌شناسی گفته می‌شود که طبق آن، زبان به‌عنوان نظامی از نشانه‌های اجتماعی مورد مطالعه قرار می‌گیرد (← دبیرمقدم، ۱۳۸۷).

فرعی است: ۱. شیوه‌های فردوسی و اسدی توسی در ذکر و حذف عناصر اصلی و فرعی جمله در گرشاسپنامه و بیژن و منیژه کدام است؟ و ۲. اغراض بلاغی ذکر و حذف عناصر اصلی و فرعی جمله در دو اثر چیست؟ و پرسش اصلی تحقیق آن است که از میان حذف یا ذکر عناصر جمله، کدام‌یک نقش مؤثرتری را در انتقال معانی ثانویه دارند. فرضیهٔ پژوهش، شکل محذوف عناصر جمله را از منظر بلاغی مؤثرتر از ذکر آن‌ها می‌داند؛ چراکه حذف یک یا چند عنصر در جمله توسط شاعر، نشانهٔ انسجام متنی و همچنین وجود سطح بالای ارتباط میان شاعر و مخاطب بوده و همین امر، زمینه‌ساز بروز اغراض بلاغی می‌باشد. به منظور دریافت پاسخ، سه‌هزار جمله از هر اثر به روش توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته است. محدودهٔ نمونه‌ها از منظومهٔ گرشاسپنامه در یک بازهٔ پیوستهٔ متنی و شامل بخش‌های «آغاز داستان، ص: ۲۱ تا پاسخ گرشاسپ بنزد بهو، ص: ۱۰۰» و در مورد داستان بیژن و منیژه از شاهنامهٔ فردوسی، محدوده‌ای شامل بخش‌های «آغاز داستان، ص: ۳۰۳ تا گفتار اندر بازآمدن رستم با بیژن از توران به ایران‌زمین، ص: ۳۹۷» می‌باشد. آمار به دست آمده از هر بخش، در قالب جدول به صورت تعداد و درصد دسته‌بندی شده است و به تحلیل هرکدام با استناد به آمار پرداخته شده و نتیجهٔ نهایی حاصل آمده است.

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش و ضرورت انجام آن

دربارهٔ آثار حماسی به‌ویژه شاهنامهٔ فردوسی حول مباحث نحوی و بلاغی، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است. از میان مقالات مرتبط، مقالهٔ «بررسی و تحلیل نوعی حذف در زبان شاهنامه» از محمدی و پرستگاری (۱۳۹۲)، شیوهٔ «حذف غریب» را در شاهنامه مورد بررسی قرار داده است که دست‌کم در چهار موضوع نسخه‌شناسی، معناشناسی، بلاغت و نحو زبان شاهنامه مورد استفاده قرار می‌گیرد. نویسندگان، شیوهٔ استعمال حذف غریب از سوی فردوسی را زمینه‌ساز ایجاد وحدت زیبائی و معنایی در متن شاهنامه عنوان کرده‌اند. اگرچه پژوهش مذکور، نتایج ارزنده‌ای از ساختار نحوی و بلاغی شاهنامه را گزارش نموده است، اما تمایز پژوهش حاضر در این می‌باشد که علاوه بر پرداختن به کارکرد بلاغی حذف، اغراض بلاغی ذکر عناصر اصلی و فرعی جمله در دو اثر گرشاسپنامه از اسدی توسی و بیژن و منیژهٔ شاهنامه از فردوسی را نیز مورد بررسی و تحلیل قرار داده است تا قیاسی جامع از شیوه‌های دو شاعر، هم در حذف و هم در ذکر عناصر جمله صورت گیرد. اهمیت مبحث حذف و ذکر در انتقال اغراض بلاغی شاعران و به تبع آن شناخت معانی ثانویه در دو اثر حماسی، ضرورت انجام آن را بیان می‌کند. نتایج پژوهش علاوه بر نمایش تأثیر ذکر یا حذف عناصر در پیام نهفتهٔ شاعران، می‌تواند گزارشی از میزان تأثیرپذیری اسدی از فردوسی را در بهره‌مندی از این شیوه ارائه دهد.

۲. وضعیت عناصر جمله در *بیژن و منیژه* و *گرشاسپنامه*

در بررسی وضعیت ذکر و حذف عناصر جمله در گرشاسپنامه و بیژن و منیژه، دو دیدگاه کلی می‌بایست مورد توجه قرار گیرد. اول آنکه می‌بایست به ظرفیت بالقوهٔ زبانی دو اثر حماسی در خلق انواع مفاهیم بلاغی و اغراض ثانویه واقف بود. این آگاهی به پژوهشگر یاری می‌رساند تا از تحلیل چرایی حضور یک عنصر اصلی یا فرعی در جمله که ظاهراً در جایگاه معمول و دستوری خود قرار دارد، به‌سادگی عبور نکند. در وهلهٔ دوم که در این پژوهش توجه ویژه‌ای به آن شده است، شناخت نقش مؤثر عناصر محذوفِ جمله در بلاغت متن دو اثر و تحلیل کارکردهای بلاغی آن‌ها می‌باشد. اگر تأثیر برخی حذف‌ها در ایجاد معانی بلاغی را در نظر داشته باشیم، می‌توان از آن به‌عنوان یکی از شیوه‌های زیبائی‌شناسی یاد کرد. حذف در انواع جمله می‌تواند رخ دهد (بصّاری، ۱۳۴۶: ۴۵۰)؛ زیرا این صاحب سخن است که همواره شیوهٔ حذف را فارغ از نوع جمله و متناسب با اقتضای حال و مقام مخاطب برمی‌گزیند. حذف در زبان شعر که مستعدترین نوع کلام در به‌کارگیری انواع حذفیات شناخته می‌شود، زمانی رخ می‌دهد که جزء یا اجزاء محذوف توسط مخاطب زودیاب باشد (Lumsden, 1810: 364-366).

در حالت بی‌نشان، گوینده (شاعر) یا به ضرورت وزن شعری از شیوهٔ حذف استفاده می‌کند (طیب، ۱۳۸۳: ۸۶) و یا به‌منظور پرهیز از حشویات در کلام، دست به حذف یک یا چند عنصر می‌زند. البته وی معمولاً عناصری که برای مخاطبان سخن خود ارزش اطلاعی کهنه (old information) و از پیش دانسته‌ای دارند را از جمله حذف می‌کند (Halliday, 1985: 142)؛ چراکه آوردن عنصری زائد در سخن، نوعی اضافه‌گویی محسوب می‌گردد و کلام را به اطناب غیرضروری می‌کشاند. در چنین حالتی، عنصر محذوف اگرچه در کلام نیامده است اما با کمی دقت در جملات پیشین و به یاری بافت درون‌متنی، به‌سادگی قابل دریافت است. از دیگر ویژگی‌های بلاغی حذف، تأثیر شگرف آن در پیوستگی کلام است. شیوهٔ حذف در دستور زبان نقشگرا از مهم‌ترین عوامل ایجاد انسجام متن شناخته می‌شود (Halliday, 2002: 28). حذف یک عنصر مانند نهاد، موجب تجسّس مخاطب در جملات پیشین و توجه بیش از حد وی به متن کلی کلام می‌شود و این خود اهمیت پیوستگی متن را به خواننده گوشزد می‌کند. از سویی دیگر، نویسنده یا متکلم به‌سبب ایجاد پل ارتباطی میان جملهٔ با نهاد محذوف و جملات پیشین برای دریافت ساده‌تر عنصر محذوف، ناچار به رعایت انسجام متنی است؛ بنابراین، متون حاوی جملات با بسامد بالایی از عناصر محذوف نسبت به متون دیگر، دارای انسجام بیشتری هستند.

۱-۲. وضعیت نهاد

از آن رو که نهاد، عنصر آغازین جمله می‌باشد، بحث را با بررسی وضعیت نهاد شروع خواهیم کرد.

جدول ۱: پراکندگی نهاد محذوف و مذکور

وضعیت نهاد	*گرشاسپنامه*		*بیژن و منیژه*	
	تعداد	درصد	تعداد	درصد
مذکور	۵۳۳	۱۷/۸	۶۳۷	۲۱/۲
محذوف	۲۴۶۷	۸۲/۲	۲۳۶۳	۷۸/۸

۱-۱-۲. ذکر نهاد

نهادها در ۳۰۰۰ جمله از بیژن و منیژه و گرشاسپنامه، به ترتیب ۶۳۷ و ۵۳۳ مرتبه به صورت مذکور آمده‌اند. اغراض بلاغی ذکر نهاد را در موارد زیر می‌توان بررسی نمود:

الف) جای‌گیرشدن در ذهن مخاطب

اگرچه در دو اثر، جملات بی‌شماری با نهاد محذوف یافت می‌شود و حذف نهاد یکی از مشخصه‌های بارز نحوی دو شاعر است، اما در برخی موارد با آنکه حذف نهاد هیچ خللی در معنا ایجاد نمی‌کند، شاعران به دلایلی چون تأکید بر نام نهاد و جای‌گیر شدن آن در ذهن مخاطب به ذکر آن می‌پردازند:

تو برداشتی گوهر و سیم و زر تو بستی مرین رزمگه را کمر
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۱۱/۳)

و

همه کس پیِ سود باشد دوان نخواهد کسی خویشتن را زیان
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۳۶)

تکرار دو نهاد «تو/ کس» در ابیات فوق غیرضرور به نظر می‌آید و در صورت محذوف آمدن در جملهٔ بعد، خللی در دریافت معنا یا گمراهی‌ای در شناخت نهاد پدید نخواهد آمد. اگرچه این‌گونه تکرارها جمله را اندکی به سمت اطناب می‌کشانند، اما می‌توان نوعی هدف بلاغی را نیز در پشت این تکرارها جستجو کرد. تأکید، حصرسازی نهاد در صفت یا امری خاص و جای‌گیر شدن نهاد در ذهن مخاطب را می‌توان از اغراض بلاغی این تکرار دانست.

ب) اعلام حضور به‌شکل ضمیر

متکلم با ضمیر اول شخص به حضور خود در کلام اشاره‌ای مضاعف می‌کند که در آن، نوعی تأکید برای قطعیت تعامل در رویداد مورد نظر است:

من ایدر به پیکار و رزم آمدم نه از بهر شادی و بزم آمدم
(همان: ۷۳)

گاه ذکر نهاد به شکل ضمیر اول شخص نمودی نمایشی دارد، نمایش قدرت و فخرفروشی و تأکید بر وجود خود:

منم بیژنِ گیو، از ایران به جنگ به زخمِ گراز آمدم تیزْ چنگ
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۱۸/۳)

با بررسی و تعیین پراکندگی نهادهای هدف در دو داستان با مضامین مشابه از هر اثر که به شکل هدفمند انتخاب شده‌اند، می‌توان میزان تأثیرگذاری انواع نهادهای مؤثر در متن هر داستان را مشخص نمود. فرضیه‌هایی بدیهی دربارهٔ نهادهای مؤثر هریک با توجه به نام‌گذاری هر بخش وجود دارد که درصورت تناسب نهادهای هدف با آنچه پیش از بررسی به ذهن آمده است، موفقیت شاعران در حفظ انسجام سخن را نشان خواهد داد.

جدول۲: نهادهای مؤثر در دو داستان از *بیژن و منیژه*

مضمون داستان	نهادهای مؤثر	تکرار
۱. رزم بیژن با گراز	۱. بیژن	۳۲ بار
	۲. گرگین	۱۳ بار
	۳. گراز	۱۲ بار
۲. پند پیران به افراسیاب	۱. افراسیاب	۳۱ بار
	۲. پیران	۲۵ بار
	۳. رستم	۴ بار

جدول۳: نهادهای مؤثر در دو داستان از گرشاسپنامه

مضمون داستان	نهادهای مؤثر	تکرار
۱. رزم گرشاسپ با ببر	۱.گرشاسپ	۲۳ بار
	۲. ببر	۲۲ بار
	۳. مهراج	۷ بار
۲.پند اثرط به گرشاسپ	۱. گرشاسپ	۶۴ بار
	۲. ضحاک	۲۷ یار
	۳. اثرط	۲ بار

با توجه به دو جدول بالا، افرادِ هدف، بیشترین پراکندگی نهادها را در طول دو داستان منتخب تشکیل داده‌اند که نشان‌دهندهٔ تمرکز شاعران بر شخصیت‌های اصلی اثر خود در پیش‌برد روایت و حوادث آن است. دو شاعر با توجه به اهمیت شخصیت‌های درگیر در رویداد، آن‌ها را در حداکثر تعامل با داستان قرار داده‌اند. این عدم تنوع و محدود بودن نهاد هسته، قابل توجه است و نمی‌توان از تأثیر آن بر تمرکز روایتی و انسجام متنی غافل شد. پرتکرارترین نهادهای داستان در هر اثر، مختص شخص یا اشخاصی هستند که به طور مستقیم یا غیرمستقیم بر داستان و جریان آن تأثیرگذار بوده‌اند.

پادشاه، قهرمان اصلی و یا حتی دشمنان خاص در زمرهٔ این نهادها قرار دارند؛ این در حالی است که نقش نهادهای خامل‌الذکر مانند عموم مردم و یا سیاهی لشکر در کم‌رنگ‌ترین حالت خود قرار دارند. این‌گونه نهادها از سوی شاعران مورد توجه واقع نشده‌اند؛ چراکه در بدنهٔ اصلی روایت یا در تعامل با نهادهای اصلی نبوده و یا تعاملی کوتاه و بی‌نهایت گذرا داشته‌اند.

۲-۱-۲. حذف نهاد

با توجه به جدول ۱ مشاهده می‌شود که نهادهای محذوف در گرشاسپنامه در قیاس با داستان بیژن و منیژه از بسامد بیشتری برخوردار بوده و این خود نشان‌دهندهٔ برتری انسجام معنایی گرشاسپنامه می‌باشد. هرگاه موضوع محدود به یک شخص یا مفهوم خاصی می‌گردد و برای معرفی و جای‌گیر شدن آن در ذهن مخاطب، چندین جملهٔ وصفی تنها برای پرداختن به اطلاعات جزئی و تصویری پشت هم آورده می‌شوند، حاصل آن تک نهادی است که در برابر دسته‌ای از گزاره‌های توصیفی قرار گرفته است:

فرستـــه بـرون کـرد گُـردی گُـزیـن — بـدادش عـرابـی نـونـدی بـزیـن
یـکـی دشـــت پـیـمـای بـرّنـده راغ — بـدیـدار و رفـتـار زاغ و نـه راغ
سـیه چشـم و گیسـوفش و مُشـک دُم — پـری پـوی و آهـو تـک و گـور سُـــم

(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۶۱)

و

بـرآمـد یـکـی گـور از آن مـرغـزار — کـزان خـوبـتـر کـس نـبـیـنـد نـگـار
بـکـردار گـلـگـونِ گـودرز مـوی — چو خِنگِ شـبـاهنگِ فرهـاد روی
چـو سـیـمـرغ پـای و چـو پـولاد سُـــم — چو شـبرنگِ بیژن سـر و گوش و دُم
بـه گردن چو شـیر و بـه رفتن چو بـاد — تـو گـفـتـی کـه از رخـش دارد نـژاد

(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۳۹/۳)

برای حذف نهاد در جمله، دلایل بلاغی نظیر مشخص بودن نهاد، ایجازگویی، بزرگداشت، تحقیر، عوامل سیاسی و ... تعیین شده است (آهنی، ۱۳۶۰: ۴۳ ؛ رضانژاد، ۱۳۶۷: ۲۸). از مهم‌ترین عوامل بلاغی حذف نهاد در دو اثر می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف) نغزگویی‌ها و جملات قصار

به راهی که هرگز نرفتی مپوی (فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۰۹/۳)

زاویهٔ نهاد در چنین جملاتی بسیار گسترده می‌باشد و اغلب عموم افراد یک جنس را شامل می‌گردد. اسدی توسی از این‌گونه جملات در گرشاسپنامه به تعداد بیشتری نسبت به فردوسی بهره برده است:

بـدی گرچـه کـردن تـوان بـا کســی — چـو نـیـکـی کُـنـی بـهـتـر آیـد بســی

(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۴۰)

ب) معروف بودن نهاد در امری

تو با او جهان را به شادی گذار / نگه کن بدین گردشِ روزگار
یکی را برآرَد به چرخِ بلند / ز تیمار و رنجش کُنَد بی‌گزند
... یکی را ز چاه آوَرَد سوی گاه / نهد بر سرش بر ز گوهر کلاه
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۹۶-۹۷۳/۳)

اگر نهاد در بیت اول ذکر نمی‌شد، باز هم از مفاهیم یادشده در جملات پسین می‌توان دریافت که نهاد محذوف «سرنوشت» بوده است. از علل اصلی حذف نهاد در ادامهٔ ابیات جدای از ذکر آن در ابتدای کلام، اطمینان خاطر و تکیهٔ شاعر به اموری است که مختص نهاد بوده و ذهن مخاطب را بدون کژروی و مستقیاً به نهاد مقصود راهنمایی می‌کنند.

سرایی چنین پُرنگار آفرید / تن و روزی و روزگار آفرید
به یک بند هفت آسمان بسته کرد / بدین گوهران کار پیوسته کرد
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۶۵)

ج) ایجاز و جلوگیری از تکرار

هرگاه نهاد در جملهٔ ابتدائی از مجموع جملات با پیوستگی معنایی ذکر گردد، شاعر به‌سبب نزدیکی مخاطب با روایت و سادگی ایجاد ارتباط معنایی میان جملات، از ذکر مجدد نهاد منصرف می‌شود. در چنین جملاتی، ذکر دوبارهٔ نهاد در کلام موجب اطناب و تکرار می‌گردد:

سمندش چو آن زشتِ پتیاره دید / شمید و هراسید و اندررَمید
(همان: ۵۹)

و

بدان تنگی اندر بجستم ز جای / یکی مهربان بودم اندر سرای
خروشیدم و خواستم زو چراغ / بیاورد شمع و بیامد به باغ
مِی آورد و نار و تُرُنج و بِهی / زدوده یکی جامِ شاهنشهی
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۰۴/۳-۳۰۵)

د) بزرگداشت نهاد

کیخسرو در بزرگداشت رستم گوید:

دلِ شهر ایران و پشتِ کَیان / به فریاد هرکس کمر بر میان
(همان: ۳۴۸)

و اسدی توسی در تمجید نوند عرابی می‌گوید:

به کاهی شمردی کُه از روی زور / بدیدی شب از دور بر موی مور
بجَستی به یک جُستن از روی زم / بگشتی بناورد بر یک دِرَم
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۶۱-۶۲)

هـ) خامل‌الذکر بودن نهاد

گاه شاعر، نهادِ کم اهمیت را برای برجسته‌سازی قدرت پهلوان، به نشانهٔ تحقیر به‌صورت محذوف می‌آورد:

ز تیرش یکی پیش او تاختند ز خشتی گران باز نشناختند
(همان: ۸۲)

و

به کَش کرده دست و زمی را به روی سپردند زاری‌کنان پیشِ اوی
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۰۷/۳)

و) نفرت از بردن نام نهاد

که ترسیدگانند گاهِ ستیز همیشه ز خیلِ بهو در گریز
زنانند در پیشِ مردانِ مرد بُوَد اسپشان گاو، روزِ نبرد
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۷۹)

و

به ایران به مردم ندانندمان زنانِ کمربسته خوانندمان
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۷۸/۳)

ز) آوردن صفت جای موصوف

گاه به‌سبب انزجار از بردن نام نهاد به‌صورت مستقیم، صفت یا صفاتی را که نهاد به آن‌ها معروف است به‌شکل ارجاع آورده می‌شود:

گر آن مار کتف اهرمن چهره مرد بداند، برآرد ز من وز تو گرد
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۴۳)

و

نه روبه شود از ستوران دِلیر نه گوران بساوَند چنگالِ شیر
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۸۹/۳)

۲-۲. وضعیت مفعول

حضور یا عدم حضور مفعول علاوه بر معنای ظاهری، در معنای بلاغی جمله نیز تأثیرگذار خواهد بود (جرجانی، ۱۹۸۴: ۵۳۳). در این بخش، به تأثیر مفعول بر معنای ثانویهٔ جمله در دو حالت ذکر و حذف می‌پردازیم:

۱-۲-۲. ذکر مفعول

جدول۴: پراکندگی«را»ی مفعولی و غیر مفعولی				
نوع ذکر مفعول	*گرشاسپنامه*		*بیژن و منیژه*	
	تعداد	درصد	تعداد	درصد
(را) مفعولی	۶۹	۲/۳	۱۴۸	۴/۹
(را) غیرمفعولی	۷۶	۲/۵	۱۱۰	۳/۶
کل	۱۴۵	۴/۸	۲۵۸	۸/۶

در زبان معیار امروزی، استفاده از حرف نشانهٔ مفعولی «را» در شکل غیرمفعولی آن دیگر کاربرد چندانی ندارد، اما استفاده از این ویژگی دستور زبانی در آثار ادبی عصر دو شاعر کاملاً رایج بوده است و دو شاعر در مواردی چون برجسته‌سازی جمله، از «را»ی غیرمفعولی بهره برده‌اند.

اسدی توسی در سه‌هزار جملهٔ پیوسته از گرشاسپنامه، ۱۴۵ مرتبه از حرف نشانهٔ «را» بهره برده است که ۲/۵ درصد آن متعلق به «را»ی غیرمفعولی می‌باشد. با بررسی همان تعداد جمله از بیژن و منیژه دیده می‌شود که پراکندگی «را»ی غیرمفعولی به‌نسبت گرشاسپنامه درصد بشتری را نشان می‌دهد. در دو اثر، «را»ی غیرمفعولی اغلب در معنی «برای»، «به» ونیز در معنی اختصاص به کار رفته است. از شیوه‌های اسدی توسی و فردوسی در مختص‌سازی یک نهاد در صفت و یا امری، بهره‌مندی از ظرفیت «را»ی غیرمفعولی است:

ز شـــاهیِ گیتی ســتایش تُراســت چو خورشـید بُرز و نمایش تُراســت
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۳۰/۳)

و

تُـرااَم کـنـون گـر پـذیـری مـرا بـر آیـیـنِ بِـه جـفـت گـیـری مـرا
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۳۳ و ۵۸/ب ۱۸)

۲-۲-۲. حذف مفعول

یک اثر حماسی به‌سبب طبیعت روایتگری و صحنه‌پردازی خود، نیاز به ترسیم کامل وقایع و رویدادها از سوی راوی دارد. این نیاز به جزئیات در روایت داستان، موجب اطناب در کلام و به تبع آن، اطناب در جملات حاوی عناصر بعضاً غیرضروری می‌شود. اما از آنجا که یک داستان حماسی باید چندین نقطهٔ اوج (climax) را برای حفظ هیجانات پهلوانی و روح تقابل به‌شکل پیوسته خلق کند تا ضرب‌آهنگ روایت متناسب با این هیجانات تندتر گردد، برخی عناصر جمله مانند مفعول حذف می‌گردند. در جدول زیر، تعداد دفعات و درصد حذف و ذکر مفعول‌ها در سه‌هزار جمله از دو اثر را مشاهده می‌کنیم:

جدول۵: پراکندگی ذکر و حذف مفعول در دو اثر				
وضعیت مفعول	*گرشاسپنامه*		*بیژن و منیژه*	
	تعداد	درصد	تعداد	درصد
ذکر مفعول	۴۲۳	۱۴/۱	۴۹۴	۱۶/۴
حذف مفعول	۱۷۰	۵/۶	۱۴۷	۴/۹

تعامل میان اشخاص، بهترین ظرفیت‌ها را برای حذف مفعول به قرینهٔ لفظی و معنوی فراهم می‌آورد؛ چراکه بیشترین موارد جملات با حذف مفعول در بخش دیالوگ‌محور روایت دیده می‌شود. ویژگی‌های بافتی گفتگو را می‌توان یکی از دلایل مهم در وجود این حذفیات دانست. دیگر عامل مؤثر در وجود جملات با مفعول محذوف، توجه دو شاعر به توصیفات بوده است. اسدی توسی و فردوسی برآن هستند تا اثر حماسی خود را با رنگ و لعاب نمایشی و روایتی پویا خلق کنند؛ از این رو، همواره در تلاش برای ایجاد نوعی تحرّک در مخاطبان به‌منظور دریافت بهتر رویدادها با غور بیشتر در متن بوده‌اند و این‌گونه حذفیات، اثری مثبت و پیش‌راننده در نیل به این هدف دارند.

الف) حذف مفعول به قرینهٔ معنوی

یَل نیو گفت: آنکه بدخواهِ ماست — چنان باد بیچاره کان اژدهاست
برفتند و دیدند هرکس که دید — بَران دست و تیغ آفرین گسترید
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۶۱)

و

برهنه نَوان دُختِ افراسیاب — بَرِ رستم آمد دو دیده پُر آب
برو آفرین کرد و پرسید و گفت — همی بآشتی خون ز مژگان بِرُفت
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۷۲/۳)

ب) حذف مفعول به قرینهٔ لفظی

یکی مرغِ بریان بفرمود گرم — نَوَشته بدو اندرون نانِ نرم
سَبُک دستِ رستم بسانِ پری — بدو در نهان کرد انگشتری
بدو داد و گفتش: بدان چاه سر — که بیچارگان را تویی راهبر
(همان: ۳۷۵)

مفعول «انگشتری نهفته در مرغ بریان به همراه نان نرم» به‌سبب طولانی بودن و نیز ذکر در ابیات پیشین و ایجاد قرینهٔ لفظی، نیاز به تکرار ندارد؛ چراکه در صورت تکرار، با اطناب روبرو هستیم. خواننده با اولین خوانش، تصویر امر را در ذهن می‌پروراند و پس از آن فعلِ پس‌آیند «داد» را بر مفعول حذف شده «انگشتری نهفته ...» پیاده می‌کند. بدیهی است که درصورت ذکر دوبارهٔ مفعول، کلام دچار اطناب خواهد شد و مفعولِ بلندبالا، نیازی به ذکر مجدد و تکرار دوباره و غیرضروری ندارد.

سپهبد چو پندش سراسر شنود — پذیرفت و ره را بسیچید زود
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۶۹)

۳-۲. وضعیت مسند

وضعیت پراکندگی افعال اسنادی بر اساس نوع آن‌ها در دو اثر را در محدودهٔ ۳۰۰۰ جمله بررسی کرده و آمار عددی و درصدی در جدول زیر آمده است:

جدول۶: پراکندگی افعال اسنادی بر اساس نوع آن‌ها

نوع فعل اسنادی	*گرشاسپنامه*		*بیژن و منیژه*	
	تعداد	درصد	تعداد	درصد
است	۷۱	۲/۳	۱۴۵	۴/۸
بود / باد	۲۳۱	۷/۷	۹۴	۳/۱
شد	۱۲۹	۴/۳	۱۱۵	۳/۸
گشت / گردید	۲۷	۰/۹	۱۵	۰/۵
کل	۵۳۲	۱۷/۷	۲۹۵	۹/۸

با مقایسهٔ کمّی این افعال اسنادی، می‌توان نتیجه گرفت که اسدی توسی در روایت داستان و رویدادها، زبان گذشته را مناسب‌تر دیده است؛ از طرفی، پراکندگی نسبتاً بالای فعل اسنادی «است» در بیژن و منیژه، رنگی زنده به رویدادها و شخصیت‌ها و تصاویر آن نسبت به گرشاسپنامه داده است. در آن سو، اسدی توسی اما از افعال «بودن، شدن و گشتن» بیشتر استفاده کرده است و همین امر موجب شده است که تاریخ حوادث و رویدادهای گرشاسپنامه به‌نسبت بیژن و منیژه، گذشته محور باشد. گرشاسپنامه در قیاس با بیژن و منیژه از بسامد بالاتری در استفاده از فعل اسنادی «باد» برخوردار است که هرچه این فعل در یک اثر پربسامدتر باشد، با حجم بیشتری از جملات با وجوه دعایی و طلبی روبرو خواهیم بود.

۴-۲. وضعیت فعل

جدول۷: پراکندگی حذف فعل در دو اثر

نوع حذف فعل	*گرشاسپنامه*		*بیژن و منیژه*	
	تعداد	درصد	تعداد	درصد
قرینهٔ لفظی	۴۷۶	۱۵/۸	۳۴۱	۱۱/۳
قرینهٔ معنوی	۲۷۲	۹	۲۶۸	۸/۹
کل حذفیات	۷۴۸	۲۴/۷	۶۰۹	۲۰/۳

۱-۴-۲. حذف فعل به قرینهٔ لفظی

در گرشاسپنامه، ۱۵/۸ درصد و در بیژن و منیژه ۱۱/۳ درصد از افعال به شکل قرینهٔ لفظی حذف شده‌اند که اغلب این حذفیات برای حفظ ایجاز در کلام و عدم تکرار و حشو در متن رخ داده است. با مقایسهٔ عددی این نوع حذف می‌توان عنوان کرد که حذف فعل به قرینهٔ لفظی جزوی از شیوهٔ معمول شاعران در ایجاز بوده است. از آن جهت که متن دو اثر در اغلب موارد تکیه بر گفتگوها با جملات در کوتاه‌ترین حالت دارد، این‌گونه حذفیات بسیار مورد انتظار می‌نماید.

همش خیره‌سر دید و هم بدگمان به دشنام بگشاد خسرو زبان
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۴۳/۳)

و

ازو آن سزید از تو این بُد که بود که از مُشک بوی آید از کاه دود
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۷۸)

حذف لفظی افعال، مختص به گفتگوها نیست و در هر نوع کلام و با هر وجهی دیده می‌شود:

دبیر از قلم ابر انقاس کرد سخن دُرّ و اندیشه الماس کرد
(همان: ۷۷)

۲-۴-۲. حذف فعل به قرینهٔ معنوی

حذف فعل به قرینهٔ معنوی، کلام را به زبانی عامیانه بدل می‌سازد (وحیدیان، ۱۳۴۳: ۱۰۰) و یافتن فعل محذوف به تسلط کامل مخاطب به زبان مورد نظر وابسته است. اما گاه حذف افعال به قرینهٔ معنوی به تردید و کژفهمی‌هایی منجر می‌گردد؛ چراکه ذکر مستقیم فعل در برخی موارد به‌دلیل عدم وجود قرینهٔ لفظی، ضروری به نظر می‌رسد. حذف به قرینهٔ معنوی از سوی شاعر می‌بایست آگاهانه صورت پذیرد؛ چراکه فرآیند قرینه‌یابی از سوی مخاطب در چنین حذفیاتی با دشواری‌هایی همراه خواهد بود (Mikk, 2000: 184). در دو اثر، شاعران برای سرعت بخشیدن به روند روایت، دست به حذف معنوی فعل زده‌اند. این نکته نیز باید مورد توجه قرار گیرد که اغلب حذفیات فعل به قرینهٔ معنوی، زمانی رخ داده‌اند که فعل حذف شده برای مخاطبان زودیاب بوده است:

به کاخ اندرون بت به مجلس بهار در ایوان نگار و بمیدان سوار
مهش مشک‌سای و شکر می‌فروش دو نرگس کمانکش دو گل درع‌پوش
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۲۲)

و

وُز آنجا بیامد بنزدیک شاه دو دیده پُر از خون و دل کینه‌خواه
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۴۱/۳)

۲-۵. وضعیت متمم، قید و متمم‌های قیدی

وضعیت پراکندگی قیدها و متمم‌ها در سه‌هزار جمله از دو اثر را می‌توان در جدول زیر مشاهده نمود:

جدول ۸: پراکندگی قید و متمم در دو اثر

وضعیت قید و متمم	*گرشاسپنامه*		*بیژن و منیژه*	
	تعداد	درصد	تعداد	درصد
قید	۲۳۴	۷/۸	۲۷۲	۹
متمم	۲۸۶	۹/۵	۳۲۸	۱۰/۹

طبق جدول ۸ تعداد متمم‌های اعمال‌شده در متن از سوی فردوسی به‌سبب علاقهٔ وی در پرداختن به جزئیات و انتقال اطلاعات تکمیلی به مخاطب، عدد بالایی را نشان می‌دهد که بی‌شک موجب طولانی شدن جملات در متن بیژن و منیژه شده است. در طرف دیگر، گرشاسپنامه تعداد متمم‌های کمتری داشته و به تبع آن، از جملات کوتاه‌تری برخوردار است. اما موضوعی که در هر دو اثر مشابه می‌نماید، بسامد بالای متمم‌های قیدی و آن هم از نوع زمان و حالت است که تلاش دو شاعر در بهره‌مندی از اطلاعات تکمیلی به شیوهٔ نمایش حالات و چگونگی رخدادهای مورد نظر را نشان می‌دهد. همان‌طور که اشاره شد، متمم‌های قیدی نقشی فرااطلاعاتی در کلام دارند و دو شاعر به‌خوبی توانسته‌اند با بهره‌مندی از ظرفیت‌های آن‌ها، جزئیاتی دربارهٔ زمان، حالت و مکان رویدادها به مخاطب منتقل کنند:

به شبگیر چون رستم آمد به در (فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۹۵/۳ و نیز ← همان: ب ۱۳۳، ۷۰۱ و ۸۵۸)

بخواری سپر شش بهم برنداشت (اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۵۵ و نیز ← همان: ۶۹/ب۱۰؛ و ۷۱/ب ۱۴)

با توجه به اهمیت اطلاعی قیدها، به پراکندگی۳ قید پرتکرار در محدودهٔ سه‌هزار جمله از هر اثر می‌پردازیم:

جدول۹: پراکندگی ۳ قید پرتکرار در دو اثر

انواع قید	*گرشاسپنامه*		*بیژن و منیژه*	
	تعداد	درصد	تعداد	درصد
زمان	۵۸	۲۴/۷	۶۴	۲۳/۵
مکان	۳۳	۱۴/۱	۴۵	۱۶/۵
حالت	۱۰۳	۴۴	۱۲۸	۴۷

بررسی نوع قیدها، اطلاعات مهمی را از حال و هوای کلی یک متن به خوانندگان می‌رساند. برای مثال اگر اغلب جملات متن را قید زمان و مکان تشکیل دهند، نشان‌دهندهٔ آن است که موضوع غالب آن، بیان تاریخ و یا جغرافیای خاصی است و نویسنده تأکید ویژه‌ای بر ثبت و اعلام زمان و مکان رویدادها در اثر خود دارد. اگر قید حالت پربسامدترین قید باشد، در این صورت چگونگی حادث شدن امور و کیفیت حال اشخاص در تعامل با رویدادها در طول روایت برای شاعر اهمیت ویژه‌ای داشته است و احتمالاً با اثری داستان‌محور مبتنی بر توصیفات روبرو هستیم. از آن جهت که در این پژوهش با دو متن حماسی/ پهلوانی استوار بر روایت داستانی در چهارچوب تاریخ یک کشور روبرو هستیم، قیود زمان، مکان و حالت از بسامد بالایی نسبت به قیود دیگر برخوردار هستند. در یک مقایسهٔ آماری میان دو اثر، بیژن و منیژه در بسامد تمامی قیدها برتری نسبی دارد.

آنچه در آمار عددی توجه را به خود جلب می‌کند، تعداد بالای قید حالت است که در دو اثر، بیشترین قیدها را از آن خود کرده‌اند. بسامد زیاد قیود حالت، می‌تواند پیام مهمی را داشته باشد؛ پیامی که نشان می‌دهد گرشاسپنامه و بیژن و منیژه جدا از ویژگی‌های تاریخی و جغرافیایی خود،

آثاری داستان‌محور هستند و همت شاعران بر پررنگ سازی وجه داستانی بوده است. همچنین بار دیگر نقش گفتگوها و تعامل اشخاص با یکدیگر در رقم خوردن چنین آماری دیده می‌شود؛ چراکه در زمان گفتگو، حالات و احساسات افراد می‌بایست با جزئیات خاص و دقت بسیار بالا پرداخته و بیان گردند تا خواننده بتواند در حالت‌های تأسف، خشم، شادی، تکبر و... با روح روایت ارتباط برقرار کند.

قیود مکان، دارای پراکندگی اندکی به نسبت دو قید پرکاربرد دیگر هستند. از دلایل مهم آن، اهمیت کمتر مکان‌ها از دید شاعران است. این قید اگرچه به نسبت قید حالت و زمان بسامد کمتری دارد اما نمی‌توان از تأثیر اطلاعات تکمیلی آن به مخاطبان غافل شد. دو شاعر به یک شیوه در ساخت قید مکان عمل کرده‌اند. برای مثال: قیود مکان در اغلب موارد با «سوی/ پیش و...» دیده می‌شوند. از قید زمان به‌عنوان یکی از سه قید پرتکرار و مهم در متن نیز نباید غافل شد. زمان یک رخداد یا حادثه، گاه حساسیت و اهمیت بیشتری برای مخاطب دارد تا مکان و چگونگی رخ دادن آن. قید زمان، دومین قید پرکاربرد در دو اثر است. اطلاعات اضافی به شکل قید زمان اگرچه از نظر آماری محبوبیت کم‌تری نسبت به توصیفات در بیان حالت و چگونگی دارند اما از نگاه کاربردی، در جایگاه دوم پرطرفدارترین قیود نزد شاعران می‌باشند.

همان سال ضحاک کشورستان ز بابل بیامد بزابلستان
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۵۰)

قیدهای زمان در دو اثر، اغلب بیانگر محدودهٔ زمانی مبهم، عامیانه و غیردقیق می‌باشند که منظوری از سوی شاعران در اعداد آن‌ها نبوده و برای بیشتر این قیدها نمی‌توان ارزش زمانی و تاریخی ویژه‌ای را متصور شد:

سه روز و سه شب شاد بودند هم گرفته برو خواب و مستی ستم
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۲۰/۳ و ← ب ۴۰۹ و ۶۸۹)

سر هفته گفتا سوی هند، زود بیاریّ مهراج برکش چو دود
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۵۰ و ← ۷۵/ب ۵ و ۹۰/ب۱۷)

پرتکرارترین اشارات زمانی دو شاعر، مربوط به روزشماری‌ها، اشاره به بخشی از زمان در طول شبانه روز یا پی‌آیی رخدادها (پس، نخست، آنگاه و ...) بوده است.

۱-۵-۲. بررسی چند قید خاص

در ساختار کلامی دو شاعر، گسترهٔ کاربرد قید در متن به قیود مذکور محدود نمی‌گردد. در گرشاسپنامه و بیژن و منیژه جدا از سه قید حالت، زمان و مکان، قیود نسبتاً پرکاربرد دیگری نیز یافت می‌شود که می‌توان از آن‌ها به قید استثناء و تأکید اشاره نمود.

الف) قید استثناء

دل و گـرز و بـازو مـرا یـار بـس　　نـخـواهـم جـز ایـزد نـگـهـدار کـس
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۷۹)

و

نـه هـرگـز بِـکَـس دادی او را پـدر　　نـه روزی ز فـرمـانـش کـردی گـذر
(همان: ۲۳)

در نمونهٔ یادشده، جدا آوردن دو حرف نفی‌ساز «نه» از دو فعل «دادی و کردی» و آوردن آن‌ها در ابتدای جمله، بار تأکیدی و تأثیرگذاری بیشتری را انتقال می‌دهد.

۱. معنای جملهٔ اول با تأثیر دادن حرف نفی‌ساز: پدر، هرگز اورا به کسی ندادی.

۲. معنای جملهٔ دوم با تأثیر حرف نفی‌ساز: هرگز روزی (را) از فرمانش گذر نکردی.

نبُد گیو را خود جزین پور کس (فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۴۹/۳)

نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر (همان: ۳۰۳)

ب) قید تأکید بر شمول

ز فرمـانش بُـد گیتی و هرچـه خواسـت　　نبود و نبـاشـد هرآنچ او نخواسـت
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۷۷)

و

هـرآن کـو بـه ره بـر کَـنَـد ژرف‌چـاه　　سَـزَد گـر نـهـد در بُـنِ چـاه گـاه
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۱۳/۳ و ← ب ۳۹۹، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳ و ۷۶۴)

۶-۲. اسم اشاره و کارکرد بلاغی آن

اسم‌های اشارهٔ «این و آن» در گرشاسپنامه و بیژن و منیژه از بسامد بسیار بالایی برخوردار هستند. اغلب این اسم‌ها در حالت بی‌نشان خود استفاده شده‌اند و تنها کاربرد اشاره‌ای دارند. اما در مواردی خاص، کارکرد بلاغی فراتر از هنجار معمول را ایجاد کرده‌اند.

جدول۱۰: پراکندگی اسم‌های اشاره در دو اثر

اسم اشاره	*گرشاسپنامه*		*بیژن و منیژه*	
	تعداد	درصد	تعداد	درصد
آن	۱۸۳	۶/۱	۱۶۱	۵/۳
این	۹۶	۳/۲	۱۱۵	۳/۸
کل	۲۷۹	۹/۳	۲۷۶	۹/۲

با توجه به پراکندگی نسبتاً بالای اسم اشاره، می‌توان با کمی اغماض هر دو اثر را در کاربرد آن در یک سطح قرار داد، اما با نگاه آماری به جدول شمارهٔ ۱۰، گرشاسپنامه از بسامد بالاتری در اسم اشاره نسبت به بیژن و منیژه برخوردار است و تعداد اسم‌های اشارهٔ آن در سه‌هزار جمله، برتری ۰/۱ درصدی

را نشان می‌دهد. گرشاسپنامه در اسم اشارهٔ دور (آن) و بیژن و منیژه در اسم اشارهٔ نزدیک (این) نسبت به همدیگر سبقت گرفته‌اند. تعداد بالای اسم اشارهٔ «این»، بدان معنا است که میزان نقل‌قول‌ها در بیژن و منیژه، بسامد بالاتری دارند؛ چراکه اسم اشارهٔ «این» معمولاً خارج از زاویه و زمان روایت‌گری داستان است و بیشتر به رویداد و افراد در تعامل با آن نزدیک می‌باشد. درست در نقطهٔ مقابل، اسم اشارهٔ «آن» قرار دارد که اشارهٔ دور به رویدادها است و فرد گوینده را نسبت به رخداد با فاصله نشان می‌دهد. با این تفاسیر می‌توان نتیجه گرفت که اسدی توسی، در طول داستان، بیشتر در زاویهٔ راوی بوده و روایت داستان را به تعامل در آن ترجیح داده است. این در حالی است که فردوسی به‌واسطهٔ کاربرد بیشتر اسم اشارهٔ «این» نسبت به اسدی، به رویدادها نزدیک‌تر بوده است. در دو اثر، اسم‌های اشارهٔ «این و آن» برای اشاره به هر چیز اعم از انسان (معرفه و نکره)، شاه یا زیردست و غیر انسان نظیر ابزار جنگی، زمان یا مکان خاص و... استفاده شده است.

۱-۶-۲. اشاره به ابزارآلات جنگی و دیگر اشیاء

هم اکنون بدین گرزهٔ صد منی　　برآرمش از آن چرم اهریمنی
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۵۷)

ز توران‌زمین کم شد آن تاج و گاه (فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۰۶/۳)

۲-۶-۲. اشاره به‌قصد خفیف شمردن

استفاده از «آن» و «این» برای اشاره به برخی عناصر در جمله، معمولاً نمودی تحقیرآمیز به‌همراه خواهد داشت:

ربود آن سپه را ز بالا و پست (اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۸۲ نیز← ۶۱/ب ۸ و ۷۸/ ب ۱)

حرف اشارهٔ «این» در ذات معنایی خود، بار مفهومی چون کم‌ارجی، زودیابی و دم دست بودن را به طرف اشارهٔ خود بخشیده و نگاهی از بالا به پائین ایجاد کرده است:

نبینی کزین بدکُنِش دخترم　　چه رسوایی آمد به پیران سَرَم
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۳۲/۳)

۳-۶-۲. برای انحصارسازی و تأکید

یکی از کارکردهای بلاغی مهم در استفاده از اسم‌های اشارهٔ «آن و این» در هر دو اثر، ظرفیت منحصرسازی نهاد است. «آن» و «این» در چنین شرایطی معنایی معادل «این و فقط و فقط همین» یا «آن و فقط و فقط همان» را می‌سازند:

ولیکن برین رایِ هُشیار من　　یکی بنگَرَد ژرف سالارِ من
(همان: ۳۳۳)

و

ازو آن سزید از تو این بُد که بود　　که از مشک بوی آید از کاه دود
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۷۸)

۷-۲. نقش وضعیت عناصر در ایجاد حصر و قصر

تفتازانی ذیل مبحث حصر و قصر گوید: «قصر در اصطلاح، تخصیص چیزی به چیز دیگر است به روش‌های مخصوص» (تفتازانی، ۱۳۹۱: ۱۹۷). قصر، حصر کردن و ویژه داشتن موصوفی است به صفتی یا حصر کردن و تخصیص صفتی است به یک موصوف، آنچنان که از او درنگذرد (کزازی، ۱۳۷۴: ۱۸۴). در واقع نتیجهٔ حصر و قصر، انحصار چیزی بر چیز دیگر در امری خاص می‌باشد. قصر در متون ادبی معمولاً به دو روش ایجاد می‌شود: ۱. اعمال قصر بدون استفاده از ادات قصر که برخی صاحب‌نظران، این شیوه را در ایجاد تأکید و مبالغه مؤثرتر دانسته‌اند (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۶۸). البته شایان ذکر است که شناخت قصر و حصر به شیوهٔ عدم بهره‌مندی از ادات قصر، مربوط به ذوق و برداشت مخاطب از کلام بوده و امری نسبی تلقی می‌گردد؛ ۲. اعمال قصر با استفاده از ادات قصر که از معمول‌ترین شیوه‌های قصرسازی در کلام می‌باشد. «جز و مگر» مهم‌ترین ادات قصر در دو اثر می‌باشند.

ایجاد حصر بدون استفاده از ادات حصر، اهمیت آرایش واژگانی و وضعیت قرارگیری عناصر در ساختار جمله را بیش‌تر از پیش نمایان می‌سازد. روش انحصارسازی به‌صورت جابجایی عناصر جمله به این صورت است که اسم، در مرتبهٔ مسند آمده و صفت یا امور تعریف‌کنندهٔ نهاد در جایگاه نهاد می‌آیند:

توانایی و آفرینش تُراست (اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۵۸)

و گاه نهاد در ابتدای جمله قرار می‌گیرد: منم رستم زاولی، پورِ زال (فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۸۴/۳)

منیژه منم دخت افراسیاب　　برهنه ندیدی مَرا آفتاب

(همان: ۳۷۳)

شمیسا در موارد حصر و قصر به شکل «منم، تراست و...» می‌گوید: «در جملاتی که مفهوم منم، توئی، اوست و مراست به‌کار رفته باشد، می‌توان احتمال ایجاد نوعی قصر در آن را داد» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۷۴). آنچه در نمونه‌های فوق قابل توجه است، نزدیکی و هم‌نشینی نهادها با فعل خودشان است که از شگردهای دو شاعر در حصر عنصر مورد نظر به‌حساب می‌آید. در (منم/ توراست)، سعی شده است تا عنصر حصر شده (من/ تو) در نزدیکترین فاصله نسبت به فعل خود قرار گیرند. این نزدیکی عنصر حصر شده به فعل، نتیجهٔ بلاغی دیگری را نیز به‌همراه دارد و آن مفهوم تأکیدی است که فعل به جزءِ حصر شده منتقل کرده و از طرفی بار انحصاری آن را نیز افزایش می‌دهد:

تو برداشتی گوهر و سیم و زر　　تو بستی مَرین رزمگه را کمر

(همان: ۳۱۱)

و

بزرگی تُرا شاه مهراج داد (اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۷۷)

۳. بیان چند نکتهٔ بلاغی

۳-۱. نقش بلاغی اسم اشارهٔ «همان»

اسم اشارهٔ «همان» در دو اثر، اغلب برای طرف اشارهٔ معروف به کار رفته است:

همان گنج دینار و تاجِ گهر　　به تاراج دادم همه سَربِسَر
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۱۶/۳)

و

سپهبد همان چرخ و تیرش بخواست　　که پیش از پی اژدها کرد راست
(اسدی توسی، ۱۳۵۴: ۸۱)

همان‌طور که مشاهده می‌شود، «ده دلاور/ چرخ و تیر» طرف اشارهٔ «همان» می‌باشند که البته شاعر به‌واسطهٔ آنکه شناسه‌هایی از هر یک در روایات پیشین برای مخاطبان برجای گذاشته است، به هر کدام با استفاده از «همان» که مختص اشاره به طرفان اشارهٔ معروف می‌باشد، اشاره می‌کند.

۳-۲. ایجاد فاصله میان موصوف و صفت

ز شهری به داد آمدستیم دور (فردوسی، ۱۳۷۱: ۳/۳۰۷)

از ویژگی‌های ساختارگریزانهٔ بیژن و منیژه، می‌توان به جداسازی موصوف از صفت اشاره نمود. در نمونهٔ فوق، «دور» به‌عنوان صفت برای موصوف «شهر» به‌شکلی کاملاً جدا آمده است و این تأخیر در بیان صفت شهر، مفهوم دوری را تقویت کرده است. فردوسی گویی بُعد مسافت را از معنا به ظاهر جمله منتقل کرده، به‌گونه‌ای که شهر از صفت خود در کلام نیز دور افتاده است.

۴. نتیجه

با بررسی پراکندگی نهادها در سه‌هزار جمله از دو اثر، شیوه‌های دو شاعر در ذکر و حذف عناصر اصلی و فرعی مشخص گردید که به شرح زیر می‌باشد:

نهادهای مؤثر بر حوادث و در تعامل با اشخاص، بیشترین تکرار را در میان نهادها داشته‌اند. پهلوانان، شاهان و دیگر افراد برجسته از منظر داستانی نهاد واقع شده‌اند؛ این در حالی است که نهادهای غیر انسانی، مردم عامّه و یا سیاهی لشکرها معمولاً محذوف آمده‌اند. مفعول با نشانهٔ مفعولی «را» در داستان بیژن و منیژه به نسبت گرشاسپنامه از پراکندگی بیشتری برخوردار است و دلیل آن، بسامد بالای نهادهای در تعامل با یکدیگر و درحال گفتگو و امر و نهی می‌باشد که نحو جمله را مستعد حضور مفعول ساخته است. بافت‌محور بودن گفتگوها از سوی دیگر، علاقهٔ دو شاعر را در حذف عناصر اصلی و فرعی افزایش داده است. گرشاسپنامه بیشتر از بیژن و منیژه دارای جملات با مفعول محذوف می‌باشد که می‌توان نسبت کوتاهیِ جملات گرشاسپنامه را بیشتر از اثر دیگر متصور شد. در بررسی وضعیت فعل مانند دیگر عناصر جمله، تمرکز بر حذف آن بوده است. حذف فعل به قرینهٔ معنوی، شکل بی‌نشان‌تری از نوع حذف لفظیِ آن را ارائه داده است. دو شاعر معمولاً

به‌هدف تسریع در روند روایت از حذف فعل به قرینهٔ معنوی بهره جسته‌اند؛ البته این حذف زمانی اتفاق افتاده است که روایت در اوج فضاسازی‌ها بوده و فعلِ حذف شده برای مخاطب زودیاب می‌باشد.

دو شاعر از قید زمان نه برای مشخص نمودن تاریخ دقیق تقویمی بلکه تنها به‌منظور اشاره‌ای گذرا و سطحی به مقطعی از شبانه روز و در مواردی مشابه به چند سال و ماه و ساعت بسنده کرده‌اند. توجه وسواس‌گونه به داستان سرایی و حفظ روند روایتگری، از اهمیت پرداختن به تاریخ رویدادها کاسته است. قید مکان، سومین قید پرکاربرد از سوی دو شاعر بوده است که نشان می‌دهد مکان رویدادها، در درجهٔ سوم اهمیت برای دو شاعر قرار دارد. از میان سه قید پرکاربرد زمان، مکان و حالت، این قید حالت است که بسامد بالای خود را تقریباً در جای‌جای متن حفظ کرده است و همین امر وجههٔ توصیفی گرشاسپنامه و بیژن و منیژه را برجسته نشان می‌دهد. همچنین، وضعیت عناصر فرعی چون متمم‌ها، اسم‌های اشاره و عناصر حصر و قصرساز در ایجاد انواع اغراض بلاغی، نقش مهمی را ایفا نموده است.

در کل می‌توان عنوان کرد که حذف و ذکر عناصر اصلی و فرعی جمله در دو اثر به اغراض بلاغی گوناگونی رخ داده است. جای‌گیر شدن در ذهن، تأکید و ایجاد حصر و قصر از اغراض ذکر بوده‌اند و نیز خامل‌الذکر بودن، ارزش اطلاعی پایین، رعایت ایجاز، جلوگیری از تکرار و حفظ ضرب‌آهنگ روایت را می‌توان از مهم‌ترین اغراض شاعران در حذف عناصر جمله دانست. طبق فرضیهٔ تحقیق، از آنجا که انسجام معنایی متن در دو اثر، هنگام حذف عناصر اصلی و فرعی، در اوج خود بوده است، می‌توان ادعا کرد که حذف عناصر به نسبت ذکر آن‌ها نقش مؤثرتری را در انتقال معانی بلاغی داشته است.

منابع

آهنی، غلامحسین (۱۳۶۰)، معانی و بیان، چ ۲، تهران، بنیاد قرآن.

اسدی توسی (۱۳۵۴)، گرشاسپنامه، تصحیح و اهتمام حبیب یغمایی، چ ۲، تهران، طهوری.

بصّاری، طلعت (۱۳۴۶)، دستور مختصر زبان فارسی، ویراست دوم، تهران، طهوری.

تفتازانی، سعدالدّین (۱۳۹۱)، شرح مختصرالمعانی، چ ۲، قم، دارالفکر.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۹۸۴)، دلائل الإعجاز فی القرآن، القراءة و التّعلیق محمودمحمّد شاکر، القاهرة، المکتبة الخانجی.

دبیرمقدم، سیدمحمد (۱۳۸۷)، زبان‌شناسی نظری: پیدایش و تکوین دستور زایشی، ویراست دوم، تهران، سمت.

رضانژاد، غلامحسین (۱۳٦۷)، اصول علم بلاغت در زبان فارسی، تهران، الزهرا.

شمیسا، سیروس (۱۳۷٤)، بیان، چاپ اوب، تهران، انتشارات فردوس.

ـــــــــــــ (۱۳۹۳)، معانی، ویراست دوّم، تهران، نشر میترا.

طیب، سید محمدتقی (۱۳۸۳)، «برخی ساختارهای دستوری‌گونهٔ شعری زبان فارسی»، ویژه‌نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ٤، ٦٥-۷۸.

فردوسی (۱۳۷۱)، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، ج ۳، کالیفرنیا، بنیاد میراث ایران.

کزازی، جلال‌الدین (۱۳۷٤)، زیبایی‌شناسی سخن پارسی۱ (بیان)، چ ٤، تهران، مرکز.

محمدی، علی و انتصار پرستگاری (۱۳۹۲)، «بررسی و تحلیل نوعی حذف در زبان شاهنامه»، فنون ادبی، سال پنجم، ش ۱ (پیاپی ۸)، ۵۳-٦۸.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳٤۳)، دستور زبان عامیانهٔ فارسی و بررسی‌های تازه در دستور زبان فارسی، چ ۱، تهران، انتشارات امیرکبیر.

Ahani, G. H. (1981), *Meanings and Expression*, Ed: 2nd, Tehran: Quran Foundation. (in Persian)

Asadi Tousi (1975), *Garshaspnameh*, edited by Habib Yaghmaei, Pr: 2nd, Tehran: Tahoori. (in Persian)

Bassari, T (1967), *A Concise Grammar of the Persian Language*, Second Edition, Tehran: Tahoori. (in Persian)

Dabir Moghaddam. M (2008), *Theoretical Linguistics: The Origin and Development of the Reproductive Order*, Second Edition, Tehran: Samat. (in Persian)

Ferdowsi (1992), *Shahnameh*, by Jalal Khaleghi Motlagh, Vol: 3rd, California: Heritage Foundation of iran. (in Persian)

Halliday, M. A. K (2002), "Linguistics Studies of Text and Discourse", London, *Continuum*, p: 297.

Halliday, M. A. K ; Christian M. I. M (2004), *An Introduction To Functional Grammar*. 3rd ed. Hodder Education.

Halliday, M. A. K. (1985, 2004), *An Introduction to Functional Grammar*, Revised edition, London, Edward Arnold.

Jorjani, A. Q. (1984), *Dala'el Al-e'jaz fi Al-quran*, Reading and Suspension: by Mahmoud Muhammad Shakir, Cairo: Al-Khanji Library. (in Arabic)

Kazzazi, J (1995), *Aesthetics of Persian speech 1* (expression), Ed: 4th, Tehran: Markaz Publishing. (in Persian)

Lumsden, M (1810), *Persian Grammar*, by Éva M. Jeremiás, Part 1, Eötvös Lorand University, Budapest.

Mikk, J (2000), "Suggestions for Comprehensible Writing", In *Textbook: Research and Writing*, by Jaan Mikk, Frankfurt: Peter Lang, pp: 183- 184.

Mohammadi, A ; Parastgari, E (2012), "Examination and analysis of a type of ellipsis in the Shahnameh language", *journal of Fonun-e Adabi*, Year 5th, Issue 1 (consecutive 8), pp. 53-68.

Rezanejad, G. H (1988), *Principles of Rhetoric in Persian Language*, Tehran: Al-Zahra. (in Persian)

Shamisa, S (1995), *Expression*, First Edition, Tehran: Ferdows Publications. (in Persian)

Shamisa, S (2014), *Meanings*, Second Edition, Tehran: Mitra Publications. (in Persian)

Taftazani, S. D. (2012), *A Brief Description of the Meanings*, Second Edition, Qom: Dar al-Fikr Publications. (in Persian)

Tayyeb, S. M. T (2004), "Some Grammatical Structures of Persian Poetry", *Vije Name'ye Farhangestan journal*, No: 4, pp: 65-78. (in Persian)

Vahidian Kamyar, T (1964), *Persian Folk Grammar and New Studies in Persian Grammar*, First Edition, Tehran: Amirkabir. (in Persian)

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-4105
https://jlcr.ut.ac.ir

An Introduction to Systemic Attitude in Iranian Short Story

Navazollah Farhadi
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran. E-mail: Na.farhadi@cfu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 59-81)

Article history:
Received:
28 November 2021

Received in revised form:
31 May 2022

Accepted:
21 June 2022

Published online:
21 September 2022

ABSTRACT

Common literary criticisms (both traditional and new criticism) study the works from their own point of view. Obviously, none of these criticisms, due to focusing on a limited and specific aspect of the work, do not provide comprehensive knowledge of the subject under study. For example, in some approaches of criticism, non-semantic factors, including the linguistic and aesthetic elements of the work are ignored, by looking deeply into the meaning; and text-centeredness and introspection in some other approaches, leaves parameters such as individual style and spiritual coordinates of the author and the cultural conditions of his era aside. Therefore, this research wants to provide a comprehensive approach to criticizing literary works by relying on the general theory of systems in which these limitations and shortcomings are minimized.The Iranian short story is the statistical community of this article, which has a high ability to be analyzed in the framework of this perspective among the literary genres. For this purpose, components have been extracted by the integration and adaptation of the comprehensive and central features of the short story with the general features of open systems, and the comprehensive methods of the short story have been analyzed based on these components in three main parts (systemic purposefulness and correlation of variables, systemic input and output and external interactions). In the necessary cases, examples of famous short stories, such as "Kabab e Ghaz", have been cited to explain the topics more precisely. In this review, the Iranian short story is considered an open system that has emerged from the interaction of internal formal and semantic elements, as system variables, the continuation of its life within the macro-system of the world depends on the level of its interactions with external systems and subsystems. In this view, the internal coherence and strength of the plot of each short story can be measured by the fluidity and multi-sidedness of the connection of variables on the central message circuit, which leads to the artistic formation of this message as an output of the literary system. Also, the dynamic balance, as a symbol of the permanence of this system, can be evaluated by examining its effects from environmental parameters and cultural background, and comparing these effects with the quality and quantity of its functions. In summary, the sum of these studies shows:1. Systemic criticism is a comprehensive approach that can entirely provide valuable data from the inherent characteristics of a literary work and external and internal factors affecting its creation, its rise and fall; 2. Systemic "integrative and wide-viewing" approach to literary works and types significantly covers the shortcomings of the old and new approaches in literary criticism; 3. In this attitude, the quality of meaning processing and its artistic return to the environment (as the main and final output of the system) and its social feedback are considered the most important criteria for the evaluation of the literary system. The state of processing and presentation of meaning is determined by the interaction of story elements and Components (=system performance); 4. The systematic study of Iranian short stories (in particular) proves Jamalzadeh's pioneering and his fundamental role in the prosperity of this literary genre, and the tendency of writers after him towards realism, social issues and popular culture, in a systematic scientific way; 5. Systemic criticism has the ability to provide the ground for conducting similar and even deeper and broader research on other types of narrative literature, including novels, and as a practical example be generalized and spread to various fields of literature.

Keywords: Input-Output,Rotational Process,Variable-Parameter,System Performance, Interrelationship.

Cite this article: Farhadi, Navazollah (2022), "An Introduction to Systemic Attitude in Iranian short story", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 2, Ser.N: 26, 59-81, 10.22059/JLCR.2022.334700.1771.

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://jop.ut.ac.ir/

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۶۷
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

درآمدی بر نگرش سیستمی در داستان کوتاه ایرانی

نوازالله فرهادی

استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان تهران، ایران. رایانامه: Na.farhadi@cfu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۵۹-۸۱)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۹/۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۳/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۳۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۶/۳۰

چکیده

نگرش سیستمی رویکردی همه‌جانبه‌نگر است که می‌تواند از عوامل بیرونی و درونی مؤثر بر آفرینش، اوج‌گیری و افول یک اثر ادبی و ویژگی‌های ذاتی آن، داده‌های ارزشمندی به‌صورت یکجا ارائه‌نماید. داستان کوتاه، از میان انواع ادبی گونه‌گون ، قابلیت بالایی برای بررسی در چارچوب این نگرش دارد. در نوشتهٔ حاضر به منظور بررسی داستان کوتاه ایرانی بر پایهٔ نگرش سیستمی، از تطبیق شاخصه‌های مهم و محوری داستان کوتاه -که مورد توافق عموم منتقدان است- با ویژگی‌های عمومی سیستم‌های باز، مؤلفه‌هایی استخراج گردیده و شگردهای فراگیر داستان کوتاه بر مبنای این مؤلفه‌ها تحلیل و در موارد لازم برای تبیین دقیقتر مباحث، به نمونه‌هایی از داستان‌های کوتاه معروف، ازجمله «کباب غاز» استشهاد گردیده‌است. در این بررسی علاوه‌بر شناسایی عناصر شکلی و ابعاد معنایی و نقش ارتباطی این دو در شکل‌گیری و عملکرد داستان کوتاه، چگونگی اثرگذاری آن‌ها بر مخاطبان ارزیابی و بازنمایی شده است. با وجود انتقادهای بعضی صاحب‌نظران بر آثار جمالزاده، این ارزیابی، نقش پایه‌ای او در رونق داستان کوتاه ایرانی و گرایش بسیاری از نویسندگان متأخر به واقع‌گرایی، اجتماع‌نگاری و فرهنگ عامه را به روش علمیِ سیستمی اثبات می‌کند. چنین جستاری به لحاظ روش‌شناسی می‌تواند مقدمه‌ای بر انجام پژوهش‌های موردیِ ژرف‌تر باشد و به عنوان نمونه‌ای کاربردی زمینهٔ پژوهش‌های مشابه را بر روی گونه‌های دیگر ادب روایی ازجمله رمان فراهم آورد.

کلیدواژه‌ها: درونداد-برونداد، فرآیند چرخشی، متغیر-پارامتر، عملکرد سیستمی، هم‌پیوندی متقابل.

استناد: فرهادی، نوازالله (۱۴۰۱)، «درآمدی بر نگرش سیستمی در داستان کوتاه ایرانی»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۱، ش ۲، پیاپی ۲۶، ۵۹-۸۱.
10.22059/JLCR.2022.334700.1771

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

© نویسندگان.

۱. مقدمه

واژهٔ «سیستم» (System) معانی و کاربردهای گوناگونی دارد و از «نظم و ترتیب و آیین و قوانین» در لغت گرفته تا معانی اصطلاحی گوناگونی، چون «دستگاه کامپیوتر، دستگاه حکومتی و سازمان‌های اداری» را دربرمی‌گیرد. برخلاف این تنوع، تعاریفی که اهل فن از آن ارائه می‌دهند، تقریباً یکسان است. برتالانفی مختصر و مفید می‌گوید: «سیستم موجودیتی است که حیات آن از طریق روابط متقابل میان اجزا امکان‌پذیر است.» (برتالانفی، به نقل از: مرعشی، ۸۶:۱۳۸۵) و در جایی دیگر اندکی کامل‌تر اظهار می‌کند: «ارگانیسم‌ها هرکدام، یک سیستم‌اند؛ یعنی عناصر [درونی] و فرادست آن‌ها با تعاملی پیوسته، تعادلی پویا دارند» (Bertalanffy, 1968: 211). به طور خلاصه می‌توان گفت: سیستم پدیده‌ای است که هستی و چیستی آن را تعاملات درونی و بیرونی آن تعیین می‌کند.

بنابراین نگرش سیستمی، روشی است که شناخت عوامل اثرگذار درونی و بیرونی سیستم را میسر می‌سازد و نقش هریک از این عوامل را در تکوین، تکامل و عملکرد سیستم بیان می‌کند. اقتضای این نگرش «کل‌نگری و یکپارچه‌بینی» در امر پژوهش است (← Ackof, 1971: 669).

۱-۱. تبیین موضوع و اهمیت آن

نقدهای ادبی متداول (اعم از نقد سنتی و نقد با رویکردها و نظریه‌های نو) هر کدام از منظر خاص خود به مطالعهٔ متون می‌پردازند و به دلیل تمرکز بر جنبهٔ محدود و معینی از اثر، بعضاً یافته‌های ژرف و شگرفی از منظر و محدودهٔ مورد نقد خود ارائه‌می‌دهند. بدیهی است، هیچ‌کدام از این رویکردها به‌تنهایی، شناخت همه‌جانبه‌ای از موضوع مورد مطالعه به‌دست‌نمی‌دهند. برخی از رویکردها در حوزهٔ نقد سنتی صرفاً به معنا پرداخته، عوامل غیر معنایی، از جمله عناصر زبانی و زیباشناختی اثر را نادیده می‌گیرند. در رویکردهای معناگرایانه‌ای چون نقد تاریخی و اجتماعی و... توجه عمده به عوامل فرامتنی، متغیرهای درون‌متنی را به حاشیه رانده، تأثیر آن‌ها بر شکل‌گیری و عملکرد اثر ادبی و همچنین اثرگذاری متقابل هنر مورد نقد و جامعه و بازخوردهای اجتماعی آن را تحت‌الشعاع قرارمی‌دهد.

همچنین در اغلب رویکردهای نقد نو بر خلاف نقدهای سنتی، پارامترهایی چون شرایط تاریخی و فرهنگی عصر مؤلف، ویژگی‌های فردی و مختصات روحی او کاملاً به یک سو نهاده می‌شود. با وجود متن‌محوری و درون‌نگری این قسم از نقدها، عنصر **معنا** به عنوان یکی از مهم‌ترین متغیرها و عوامل درونی، کنار گذاشته یا از اولویت خارج می‌شود. «این مکتب با زمینهٔ پیدایش آثار ادبی، زمینه‌های تاریخی، زندگی‌نامه‌ای،... سر و کاری ندارد؛ در پی معنای متن نیست، بلکه می‌خواهد بداند، متن چگونه خود را بیان می‌کند» (سلدون و ویدوسون،۲۹:۱۳۸۴). این در حالی است که معنا در هنر و ادبیات ایران از همان ابتدا رکن رکین و عنصر جدایی‌ناپذیر بوده و در بسیاری موارد، ادبیات به صورت ابزاری در خدمت معنا برای انتقال پیام اخلاقی، مذهبی و عرفانی قرار گرفته و گاه خالق اثر

تصریح می‌کند که: شعر و داستان، پوسته و «پیمانه‌ای» برای «دانهٔ معنا» و مغز محتواست. این پیشینهٔ غنی در کنار عواملی چون بیداری عمومی جامعه در عصر مشروطه و اثرپذیری ادیبان و منتقدان ادبی از واقع‌گرایی اروپایی و سوسیالیستی، مفید و متعهدبودن هگلی آثار ادبی را استمرار بخشیده‌است.

نگرش سیستمی، با وجود ایرادهای وارد بر آن (← مارتین، ۱۳۸۶ :۱۳ و اکران و ساعی، ۱۳۹۶: ۲۱ و هولاب، ۱۳۷۹: ۱۷)، نقدی نسبتاً جامع است که با رویکرد «یکپارچه‌بینی و گسترده‌نگری»، کاستی‌های موجود در رویکردهای سنتی و نو را به طور قابل ملاحظه‌ای پوشش می‌دهد. رمز جامعیت نگرش سیستمی، در مفهوم «گسترده‌بینی» آن نهفته است. در بینش گسترده‌نگر، هریک از پدیده‌های هستی نسبت به اجزای محاط خود، سیستم و نسبت به پدیده‌های محیط و فرادستش، خرده‌سیستم محسوب می‌شود. به این ترتیب ابرسیستم جهان از این سیستم‌های تودرتوی پیازی‌شکل، پدیدار می‌گردد (← علاقه‌بند، ۱۳۸۱: ۱۴۳ و گلابی، ۱۳۶۹: ۱۶). چنین بینشی مؤید آن است که همهٔ سیستم‌های درون هستی، سیستم‌های باز (متعامل با محیط) هستند و به موجب تعاملات میان آن‌ها سیستم گستردهٔ جهانی معنا و موجودیت پیدا می‌کند (زیرا بر اساس تعاریف پیشین، هر سیستم موجودیت و ماهیت خود را از روابط متقابل سیستم‌های درونی‌اش احراز می‌کند). از همین‌رو هیچنز (Hitchens) معتقد است: «تقریباً تمامی سیستم‌های موجود، باز به‌شمارمی‌روند و پایداری جهان به وجود سیستم‌های باز بستگی دارد.» (پیروز، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

به این ترتیب نگرش سیستمی، اثر ادبی را «سیستمی باز» در میان سایر سیستم‌های اجتماعی تلقی می‌کند که شناخت کامل آن مستلزم بررسی و شناخت تک‌تک متغیرها[1] و پارامترها و نحوهٔ تعامل میان آن‌هاست؛ از این‌رو برخلاف نقدهای نو و سنتی، هیچ عامل درونی یا بیرونی، شکلی یا معنایی در این نگرش مغفول نمی‌ماند.

داستان کوتاه ایرانی یکی از انواع ادبی پررونق معاصر است که هم از قاعدهٔ کلی معنامداری پیش‌گفته پیروی می‌کند و هم سایر اختصاصات این نوع ادبی، ظرفیت و قابلیت بالایی بدان می‌بخشد تا با نگرش سیستمی، ابعاد آن بررسی و شناسایی گردد.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

نظریهٔ سیستمی پدیده‌ای نوبنیاد است. «انجمن تئوری عمومی سیستم‌ها» مرکب از برتالنفی (زیست‌شناس)، کنت‌بولدینگ (اقتصاددان)، آناتول‌راپوپورت (ریاضی‌دان)، رادلف‌جرالد (فیزیولوژیست) به سال ۱۹۵۴ شکل‌گرفت؛ برتالانفی (۱۹۷۲-۱۹۰۱م) را «واضع نظریهٔ عمومی سیستم‌ها به صورت مدون و علمی» دانسته‌اند (← مرعشی، ۱۳۸۵: ۸۵ و اکران، ۱۳۹۶: ۱۰). گذشته از نوپایی، ورود آن به حوزهٔ هنر و پژوهش‌های ادبی نیز با تأخیری سی‌چهل ساله روی‌می‌دهد؛ برای مثال، در آلمان نیکلاس لومان

۱. منظور از متغیرها، اثرگذاران درون‌سیستمی و مقصود از پارامترها: اثرگذاران برون‌سیستمی است. مجموعه اثرپذیران نیز در اینجا «توابع» نامیده شده‌اند.

(۱۹۹۸-۱۹۲۷م) از دهۀ ۱۹۶۰ با پژوهش‌های خود اقدام به ترویج این نظریه در حوزه‌های مختلف علمی نمود؛ اما در اواخر ۱۹۸۰ کسانی چون کلاوس دیسل‌بک (Klaus Disselbeck) و ماتیاس پرانگل (Matthias Prangell) آثاری منتشر کردند که از آغاز رواجِ نگرش سیستمی در قلمرو ادبیات و هنر حکایت داشت (هولاب، ۱۳۷۹: ۳۰).

در ایران نیز «تفکر سیستمی از اوایل دهۀ ۱۳۵۰ به وسیلۀ «سازمان مدیریت صنعتی» به سازمان‌ها و پژوهشگران معرفی شد و سازمان مذکور سعی کرد روش سیستمی را در پروژه‌های اصلاح مدیریت کشور به‌کارگیرد» (خاکسار و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۶۵)؛ اما منتقدان ادبی تا سال‌های اخیر آثار چندانی مبتنی بر نگرش سیستمی ارائه نکردند. از میان پژوهش‌های معتبری که اخیراً انجام شده است، می‌توان به این موارد اشاره‌کرد:

- مقالۀ «نتایج کار لومان؛ نظریۀ سیستم‌ها و پژوهش‌های ادبی در دوران پس از دیوار برلین» (۱۳۷۹) اثر رابرت هولاب که سایه میثمی ترجمه کرده‌است، به کلیاتی دربارۀ نظریۀ سیستم‌ها، تاریخچه و نحوۀ تسری آن به پژوهش‌های ادبی، معایب و محاسن آن و همچنین به تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود میان نظریۀ ساختارگرایی و نگرش سیستمی با محوریت آرا و مجادله‌های یورگن هابرماس و نیکلاس لومان اختصاص دارد.

- مریم بختیاریان و مجید اکبری در مقاله‌ای با نام «هنر به مثابۀ ارتباط در رویکرد سیستمی لومان» (۱۳۹۱) رویکرد سیستمی لومان به هنر را ارزیابی کرده‌اند. در این رویکرد لومان، هنر به مثابۀ اجتماعی کوچک درون جامعه تلقی می‌شود که بر اساس منطقی دو ارزشی (و تقابلی) میان رمزگان زیبا/زشت هر لحظه در نوسان است و بر عملکرد آن، به عنوان یک سیستم اجتماعی از جنس ارتباط، نه ادراک و آگاهی، تأکید می‌شود.

- در مقالۀ «تحلیل نظریۀ سامانه‌ها از دیدگاه تطبیقی مولوی و کنت‌بولدینگ میلر»، با پژوهندگی علی‌رضا علی‌احمدی و محمدرضا مشایخ (۱۳۹۳) نگاه مولانا جلال‌الدین بلخی به نظام هستی با نظریۀ میلر تطبیق داده شده است. در این تطبیق بیشتر به برتری‌های جهان‌بینی توحیدی-عرفانی مولوی در قبال نظریه‌پردازان غربی و نگاه نظام‌مند و صرفاً علمی و اثبات‌گرای میلر تأکید می‌شود.

- ازجمله پژوهش‌های ارزشمندی که در این حوزه انجام پذیرفته، مقالۀ «نقد نو در بوتۀ نقد با تکیه بر نگرش سیستمی» پژوهشِ غلامرضا پیروز است. پژوهنده در این اثر پس از شرح مبانی نگرش سیستمی، با تکیه بر مؤلفه‌های این نگرش کاستی‌های نقد نو را تبیین‌می‌کند که خود تأییدی است بر جامعیت نقد سیستمی در مقایسه با دیگر رویکردهای نقد ادبی. مجموع مباحث به‌طور ضمنی موفقیت نویسنده در بومی‌سازی (ادبی‌سازی) نگرش سیستمی را نشان‌می‌دهد.

نقد سیستمی داستان کوتاه که طی آن نقش تمامی عناصر درونی و عوامل برون‌متنی در شکل‌گیری نهایی اثر نشان داده شود و روابط دوسویۀ متغیرها و پارامترها برای پی‌بردن به عملکرد

داستان کوتاه ارزیابی گردد، آنگونه که در این نوشتار بر انجام آن کوشش شده، پژوهشی نو است که می‌تواند در بررسی گونه‌های دیگری از ادبیات روایی نیز به‌کارآید.

۱-۳. روش‌شناسی و چارچوب نظری پژوهش

در نگرش سیستمی، همچنان که پیش‌تر گفته شد، موضوع مورد مطالعه یک **سیستم باز** تلقی می‌شود؛ یعنی شکل‌گیری و عملکرد آن محصول روابط متقابل خرده‌سیستم‌های درونی و تعامل آن با سایر سیستم‌های اجتماعی است. طبق نظریهٔ عمومی سیستم‌ها، ویژگی‌های عمدهٔ چنین نظامی به قرار زیر است:

> به هم پیوستگی و وابستگی اجزا و رخدادها و ...، کل‌گرایی، هدف‌جویی، دارابودن ورودی‌ها و خروجی‌ها، تبدیل ورودی‌ها به خروجی‌ها، تنظیم اجزا برای کسب هدف، سلسله‌مراتب، قابلیت جداسازی وظایف تخصصی، هم‌پایانی که در وضعیت‌های آغازین می‌توان به یک حالت‌نمایی معین رسید (رضائیان، ۱۳۸۶: ۱۷).

از سوی دیگر، صاحب‌نظران برای داستان‌های موفق نیز نشانه‌هایی برشمرده‌اند؛ ازجمله: جمال میرصادقی داستان خوب را داستانی می‌داند که «همهٔ عناصر حیاتی و اساسی در آن به هم وابسته باشند و هر عنصری دلالت ضمنی بر عنصرهای دیگر بکند» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۷۳). ماکسیم گورکی می‌گوید: «یک کل ارگانیک دربرگیرندهٔ اندیشه، مضمون و ارزش‌گذاری که در یکدیگر ذوب شده باشند، محتوای یک اثر هنری را تشکیل می‌دهند» (همان: ۱۷۹).

بروز و ظهور این نشانه‌ها و ویژگی‌های دیگر در داستان کوتاه به دلیل ماهیت موجز آن، از ارزش هنری بالای اثر و توفیق و توانمندی صاحب اثر حکایت دارد. از این‌رو حرفه‌ای‌نویسانی چون گئورگ لوکاچ، داستان کوتاه را هنری‌ترین نوع نویسندگی نامیده (← Grojnowski, 1993: 11) و در مورد آن به طور اخص توصیفات و توصیه‌های راهبردی بسیاری ارائه‌نموده‌اند. برای مثال سامرست موام در بیان امتیازات داستان کوتاه «گردن‌بند» اثر گی‌دو موپاسان اظهارمی‌کند: «صحنهٔ حکایت با ایجاز و اختصار در برابر شما قرار دارد... ولی با وضوح و روشنی... همان مقدار دقایق و جزئیاتی که برای روشن کردن شرایط و مقتضیات مطلب لازم است به شما نشان داده می‌شوند.» (موام، ۱۳۷۷: ۳۲۷) یا دیدگاه‌های کسانی چون آنتوان چخوف و ادگار آلن‌پو در باب داستان کوتاه را می‌توان این‌گونه فهرست نمود: ایجاز، اثرگذاری یگانه، درهم‌تنیدگی و پیوند متقابل عناصر و... (← همان: ۳۳۰ و۳۵۳؛ میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۵ و یونسی، ۱۳۸۴: ۱۵). به‌طورکلی «داستان کوتاه را می‌توان به یاری این خصوصیات از دیگر آثار بازشناخت: طرح منظم و مشخصی دارد؛ یک شخصیت اصلی دارد؛ این شخصیت، در یک واقعهٔ اصلی ارائه می‌شود؛ در کلی که همهٔ اجزای آن پیوند متقابل دارند، شکل‌می‌بندد؛ تأثیر واحدی را القامی‌کند؛ کوتاه است» (یونسی، همان).

مقایسهٔ این مختصات با ویژگی‌های سیستم باز، مقدور و معقول‌بودن بررسی داستان کوتاه بر پایهٔ نگرش سیستمی را نشان‌می‌دهد؛ هرچه داستان کوتاه حرفه‌ای‌تر نگارش یافته و با خصایص برشمرده

و چارچوب متعارف، منطبق‌تر باشد، نقد سیستمی آن دقیق‌تر خواهدبود و تبعاً یافته‌های چنین نقدی می‌تواند جامع‌تر و قابل اعتناتر باشد. در این گونه بررسی‌ها مؤلفه‌های اصلی همان ویژگی‌های عمومی سیستم‌هاست که متناسب با طبیعت اثر یا گونهٔ مورد نقد دسته‌بندی می‌شود. بنابراین با توجه به شرایط و شاخصه‌های کلی داستان کوتاه، گزاره‌های این پژوهش به قرار زیر خواهدد بود:

۱. هدفمندی و هم‌پایانی: سیستم داستان کوتاه، مانند هر سیستم دیگر برای دستیابی به هدفی معین طراحی شده که علت وجودی آن است. تعیین هدف، نقطهٔ آغازین عملکرد این سیستم، و تحقق هدف، نقطهٔ پایان آن است. «القای تأثیر واحد» که از ویژگی‌های داستان کوتاه است، با تحقق هدف در پایان‌بند روایت نمود می‌یابد که بر هم‌پایانی این سیستم دلالت دارد.

۲. هم‌پیوندی سیستمی اجزا بر مدار هدف‌جویی: به‌هم‌پیوستگی اجزا و انسجام درونی آثار، ضرورت مورد توجه در اغلب نظریه‌های نقد ادبی است. در نگرش سیستمی به سمت و سوی مناسبات و دوجانبه‌بودن روابط در ایجاد این مهم (هم‌پیوندی درونی)، به عنوان مهم‌ترین اصل سیستمی توجه می‌شود. این اصل، در سیستم داستان کوتاه به دلیل فشردگی سرشتین آن اهمیت ویژه و نمودی چشم‌گیر دارد؛ ازهمین‌رو منتقدان بزرگ ایرانی و غربی آن را در ردیف چند مشخصهٔ اصلی داستان کوتاه قرارداده‌اند.

۳. درون‌داد، فرآیند، برون‌داد: این سیستم داستانی درون‌دادهایی دارد که آن‌ها را طی عملکرد سیستمی خود، یعنی فرآیند حاصل از تعامل پاره‌سیستم‌های موسوم به عناصر داستانی، به برون‌داد متفاوتی تبدیل می‌کند.

۴. آرامش پویا: تعادل برآمده از کنش و واکنش میان جفت‌های متقابل، نظیر تأثیرها و تأثرها، متغیرها و پارامترها و نظام دو ارزشی درونی، پایهٔ هستی و مانایی هر سیستم داستانی، ازجمله داستان کوتاه را پدیدمی‌آورد. در نگرش و منطق سیستمی، این مؤلفه مهم‌ترین نشانهٔ داد و ستد، و تأثیر و تأثر سیستم مورد نقد در پیوند با محیط است که شدت و ضعف آن با شتاب رشد و گسترش سیستم (داستان کوتاه) ارتباط مستقیم دارد.

۵. سلسله‌مراتب: عناصر هر سیستم داستانی، خود خرده‌سیستم‌هایی متشکل از اجزای متعامل و کوچکترند؛ بر همین منوال کل سیستم داستانی، عنصری از سیستم بزرگتر محیط و در حال تعامل با سایر اجزا و سیستم‌های کوچک و بزرگ محیط است.

در پژوهش پیش رو، این مؤلفه‌ها مبنای بازنمایی تعامل سازمان‌دهی‌شده و هدفمند **متغیرها** حول محور درون‌مایه، و همچنین تبیین **پارامترها** و تعیین تأثیرشان در تحقق مأموریت و رسالت اجتماعی داستان کوتاه قرارمی‌گیرد.

تأمل در این مؤلفه‌ها و توجه به توضیحات پیشین نشان‌می‌دهد که نقد سیستمی ماهیتاً حوزهٔ وسیعی از بررسی ابعاد و عناصر موضوع مورد مطالعه را دربرمی‌گیرد؛ این ویژگی در کنار گستردگی کمی و کیفی داستان‌های کوتاه فارسی، بررسی جزئیات این آثار را در قالب یک مقاله دشوار و بلکه

ناممکن می‌سازد. ازاین‌رو و ازآنجاکه انگیزهٔ اصلی این جستار، روش‌شناسی نگرش سیستمی و ارائهٔ نمونه‌ای کاربردی در این زمینه است، بیشتر آن دسته از داستان کوتاه‌های ایرانی را در کانون توجه قرار می‌دهد، که پیشروان این فن آفریده‌اند و به دلیل شناخته‌شدگی، نیازی به معرفی و نقل چکیده‌ای از متن روایت‌ها ندارند. همچنین این قبیل آثار افزون بر مختصات ساختاری یادشده، از ویژگی‌های معینی همانند معنامحوری، واقع‌گرایی، بهره‌مندی از فرهنگ و زبان عامه، قابلیت خوانش بر پایهٔ نظام دو ارزشی و... نیز برخوردارند که تعامل آن‌ها را -به عنوان یک نظام کلی برخوردار از ساختار و صفات معین- با جهان بیرون و اثرپذیری از پارامترهای گوناگون قابل توجه می‌سازد. با توجه به همسانی داستان‌های کوتاه فارسی در صفات و ساختار کلی یادشده و به منظور رعایت اختصار، در مواردی که ارائهٔ نمونه‌ها برای تبیین مطالب اجتناب‌ناپذیر است (مانند هم‌پیوندی هدفمند متغیرها) به مصداق‌هایی از داستان «کباب غاز» به عنوان مشت نمونهٔ خروار استناد می‌شود.

۲. بحث و بررسی

بنا به اقتضا و طبیعت داستان کوتاه ایرانی، بررسی سیستمی آن در سه بخش عمده انجام می‌پذیرد: نخست، از بُعد متغیرها و برهم‌کنش عناصر درونی، سپس از دیدگاه ماهیت درون‌دادها و برون‌دادها و سرانجام چگونگی تعاملات برون‌متنی و پیوند با دیگر سیستم‌های اجتماعی.

۲-۱. هدفمندی و هم‌پیوندی سیستمی متغیرها

هدف، نخستین سنگ بنای هر سیستم است. سیستم داستان کوتاه نیز از این قاعده مستثنا نیست. با پیدایش هدف در ذهن نویسنده، سایر اجزا و عناصر روایت نیز شکل‌می‌گیرد تا کنش و واکنش‌های متقابل‌شان به تحقق عینی و بالفعل آن انجامیده، یک واحد عملکردی سیستم (فرآیند برآمده از برهم‌کنش عناصر) کامل گردد. بنابراین در بررسی و شناسایی سیستم داستان کوتاه، شناخت هدف (علت وجودی سیستم) و ارزیابی تعامل میان عناصر (فرآیند تحقق هدف) از اولویت و اهمیت بدیهی برخوردار است.

۲-۱-۱. هدفمندی و هم‌پایانی

هدف سیستم، تبدیل درون‌دادها به برون‌داد مورد نظر است. در سیستم داستان کوتاه مشخص‌ترین برون‌داد، تغییر شخصیت اصلی آن است که در پایان‌بند روایت وضعیتی متفاوت از لحظهٔ ورودش به صحنهٔ روایت پیدا می‌کند. این دگرگونی در داستان‌های مختلف به روش‌های متفاوت انجام می‌گیرد: یا با شگرد پویایی شخصیت اصلی در برابر ایستایی دیگر شخصیت‌ها نمودار می‌شود، یا با تغییر در ظواهر و سرنوشت او تبلورمی‌یابد یا به اشکال دیگر. برای مثال در کباب غاز «مصطفا» در هیأت «جوان ساده، پخمه، بدقواره، بی‌ریخت و کم‌زبان» وارد روایت شده، با تغییری کلی به «استادِ ادیب و خوش‌زبان (در دروغ‌گویی و تقلید و تظاهر) و خوش‌پوشی همچون طاووس خرامان» بدل می‌شود؛ در پایان داستان «یک سر و یک بالین» دیگر نشانی از جوانی و شادابی آغازین شخصیت

اصلی به‌چشم‌نمی‌خورد، علاوه بر این هستی و همسر و فرزند وی را نیز نامردمی‌های جامعهٔ مورد نقد از او ربوده‌است؛ گونهٔ تغییری که برای راوی داستان «بچهٔ مردم» نیز به همین شکل رخ‌می‌دهد؛ همچنین نابسامانی زن‌ستیزانه در دنیای روایت «آل»، افزون بر ستاندن جوانی و زیباییِ «زلیخای» دخترزا، سرانجام او را به کام مرگِ پسرزایی فرومی‌برد.

بنابراین هدف سیستمی روایت، با هدف اصلی نویسنده و آن پیام مفهومی که معنای داستان کوتاه را تشکیل‌می‌دهد، هم‌پوشانی کامل ندارد و اندکی با آن متفاوت است. مثال‌های بالا نشان‌می‌دهد که هدف سیستمی در واقع شگردی برای ابلاغ پیام (آموزشی و انتقادی) و نماد یا نمودی از هدف مفهومی روایت است.

اصل هم‌پایانی در سیستم داستان کوتاه، با توجه به ویژگی ذاتی آن مبنی بر «تمرکز بر شخصیتی واحد و القای تأثیری یگانه» و با اندک تأملی بر مثال‌های فوق و داستان‌های دیگر، که در آن‌ها برهم‌کنش مجموعهٔ متغیرها و درون‌دادها به تغییر شخصیت مرکزی (تحقق هدف سیستمی) می‌انجامد، به‌آسانی قابل شناسایی و دریافت است.

۲-۱-۲. درون‌مایه، محور هم‌پیوندی سیستمی عناصر بر مدار هدف‌جویی

سیستم داستان کوتاه متشکل از پاره‌سیستم‌هایی به نام عناصر داستانی است که با پیوند دوسویه و تعامل هم‌افزا میان آن‌ها عملکرد روایت برای تحقق هدف سیستم شکل‌می‌گیرد. «ایجاد هماهنگی و وحدت را درون‌مایه (Them) در داستان به‌عهده‌می‌گیرد» (میرصادقی،۱۳۸۵:۱۷۳). درون‌مایه اندیشه‌ای است که روایت را شکل می‌دهد و به عنوان بخشی از نظام فکری نویسنده در سرتاسر روایت حضوری پویا و ایجابی دارد: پیام و هدف روایت چیزی جز ابلاغ ایده و اثبات آرمان برآمده از این اندیشه نیست و هیچ جزیی در روایت بیرون از دایرهٔ این اندیشه و بدون ایفای نقشی در تحقق هدف و آرمان وابسته به آن پدیدنمی‌آید. بنابراین درون‌مایه پایه و مایه و جوهرهٔ اصلی روایت است که از یک سو، علاوه بر هدف‌گذاری، تشکیل عناصر و تنظیم روابط سیستمی میان آن‌ها را برای تحقق هدف برعهده‌دارد و از سوی دیگر، ویژگی‌ها و ایفای نقش این عناصر در پیشبرد روایت، متقابلاً به برجستگی و شناسایی درون‌مایه می‌انجامد. ظرافت این تعاملات که مجموعاً عملکرد سیستم روایت را سامان می‌بخشد، ایجاب‌می‌کند، به جای اشارات کلی به آن در داستان کوتاه‌های متعدد، با تمرکز بر یک نمونه (کباب غاز) دقایق این مناسبات بازنمایی گردد.

درون‌مایهٔ کباب غاز، رواج‌یافتن دورویی و دورنگی و ازبین‌رفتن تدریجی سادگی، صفا و صمیمیت پیشین بر اثر گرایش به مدرنیته (از زمان رضاشاه) بدون پشتوانه‌های لازم است که طبقهٔ متوسط و کم‌برخوردار شهری را به تقلید و تظاهر و نمایش‌دادن زندگی مدرن و متجددانه سوق‌می‌داد. البته فرهنگ پرتعارف ما ایرانیان هم بستر مناسبی برای ترویج این دوگانگی میان ضمیر و زبان فراهم

می‌آورد. این اندیشه در کباب غاز سایر عناصر روایت را سازمان‌دهی می‌کند و پیوند و تعامل میان آن‌ها را برقرار و مستمر می‌سازد:

الف) ساختار دوبخشی: مشخص‌ترین ویژگی این روایت، ساخت **دوبخشی** آن است. بخش نخست را توصیفات ساده و گفت‌وگوی بی‌پیرایهٔ راوی و همسرش تشکیل‌می‌دهد. در این بخش موضوع مهمانی و تنگناهای مالی و امکاناتی این زن و شوهر بدون هیچ‌گونه پرده‌پوشی مطرح می‌گردد. ورود مصطفا هم تغییری در بیان واقعیات ایجاد نمی‌کند، چون هر سهٔ این شخصیت‌ها از یک ریشه و منشأ هستند؛ حتی با کمک مصطفا و با در نظر گرفتن واقعیات موجود، نقشهٔ نمایش مهمانی اشرافی، به‌طوری‌که محدودیت‌های واقعی خانواده را بپوشاند، طراحی می‌شود. در بخش دوم، نقشهٔ طراحی‌شده در پشت‌صحنهٔ اندرونی به صحنهٔ نمایش مهمانی می‌آید که همه‌چیز اعم از پوشش‌ها، خورش‌ها، گویش‌ها، لبخندها، تعارفات و ... جنبهٔ رسمی و تصنعی می‌یابد و اثری از آن شفافیت و بی‌ریایی پیشین در هیچ زمینه‌ای احساس نمی‌شود. از آنجا که هر یک از این دو قسم، الزام‌های خاص خود را دارند، در پیدایش دوگانگی میان دیگر اجزا و عناصر روایت نقش بسترسازانه‌ای ایفا می‌کند. لحن صمیمانه و مطایبه‌آمیز و عبارت‌های عامیانهٔ بخش اول جای خود را به لحن و زبانی جدی، رسمی و ادیبانه در بخش دوم می‌دهد، «مصطفای چلمن و کودن و ...» به آقای «استاد» هم‌پایهٔ وزرا و هم‌پیالهٔ ادبا تغییر چهره می‌یابد تا بتواند در این بخش نمایشی حضور داشته‌باشد؛ مکان روایت از اندرونی منزل در بخش اول، به بیرونی (پذیرایی) خانه در بخش دوم منتقل می‌شود.

این ساختار دوقسمی ضمن برقراری و تقویت رابطهٔ دوسویه میان درون‌مایه و عناصر دیگر، خود تصویری از اختلاف اندرون و بیرون افراد و تجسم عینی درون‌مایه است.

ب) شخصیت و شخصیت‌پردازی: شخصیت‌های این روایت از یک دیدگاه به **دو** دسته بخش‌پذیرند: در یک سو مصطفا قرار دارد و در سوی دیگر سایر شخصیت‌ها که همگی ایستا، بی‌نام و از نوع قراردادی، قالبی و تیپیکال هستند. این شخصیت‌ها در عین کثرت، به لحاظ خوی تقلید و تظاهر همگی واحد و مشترک‌اند؛ یعنی درون‌مایهٔ روایت نقطه وحدت و محل تلاقی آن‌هاست. این وحدت در آن کثرت، دورنمایی از جامعهٔ سراسر تزویر و تقلید و تظاهر را مجسم می‌کند که اگر به‌ندرت کسی مانند مصطفا از نظر سادگی و سنتی‌بودن، متفاوت از این جو غالب، پیدا شود، «مخلوقی کمیاب و شیٌ عُجاب» (جمالزاده، ۱۳۸۸: ۳۸) و مستثنایی از نوع عقب‌مانده و فروهنجار به‌شمار می‌آید، که یا باید مزورانه همرنگ جماعت شود یا به‌کلی محو و مطرود گردد. بی‌هویتی مقلدانه و متظاهرانهٔ **مهمان‌ها** در تحسین‌های غلوآمیزشان از سخنان بی‌سروته استاد قلابی و پیروی منفعلانه از او در نخوردن کباب غاز برخلاف میل باطنی شدید نمود یافته و خودنمایی، دروغ‌وعدگی و حسابگری **عیال** راوی با اصرارش بر «درست‌درآمدن از جلوی مهمان‌های عالی‌رتبه» (همان: ۳۷) نمایان شده است. تقریباً تمام کردار و گفتار **راوی**، برآمده از خوی مزور و متظاهر اوست. اصالت‌گریزی وی به

حدی است که تا پیش از ورود مصطفا هیچ اطلاعی از منشأ و مولد خود ارائه‌نمی‌دهد؛ به همین دلیل مصطفا را که از ریشه و پیوند اوست «غول بی‌شاخ و دم» می‌نامد و تلاش می‌کند پیش از ورود مهمان‌ها با بی‌مهری تمام «از شر او رها شود». تنها زمانی او را به حضور می‌پذیرد و «تعارف‌های غیر مترقبه به شکم او می‌بندد» که می‌خواهد از او برای اجرای نقشهٔ ریاکارانه‌اش استفاده کند.

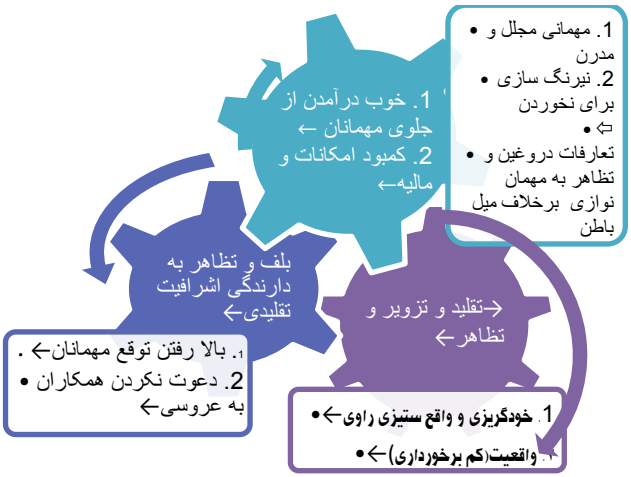
مصطفا/استاد: پیوند مصطفا با درون‌مایه این‌گونه آغاز می‌شود: «می‌گوید، پسر عموی تنیّ توست و برای عید مبارکی شرفیاب شده» (همان: ۳۷). این سخن از دو جمله تشکیل‌شده و هر دو هم اگر دروغ تعبیر نشود، تعارفی بی‌اساس و خلاف واقع است. چون بلافاصله معلوم می‌شود: «مصطفی پسر عموی دختر دایی خالهٔ مادر» راوی است که خود طنزی برای انکار خویشاوندی نزدیک است، همچنین هدف او نه عید مبارکی، که گرفتن عیدی از راوی است. اما دروغ و تظاهر اولیهٔ او از حد تعارفات مرسوم و بهانه‌های ساده‌لوحانه فراتر نمی‌رود، که ضمن بیان سادگی و سنتی‌بودن متمایزکنندهٔ مصطفا، زمینهٔ «پویایی» وی را در برابر «ایستایی» دیگر شخصیت‌ها فراهم می‌آورد و قابلیت او برای تغییر به استاد قلابی(برون‌داد) را نیز نشان‌می‌دهد.

گفتنی است، بانام‌بودن مصطفا نیز از دیگر تفاوت‌های فنی و اساسی این شخصیت «برگزیده» با سایر شخصیت‌هاست. نویسنده با برداشتن نام از شخصیت‌هایش، اولاً گستردگی معنای مورد نظرش(دورویی و دروغ‌گویی) را عیان می‌سازد؛ ثانیاً نقش دروغ‌گویی و تظاهر را در سقوط انسان‌ها از مقام حقیقی انسانی، برجسته‌نموده، مزوران را شایستهٔ نام انسانی نمی‌داند.

مصطفای تازه‌وارد تحت تأثیر شخصیت‌های پیرامون خود و جو غالب (کارکرد و مأموریت سیستم) تدریجاً در جهت همرنگی با جماعت، تغییر می‌یابد. به موازات هر گامی که او در راه این تغییر ناصواب برمی‌دارد، از کاربرد اسم مصطفا برای نامیدنش کاسته‌می‌شود؛ تا جایی که سرآمد دروغ‌گویان و دغل‌بازان شده، همانند دیگر شخصیت‌های بی‌نام که با الفاظی چون «عیال، نوکر، مهمان و آشپز» شناخته‌می‌شوند، او نیز با تخلص «استاد» در صحنهٔ روایت حضور می‌یابد.

ج) پی‌رنگ: حضور سیال درون‌مایه در بخش‌های مختلف پی‌رنگ بیشتر به صورت برجسته‌سازی انگیزه‌های غیر عاطفی و غیر معنوی شخصیت‌ها (خودنمایی میزبان و غذا خوردن مهمانان) بازتاب می‌یابد. ضلع فزایندهٔ پی‌رنگ با الزام راوی به «ولیمه‌دادن» در پی ترفیع رتبه و تأکید بر «خوب از جلوی مهمانان درآمدن» آغاز و با تصریح هدف مهمانان که: «شکم‌ها را مدتی است که صابون زده‌اند که کباب غاز بخورند.» (همان: ۳۷) استمرار می‌یابد و با حملهٔ آنان به غاز و خوردن نامتعارف آن به اوج می‌رسد. تعادل ثانویه با بیرون انداختن خشونت‌آمیز مصطفا از خانه، البته در پوششی از کت و شلوار و کراوات (ظاهر مدرن) و تأسف راوی نه برای مصطفای آواره‌شده، که به خاطر کت و شلوار ازدست‌رفته و سرانجام بازگشت او به نقطهٔ آغازین روایت (یعنی عنوان از ماست که بر ماست) برقرار می‌گردد.

نکتهٔ حائز اهمیت پی‌رنگ در نگرش سیستمی، **رابطهٔ علی-معلولی چرخشی** میان پیرفت‌ها و رویدادهاست: برگزاری مهمانی آنچنانی (به عنوان تبلور فقر مادی و فرهنگی) در کانون رویدادها، علت و معلول‌های گفته و ناگفتهٔ متعددی دارد. تک‌تک رویدادهای روایت و کنش شخصیت‌ها، علت و معلول‌های این نقطهٔ کانونی هستند که با یکدیگر نیز پیوندی چرخشی و چندسویه دارند و با پیشرفت روایت چگونگی برهم‌کنش و جایگاه علی-معلولی آن‌ها نسبت به هم و در پیوند با پیرفت مرکزی به طور سیال و متناوب تغییر می‌کند. شکل زیر بخشی از درهم‌تنیدگی پی‌رنگ و سیالیت و چندسویگی اجزا و پیرفت‌های آن را نشان می‌دهد:



د) کشمکش: آمیزش واپس‌گرایی خرافی عیال با تجددجویی افراطی راوی، در جدال میان «نداری» واقعی و «اشرافیت» تصنعی، طنزی تلخ و انتقادی تند است نسبت به برآیند تعامل این متناقض‌ها که مانند حرکت ناهمسوی دو تیغهٔ قیچی، از میان رفتن صفا و صمیمیت و معنویت در مهمانی‌ها و معاشرت‌ها را سبب می‌شود و صحنه‌های نمایش کسالت‌آوری از تقلید و تظاهر را به نام مهمانی، جایگزین دورهمی‌های ساده، صمیمی و بی‌تکلف می‌سازد.

علاوه بر این کشمکش، جدال درونی شخصیت‌ها نیز مهم و قابل توجه است؛ کشمکش عاطفی گاه بر اثر جوشش درونی و عذاب وجدان راوی به صورت اقرارهایی بر آن‌همه تظاهر و تعارفات دروغین بروزمی‌کند؛ در مصطفا و مهمانان با بلعیدن یکبارهٔ کباب غاز بر خلاف اظهارات فاضلانه و تعارهای پوچ پیشین مبنی بر نخوردن غاز آشکار می‌گردد. این کشمکش درونی نمود دیگری از درون‌مایه است که تقریباً همهٔ شخصیت‌ها را با خودشان درگیر کرده و از این جهت اشتراک و پیوندی میان آنان برقرار نموده است.

هـ) زاویهٔ دید: زاویهٔ دیدِ اول شخص داستان نیز از همین منظر و پیوندی که با جدال عاطفی راوی مبتنی بر درون‌مایه دارد، اهمیت پیدامی‌کند. در بیان حالات درونی و نیات راوی، زیر پوشش آن‌همه ظاهرآرایی، چه کسی شایسته‌تر از خود اوست که هم از درونیات خود به‌خوبی آگاه است هم به

دلیل ارتباط موجود میان ذهن و زبان، آثار حالات روحی و درونی او بی‌واسطهٔ غیر، در کلامش بازتاب می‌یابد.

و) زمینه: زمینهٔ روایت را زمان معاصر (نزدیک‌ترین روزگار به زمان نگارش روایت) و مکان تهران تشکیل می‌دهد. تظاهر به تجدد و تقلید از اشرافیت مدرن، از مظاهر انقلاب صنعتی و مدرنیته‌ای است که سراسر گیتی را در سده‌های اخیر درنوردید و در ایران هم طبیعتاً بیش و پیش از همه‌جا در کلان‌شهر تهران زندگی و معاشرت‌های شهروندان را تحت تأثیر قرارداد. از این‌رو مناسب‌ترین بستر برای درون‌مایه است و بیشترین پیوند را با عناصر داستان برقرارمی‌کند. اهمیت چنین زمینه‌ای در آثار جمالزاده و پیوند آن با درون‌مایهٔ این روایت، با تأمل در آن بخش از تفکر وی مبنی بر بازگشت به گذشته و زندگی ساده و سنتی روستایی، که به اعتقاد برخی اندیشمندان متأثر از تولستوی بوده است (← میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۳۱۷)، بیش از پیش نمایان می‌شود.

ز) زبان و متن: لزوم پیوند تک‌تک عناصر زبانی با طرح، درون‌مایه و سایر عناصر داستانی که تلاش نویسندگان و توجه منتقدان به طور جدی بدان معطوف است، گواهی می‌دهد که بررسی این ویژگی به‌تنهایی مجالی معادل یک مقالهٔ مستقل یا بیشتر می‌طلبد. داستان کوتاه‌های پیشگامانهٔ جمالزاده نیز از این قاعده مستثنا نیست و صرف نظر از معدودی زیاده‌نویسی‌ها، می‌توان گفت اکثر عناصر زبانی از مفردات گرفته تا مثل‌ها و عبارت‌ها، همسو با رسالت و مأموریت روایت برگزیده‌شده‌اند و پیوند هم‌افزایی با درون‌مایه دارند که به مواردی از آن‌ها در متن کباب غاز فهرست‌وار اشاره می‌شود:

- کاربرد مکرر فعل‌هایی از ریشهٔ «خوردن» و «بلعیدن» که (در نبود صفا و صداقت و صمیمیت) به نیات سودجویانه و خودخواهانه در معاشرت‌ها، به جای دیدوبازدیدهای عاطفی و مهرورزانه دلالت دارد.

- تصرف غلوآمیز راوی در تعارف پراغراقِ «صد سال به این سال‌ها» به صورت: «هزار سال به این سال‌ها برسید» (همان: ۳۹) که دورویی و زبان‌بازی وی را در ادای تعارفات دروغین و ادعاهای بی‌پایه نشان‌می‌دهد.

- کاربرد این تعارف با افزایش بعد غلوآمیز آن، اشاره به این نکته دارد که دو رنگی و ریاکاری ریشه در فرهنگ تعارفی جامعه دارد؛ به عبارتی، تعارفات مرسوم که در مراحل ابتدایی از نشانه‌های ادب و احترام شمرده‌می‌شود، اغراق و افراط در آن به ریا و تظاهر می‌انجامد. همان‌گونه‌که راوی زیر پوشش این تعارف و با اهرم اغراق در آن، قصد دارد هرچه زودتر مصطفا را از خانه‌اش بیرون کند و به تعبیر خودش، از شر او خلاص شود.

- عدد **دو** به عنوان پرتکرارترین عنصر متن‌ساز کباب غاز با معدودهای مختلف به کار رفته است، مانند «دو رو، دورنگ و دودل و...» و بدین ترتیب با دوگانگی مذموم و مکتوم در درون‌مایه و عناصر دیگر، دونقشی‌بودن مصطفا و غاز، دوقسمی و دواسمی بودن روایت و... گره‌می‌خورد.

- به‌کارگیری ویژهٔ ضمایر «من» و «تو» که مانع «مایی» و همدلی است، با درون‌مایه ارتباط علی-معلولی برقرارمی‌کند و تجسم بیرونیِ دوگانگی و کشمکش درونی در شخصیت‌های متظاهر روایت است.

- تناسب (مراعات‌النظیر) میان دو اسم «دیلاق و شتر» و ترتیب کاربردشان در متن (اول دیلاق و سپس شتر)، سیر پویایی شخصیت داستان، از دیلاقی ناآزموده به شتری بالغ و خبره در دروغ‌گویی و دورنگی را به صورت تمثیلی مضمر نشان‌می‌دهد.

- استفاده از صفات ادیبانه‌ای نظیر «مجلس‌آرای بلامعارض» در وصف میدان‌داری مصطفای «کودن، چلمن» در جمع مهمانان که با همهٔ عقب‌ماندگی، در نقاب‌زدن و رنگ‌عوض‌کردن، موفق‌تر از آنان ظاهر شده، طنزی نیش‌دار از حاکمیت دغل‌بازان و نیرنگ‌سازان، و به‌حاشیه‌رفتن انسان‌های آرمانی، باایمان و بی‌آلایش در جامعه‌ای مزور و متظاهر است.

در متن داستان گهگاه اصطلاحات و ترکیباتی مشاهده می‌شود که در نقطهٔ مقابل نفاق و دورنگی قراردارند؛ مانند «عید مبارکی و صلهٔ رحم، زبان بی‌زبانیِ نگاه، قلباً مسرور شدم، کاسه و کوزه یکی بودیم و...» بعضی از این اصطلاحات مانند هر امر ارزشمند دیگر به عنوان ابزاری برای باورپذیر نمودن دروغ‌ها و حقیقت‌مانندیِ تظاهرها به‌کارمی‌روند. اما برخی دیگر با توجه به قراین لفظی و معنایی موجود کاربردی متفاوت و تحلیل‌پذیر دارند. مثلاً راوی در برابر «دروغ‌های شاخدار» استاد، تحت تأثیر فرامن (superego) و نهیب وجدانش می‌گوید: «اگر چشمم احیاناً تو چشمش می‌افتاد، با همان **زبان بی‌زبانی نگاه**، حقش را کف دستش می‌گذاشتم.»(همان،۴۱)؛ «زبان نگاه» یا «زبان بی‌زبانی» مانند زبان بریدهٔ «غاز مادرمرده» تنها زبان رایج در این داستان است که دروغ و خلاف واقع به آن راه ندارد. برخلاف زبان گویای شخصیت‌های داستان، که سرشار از دروغ و ناراستی، و عاری از صداقت است. رجحان زبان بریدهٔ موجودی چون غاز به زبان انسان‌نماهای روایت که ابزار دروغ و ریاست، خود تعریضی به کلام الهی «اولئک کالانعام بل هم اضل» به واسطهٔ تزویر و نفاق است. کاربرد اندک این‌گونه مفاهیم و اصطلاحات در برابر فراوانی و غالب‌بودن اصطلاحات متضاد پیش‌گفته، جریان غالب دروغ و دورنگی، در برابر به‌محاق‌افتادن نور صفا و صداقت را عینیت می‌بخشد.

۲-۲. درون‌داد و برون‌داد

یگانگی شخصیت اصلی در داستان کوتاه و دگرگونی آن در خلال اغلب روایت‌ها، بیانگر اصل هم‌پایانی در نگرش سیستمی است که بر اساس آن عملکرد خاص سیستم، درون‌دادهای متعدد را به برون‌داد معین تبدیل می‌کند.

سیستم داستان کوتاه به جز عنصر شخصیت، درون‌دادهای دیگری نیز دارد که تحول برون‌دادی آن‌ها غالباً بروز و ظهور کمتری نسبت به تغییرهای محسوس یا پویایی شخصیت محوری پیدا می‌کند

و به همین نسبت نقش آن‌ها در «القای تأثیر واحد» مطابق با اصل هم‌پایانی این سیستم، از دگرگونی شخصیت و شخصیت دگرگون‌شدهٔ روایت، که خود نمود عینی و تجسم بیرونی این تأثیر واحد است، کم‌رنگ‌تر می‌شود. از این‌رو، در نگرش عینیت‌گرای سیستمی، اهمیت برون‌دادی این عناصر در رده‌های پسین اهمیت و نقش‌شان به بخشی از ابزار عملکرد سیستم و فرآیند تغییر شخصیت و القای تأثیر روایت، تقلیل می‌یابد. برای مثال در کباب غاز، درون‌دادهای زبانی نظیر ترکیبات فاضلانهٔ عربی و ادبی با درون‌دادهای دیگری از عناصر زبانی و فرهنگی عامه آمیخته می‌شود؛ برون‌داد این آمیزش، زبان و بیانی متفاوت از درون‌دادهای اولیه و طنزی برآمده از جمع این دو نقیض است (← شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۹-۴۳)، که علاوه بر دوگانگی درونی خود، به روش‌هایی چون ایجاد لحن صمیمی و مطایبه‌آمیز در بخش اول روایت و قراردادن آن در برابر لحن رسمی، جدی و ادیبانهٔ بخش دوم، با درون‌مایه و متغیرهای دیگر گره‌خورده، به بخشی از ساختار عملکردی سیستم و فرآیند برون‌داد اصلی تبدیل‌می‌شود. در داستان «آینهٔ شکسته» نزدیکی لحن و زبان روایت به زبان داستان‌های ترجمه‌شده و پیوند دوسویهٔ آن با سایر عناصر داستان، بخصوص با شخصیت‌ها و بالاخص با مکان روایت (پاریس و لندن) نیز از همین منظر قابل ارزیابی است. معیار اصلی این ارزیابی در روایت‌های مختلف، چگونگی ارتباط و تعامل عنصر مورد بررسی با دیگر اجزا و عناصر است. اصولاً سیستم، چیزی جز برآیند تعاملات اجزای کوچک‌تر نیست؛ حتی در سیستم‌های اجتماعی «عناصر اساسی و اولیه نه انسان، بلکه ارتباطات هستند» (بختیاریان، ۱۳۹۱: ۱۷۲). ازاین‌رو شخصیت‌های فرعی داستان کوتاه نیز همانند عنصر زاویهٔ دید، مکان، زمان، زبان، کشمکش و...«بخشی از ساختار و فرآیند خودسازی سیستم‌های اجتماعی[و ادبی]» محسوب می‌شوند (مولر، ۱۳۹۰: ۳).

۲-۳. تعاملات بیرونی

بی‌گمان هیچ اثر یا گونهٔ ادبی در خلاء و یکباره پدید نمی‌آید و بدون اثرگذاری‌های خاص خود افول نمی‌کند. پیدایش و گسترش هر نوع ادبی-هنری شناخته‌شده، ازجمله داستان کوتاه، متأثر از پیشینه‌های آن و پاسخی است به نیازها و مقتضیات فرهنگی و اجتماعی زمان. به همین ترتیب تأثیرات گوناگونی حتی در روزگار پساافولش برجای می‌گذارد که قابل انکار نیست. در نگرش سیستمی برخلاف نقد نو، با تکیه بر نقش پایه‌ای ارتباطات و تلقی سیستم باز از روایت، این نکته اهمیت اساسی پیدامی‌کند. پیوند و ارتباط سیستم باز با محیط به حدی است که گفته‌می‌شود: مرز میان آن‌دو دقیقاً قابل تفکیک نیست (← وکیلی،۱۳۹۸ : ۳۰). عامل اصلی تداخل و تعامل سیستم روایت با محیط، معنا و درون‌مایهٔ آن است که به صورت عاملی **پارامتغیر** در مرز میان سیستم ادبی و محیط قراردارد؛ از برون‌سو، برآمده از اندیشهٔ نویسنده است و ریشه در واقعیات محیطی دارد، و از درون‌سو محوری‌ترین متغیر سامان‌ساز سیستم است. در این بخش تعاملات بیرونی داستان کوتاه و روابط میان متغیرها و پارامترهای آن بر محور معنا، با تکیه بر مؤلفه‌های سیستمی ارزیابی می‌شود.

۲-۳-۱. فرآیند چرخشی

فرآیند چرخشی با مکرر کردن عملکرد سیستم، تکرارِ تولید و تداوم هستی آن را باعث می‌شود. بنابراین بررسی آن در سیستم‌های هم‌پایانی مانند داستان کوتاه به دلیل تمرکز بر نوعی خاص از تولید و برون‌دادی واحد، اهمیت بسزایی دارد.

فرآیند دوری و به دنبال آن ماندگاری سیستم در نظام‌های هنری مانند داستان کوتاه، به صورت استمرارِ «تأثیر واحد» و القای مکرر پیام به خوانندگان مختلف نمودارمی‌شود. لومان در این زمینه می‌گوید: «سیستم‌های اجتماعی... برای بازتولید خود، ارتباط را به عنوان عنصر اساسی سازنده‌اش تولید می‌کند» (پلویی و نقشینه، ۱۳۹۵: ۱۳).

در کمیت و کیفیت این ارتباط و القای پیام، مهم‌ترین عوامل تعیین‌کننده عبارت‌اند از:

- متغیرِ شگردها، به‌ویژه تکنیک تکرار
- پارامتغیرِ معنا
- پارامترِ خواندن

در فرآیند دوری برای تبیین عینی اثرگذاری و ماندگاری داستان کوتاه، بر آن قسم از فرانمودهای روساختی روایت تکیه می‌شود که با تکنیک تکرار، «القای تأثیر واحد» داستان کوتاه را ژرفا و گستردگی می‌بخشند.

باید توجه داشت که رمزگان تکرار، حوزهٔ وسیعی از نشانه‌های کلیدی روایت، از واحدهای کوچک و بزرگ زبانی گرفته تا تصویرآفرینی، همسان‌سازی شخصیت‌ها و حوادث و... را دربرمی‌گیرد که در هر روایت، بسته به موضوع، مأموریت و دیگر شرایط اثر، یک یا چند مورد از آن‌ها ممکن است به‌کاررفته‌باشد. این شگرد در داستان کوتاه به دلیل ایجاز ماهوی و دیگر ویژگی‌های آن، معمولاً به تکرار اصطلاحات و عبارت‌ها و برخی تصویرسازی‌های موجز و فراداستان‌هایی از نوع اتصال کوتاه محدود می‌شود؛ مانند

- تکرار آوا و «جیغ پی‌درپی زنی در جنگل و زوزه‌های مرموز و مکرر باد» در سراسر داستان «گیله‌مرد»؛
- مکرر بودن صفت «دو» در بخش‌های مختلف کباب غاز؛
- کاربرد مکرر جملهٔ «من نمی‌خواهم پس‌افتادهٔ یه نره خر دیگه رو سر سفرهٔ خودم ببینم» در دیالوگ‌های شخیصت داستانی «شوهر» در روایت «بچهٔ مردم»؛
- تکرار این جملهٔ داش‌آکل «مرجان... عشق تو مرا کشت...» در شب‌های تنهایی او، به قرینه تکرار تقلیدی آن از زبان طوطی؛
- تکرارهای «ردالمطلع‌گونه» در پایان برخی روایات که تعادل ثانویه را بارز می‌سازد؛ مانند تکرار عنوان داستان در پایان‌بند کباب غاز.

نمونه‌های تلفیقی این شگرد و تکرار نشانه‌های تصویری چون «سه قطره خون» در بخش‌های مختلف این روایت، یا گلدان‌هایی منقش به اشکال مشترک در «بوف کور»، تکرار شخصیت‌پردازی با شخصیت‌های همسان و همزاد، مانند آنچه در رمان‌های سوررئالیستی همچون بوف کور و «رود راوی» دیده‌می‌شود، در داستان کوتاه مجال کمتری برای بروز و ظهور پیدا می‌کنند. این موارد و ده‌ها گونهٔ دیگر،[۲] علاوه‌بر قلمرو گستردهٔ گزاره‌های تکرار، تفاوت کارکردی آن با سایر شگردهای روایت را نیز نشان‌می‌دهند. به این صورت که تکرار، هم به عنوان یک شگرد، نقش تکمیل‌کنندهٔ چرخهٔ فرآیند را در کنار سایر اجزا و شگردها ایفامی‌کند و هم مکانیزمی است که هر رکن متوالی آن به‌تنهایی با «القای تأثیر» و ابلاغ پیام روایت به ذهن خواننده، در نقش یک واحد عملکردی و یک چرخهٔ کامل فرآیندی ظاهر می‌شود.

مهم‌ترین عامل معنایی ماندگاری و استمرار حیات سیستم ادبی، پرداختن آن به مسائل اساسی انسانی بدون محدودیت‌های زمانی و مکانی است که متناسب با فرارفتن از قیود قومی، ملی، تاریخی و... مخاطبان و خوانندگان بیشتری را برای القای تأثیر خود در هرجا و همه‌گاه جذب می‌کند. نقش فرآیند چرخشی در عینی‌سازی نسبی این القاهای مکرر مفهومی، اهمیتی ویژه دارد. زیرا این عینی‌سازی مبتنی است بر «الگویی که خواندن متن را بر نشانه‌های متقابل همچون مرد/زن، حیات/مرگ، مرطوب/خشک متکی می‌سازد و این دوگانگی مسئول فروکاستن آن پیچیدگیِ [برآمده از انتزاعی و ذهنی بودن مفاهیم]اند که هنگام ورود از محیط خارج به درون سیستم رخ می‌دهد» (هولاب، ۱۳۷۹: ۱۳۷). با این توضیح که ژرف‌ساخت معنایی چنین آثاری را جفت‌های متضادی از مرادف‌ها و مخالف‌های درون‌مایه تشکیل‌می‌دهد که نشانه‌های لفظی و تکنیکی آن‌ها در سراسر سیستم روایت جاری و مکرر است. مقابلهٔ عناصری مانند قهرمان و ضد قهرمان و کشمکش‌های حادثه‌ساز میان آن‌ها در سرتاسر روایت‌ها تبلوری از جاری بودن ممتد و مکرر این تقابل‌هاست.

۲. مانند آمیزش پیرفت‌های مکرر مربوط به سیگار کشیدن راوی و سایر شخصیت‌ها با جملات هم‌مضمون بی‌شمار در انتقاد از اقشار مختلف جامعه به‌علاوهٔ جمله‌ها و صحنه‌های مکرر در نقد کلیشه‌های ناصواب (چون سخنرانی‌های قالبی و امضای اسناد و نظام آموزشی ناکارمد) در داستان «مدیر مدرسه» یا آمیختن مکرر گونه‌های مختلفی از فراداستان و بازگشت پرتکرار از پیرفتهای متعدد به «چایخانهٔ حافظیه» در «از پله صدای دف می‌آید» اثر بابک طیبی که انواع مختلف و درهم‌تنیده‌ای از فرآیند چرخشی را نمایندگی می‌کند. همچنین تلفیق متناوب دو تصویر متناقض « قرارگرفتن راوی در بلندی» با «پرتاب سنگ» (مانند سنگی که از تیرکمان یونس رفوزه، هستی و پرواز گنجشکی در بلندای درخت را نشانه می‌رود) و در جایی نیز تصریح می‌کند: «دلم می‌خواهد آنقدر بالا بروم تا بدانم پدر از چه بهانه‌ای می‌خواهد عصبانی شود. آن وقت خیلی زود قلیانش را آب کنم یا برایش چای بریزم. حتی وقتی خودم عصبانی می‌شوم و دلم می‌خواهد با سنگ تو سر یحیی، یونس و بابا بکوبم، دوست دارم سنگ مثل قطره‌های آب از لای دستانم بریزد پایین» (اکبرپور، ۱۳۸۴: ۵۴)، هرکدام از این پیرفت‌های مکرر، هم به تنهایی و هم درمجموع آسیب تحجر فرهنگی و انجماد فکری را در برابر بلندای علم و آگاهی برجسته می‌سازد.

برای نمونه، از آغاز تا پایان داستان «داش‌آکل» را ضدیت انواع بی‌اخلاقی‌ها با سجایای اخلاقی- انسانی (جوانمردی، غیرتمندی، امانت‌داری، عشق‌ورزی و ازخودگذشتگی) تشکیل می‌دهد که در مقابله و مخالفت‌های «کاکارستم»(ضد قهرمان) با داش‌آکل (قهرمان) در سرتاسر روایت نمود یافته است.

بدیهی است، تقابل‌های دوگانهٔ مد نظر در این نگرش علاوه بر مباحث گوناگون اخلاقی، اجتماعی، عرفانی، فلسفی[۳] و...، طیف گسترده‌ای از نشانه‌های معناشناختی و زبان‌شناسانه (از قبیل واژگانی، ضمنی، جهتی، مکمل، مدرج، مدور، چندبعدی و...) را دربرمی‌گیرد که در آثار مختلف، اشکال متفاوت و جلوه‌های متنوعی (از بنیادی‌ترین روش‌های داستان‌نویسی گرفته تا تکنیک‌های تازهٔ هنجارشکنانه در روایاتی نظیر رئالیسم جادویی و پسامدرن و...) می‌تواند داشته باشد.

در کباب غاز این جفت‌های متضاد به شکل گسترده‌تری در تقابل میان سنت‌گرایی افراطی (خرافه‌پرستی عیال) و تجددجویی افراطی‌تر راوی، و تقابل‌های دوگانهٔ لحن و زبان و مکان و... در دو قسم روایت و تقابل پوشش و گویش و منش مصطفای تازه‌وارد با دیگر شخصیت‌ها به‌ویژه مصطفای استاد (؟) تمام پیرفت‌ها را دربرگرفته‌است، که همگی نمود بیرونی یک مفهوم (درون‌مایه) هستند و در ساده‌سازی معنای روایت و انتقال محسوس و مؤثر پیام انتزاعی آن نقش محوری دارند. همچنان که اشاره شد، کاربرد این روش در نگرش سیستمی به مکرر بودن الفاظ و عناصر متضاد در دایرهٔ معنایی روایت وابسته است که آن را ذیل فرآیند دوری قرارمی‌دهد. در این نگرش هر یک از جفت‌های متضاد به منزلهٔ حلقه‌هایی از زنجیرهٔ عملکرد و قوس‌هایی از فرآیند چرخشی سیستم روایتند و در عین حال، از آنجا که هر کدام جداگانه می‌تواند به القای اثر و انتقال پیام (برون‌داد نهایی) بینجامد، یک واحد عملکردی بالقوه و یک فرآیند چرخشی متشکل از دو قوس رفت و برگشت میان دو نمود متضاد نیز به‌شمارمی‌آید. به فعلیت رسیدن قوهٔ فرآیندی در تمام تکرارها، اعم از تکرار جفت‌های متضاد و اشکال دیگر آن، به پارامتر «خواندن» و انواع و عوامل مرتبط با آن بستگی دارد. بنابراین فرآیند چرخشی در سیستم داستان کوتاه دو وجه دارد:

عمودی: فرآیندهای برآمده از تکنیک تکرار (در معنای وسیع آن) است که مساوی با تعداد تکرارهای درونی، به تکرار عملکرد و تولید (پیام‌رسانی پیاپی) در یک‌بار خوانش، منجر می‌شوند.

افقی: فرآیند برآمده از هر بار خوانش است که به ازای تعداد خوانده‌شدن و تعداد خوانندگان در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون، به تکرار عملکرد و تکرر تولید (اثرگذاری و پیام‌رسانی) می‌انجامد.

تأثیر مستقیم خواندن و خواننده برعملکرد کلی سیستم داستان به دنبال این فرآیندها، گره‌خوردگی متغیر«تکرار» و پارامتر «خواندن» را در نقطهٔ تولید نشان‌می‌دهد و خود نمونهٔ بارزی از تأثیر متقابل و برهم‌کنش متعادل‌ساز عوامل درونی و بیرونی در این‌گونه سیستم‌های باز است.

---

۳. ادبا و عرفای بزرگ نیز از دیرباز با تکیه بر اصل «تتبین الاضداد باضدادها» به تبیین مباحث غامض و گشودن معماهای مگوی فلسفی و عرفانی پرداخته‌اند، که در نگرش سیستمی کاربردی ویژه دارد.

۲-۳-۲. تعادل پویا

تعادل در هر سیستم وضعیت آرامش و بی‌تنش را گویند، که اگر از نوع «ایستا» باشد نشانهٔ رکود و پیش‌درآمد نابودی محتوم است. اما تعادل پویا (داینامیکی) رمز ماندگاری و اصل اساسی برای استمرار حیات یک سیستم است که همانند نام پارادوکسیکال آن (آرامش پویا)، از برهم‌کنش نیروهای متضاد و تعامل مستمر جفت‌های متناقض حاصل می‌شود.

در منطق سیستمی، ماندگاری داستان کوتاه و گسترش فزایندهٔ آن از بدو پیدایش تا به امروز، نشانه‌ای انکارناپذیر از تعادل داینامیکی این سیستم ادبی است. مهم‌ترین دوگانهٔ ناهمسویی که برهم‌کنش آن‌ها به آرامش پویا در داستان کوتاه می‌انجامد و متضمن ماندگاری آن است، دوگانهٔ تأثیر و تأثرهای این سیستم هنری در پیوند با محیط و دیگر سیستم‌های فرامتنی است.

به عبارت ساده‌تر، سیستم داستان کوتاه (مانند هر نوع ادبی دیگر) در مقطعی از تاریخ بنا به مقتضیات اجتماعی و فرهنگی آن زمان پدیدمی‌آید و پارامترهای اجتماعی و انسانی بسیاری در رشد و گسترش آن نقش ایفامی‌کنند. از سوی دیگر، متناسب با اثرپذیری از پارامترهای گوناگون، تأثیرهایی هم در اجتماع و پارامترهای پیرامون برجای می‌گذارد؛ برهم‌کنشِ دائمیِ این دوگانهٔ ناهمسو، یعنی تأثیرها و تأثرها، به تعادل داینامیکی در سیستم داستان کوتاه می‌انجامد که متضمن زنده‌ماندن و پویایی آن از آغاز تا امروز است. بنابراین میزان اشتهار و انتشهار اثر در جامعه و جهان، معیار دیگری برای ارزیابی، ارزشگذاری و همین‌طور گزینش آن برای نقد در چارچوب نگرش سیستمی به شمار می‌آید.

۲-۳-۳. سلسله‌مراتب

سلسله‌مراتب در اینجا، یعنی هر سیستم، از سیستم‌های کوچک‌تری تشکیل شده و خودش نیز عضو سیستمیکِ نظامی بزرگ‌تر باشد. بدیهی است دو شرط اساسی برای هر یک از مراتب لازم است تا نام «سیستم/خرده‌سیستم» بر آن مترتب گردد: یکی اینکه هر مرتبه، خود متشکل از اجزای کوچک‌تر باشد؛ و ویژگی مهم‌تر اینکه موجودیت و کارکرد آن مرتبه یا عنصر، با تعامل اجزای متشکله سامان یابد. نگاهی گذرا به رئوس مطالب پیشین و تأملی اندک در مناسبات میان عناصر خرد و کلان آن، سلسله‌مراتب سیستمی در داستان کوتاه را به‌عینه و بدون نیاز به هیچ توضیحی نشان‌می‌دهد. برای مثال، عنصر شخصیت در روایت کباب غاز، پنج یا شش عضو دارد که تعاملات میان آن‌ها سیستم شخصیت را شکل‌می‌دهد و کارکرد و مناسبات هم‌افزایندهٔ این سیستم با عناصر (سیستم‌ها) ی دیگر، نقش آن را در شکل‌گیری و عملکرد سیستم اصلی روایت تعیین می‌کند. حتی شخصیت مصطفا خود متشکل از دو عنصر (مصطفا/استاد) است که پیوند دوسویهٔ این دو، ماهیت کلی این عضو از سیستم شخصیت را سامان می‌بخشد و از آن سیستمی خردتر در درون سیستم شخصیت پدیدمی‌آورد. بنابراین مصطفا خرده‌سیستمی است در درون عنصر شخصیت و شخصیت، سیستمی در درون روایت است. این سلسله‌مراتب دلالت‌گر آن است که بر همین منوال، کل روایت نیز سیستمی است

در درون کلان‌سیستم داستان‌نویسی ایران و نظام‌های کلان‌تر فرهنگی-ادبی ایران و جهان، و لزوماً مرتبط با دیگر نظام‌های موجود در این کلان‌سیستم‌ها و با تمامی نظام‌های هنری، فرهنگی، تربیتی جامعه در تعامل است.

شواهد داستانی بی‌شمار و پژوهش‌های بسیار در مورد داستان کوتاه به پیشگامی جمالزاده، هدایت و... همگی مؤید تعاملات فراسیستمی داستان کوتاه در اثرپذیری از پارامترها و اثرگذاری بر توابع است که به زبان سیستمی در این سه مؤلفه مورد تأکید و تبیین قرارگرفت.

یادآوری ایستادن جمالزاده در حد فاصل ادبیات مشروطه و داستان‌نویسی نوین (← میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱۱۶۲) و بیاناتی مانند «جمالزاده نخستین نویسندهٔ ایرانی است که با قصد و نیت آگاهانه، صناعات داستان‌نویسی اروپایی را به‌کارگرفت و اولین داستان کوتاه واقع‌گرایی را پدیدآورد.» (الشکری، ۱۳۸۶: ۱۵) و «جمالزاده را باید احیاگر نثر فارسی درشمارآورد. با مجموعه داستان یکی بود یکی نبود نثر مشروطیت به‌سرمی‌آید و عرصهٔ جدیدی به نام داستان کوتاه به روی ادبیات فارسی گشوده می‌شود» (مشتاق‌مهر و کریمی قره‌بابا، ۱۳۸۷: ۱۳۶)، همچنین ترجمهٔ پرشمار آثاری از پیشگامان و نویسنده‌های جوان به زبان‌های زندهٔ جهان، پارامترهای ایرانی و جهانی داستان کوتاه و نقش اثرگذار آن بر توابع را یکجا نشان می‌دهد.[٤]

از آثار داستان‌نویسان سرشناسی چون چوبک، آل‌احمد، گلستان و به‌آذین که کوشیده‌اند، واقع‌گرایی سنتی جمالزاده را عمق و گسترش بخشند (← میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱۱۶۴) و کسانی مانند مدرسی، وجدانی و شهری که در استفاده از موضوعاتی نظیر «زندگی کارمندی»، «تهران قدیم» و «داستان‌های شرح حالی» از جمالزاده پیروی کرده‌اند، گرفته، تا آثار نویسندگان کم‌آوازه‌تری مثل «پاینده، پرویزی و پرتو اعظم» که درون‌مایهٔ طبقات اجتماعی و ایدهٔ اجتماع‌نگاری‌های رئالیستی جمالزاده را بازآفرینی می‌کنند، همگی توابع داستان کوتاه اولیهٔ ایرانی‌اند که گسترهٔ برون‌دادی و استمرار حیات این سیستم ادبی را نشان‌می‌دهند.

این پارامترها و توابع مصادیق ملموس همان ارتباط‌های خودسازانهٔ سیستم هنری در تعبیر لومان است که درستی و قابلیت مؤلفه‌های سیستمی، همچون آرامش پویا و سلسله‌مراتب در سنجش ارتباط میان ماندگاری سیستم‌های ادبی و تعاملات برون‌متنی آن‌ها را تأییدمی‌کند. انواع توابع، ازجمله اثرگذاری‌های ادبی بر نویسندگان در نظام داستان‌نویسی فارسی، بر پژوهندگان در مطالعات علمی-ادبی و سرانجام بر عموم خوانندگان در القای تأثیر معنایی، از شتاب فرآیند چرخشی و کارایی سیستم داستان کوتاه در برون‌دادهای پیاپی حکایت دارد.

---

[٤] جمالزاده در مقدمهٔ «یکی بود، یکی نبود» از انگیزه‌های سلبی و ایجابی خود، به عنوان پارامترهای زبانی و فرهنگی همچون کنارگذاشتن نثر منجمد عصر مشروطه، روی‌آوردن به محاورات مردم کوچه و بازار به منظور حفظ گنجینه‌های زبان و فرهنگ عامه و استفاده از ظرفیت تعلیمی داستان برای ترقی معنوی مردم و ... به‌تفصیل سخن گفته‌است.

۳. نتیجه

مطالعهٔ آثار ادبی بر پایهٔ نظریه‌های سیستمی، رویکردی نسبتاً نو است و می‌توان گفت در مرحلهٔ آزمون و خطا قرار دارد. در پیشینهٔ این پژوهش نیز الگوی مناسب و کاملی به چشم نمی‌خورد. بررسی داستان کوتاه ایرانی از این منظر مبتنی بر هدف روش‌شناختی و ارائهٔ نمونه‌ای روشمند در این زمینه نشان می‌دهد: همچنان‌که رویکردهای گوناگون نقد، اعم از سنتی و نو، هر کدام با توجه به زمان ظهور و کارکردهای ویژهٔ خود از اهمیتی انکارناپذیر برخوردارند، نگرش سیستمی نیز امروزه می‌تواند با یکپارچه‌بینی مبتنی بر ارتباطات درونی و بیرونی آثار مورد نقد، برای بررسی و شناسایی جامع آثار ادبی (به‌ویژه گونه‌های امروزین آن) مفید و کارآمد باشد.

آثار معنامحوری مانند داستان کوتاه ایرانی، اهدافی مبتنی بر مفید و متعهدبودن هگلی را در دنیای بیرون از متن دنبال می‌کنند، که برون‌دادهای صوری و سیستمی، ازجمله تغییر شخصیت محوری، نمود هنری آن اهداف در دنیای روایت است. هدف هر داستان کوتاه را (با اندکی مسامحه) می‌توان همان معنا و درون‌مایه دانست که نویسنده (به‌ویژه در آثار واقع‌گرایانه) از محیط و اجتماع واقعی گرفته، تلاش می‌کند با گذراندن آن از سیستم روایت، به شکلی هنرمندانه، پرشور و اثرگذار به جامعه بازگرداند. در نگرش سیستمی چگونگی پردازش معنا و بازگشت هنری آن به محیط (به عنوان برون‌داد اصلی و نهایی سیستم) و بازخوردهای اجتماعی آن مهم‌ترین معیار ارزش‌گذاری سیستم ادبی شمرده می‌شود. چگونگی پرداخت و ارائهٔ معنا را تعامل اجزا و عناصر داستانی، یعنی عملکرد سیستم تعیین می‌کند.

«بازخوردهای اجتماعی» اثر در جامع‌نگری سیستمی با تکیه بر «اصل اساسی ارتباطات به معنای زنده‌بودن سیستم» و به یاری مؤلفه‌هایی چون «فرآیند چرخشی»، «سلسله‌مراتب» و «آرامش پویا» اثبات و تبیین می‌گردد، که علاوه بر امتیازات معطوف به اصل موضوع، راهکار مورد استفاده در این زمینه، یعنی دریافت «دال» از طریق «مدلول» و برعکس، و دیگر راهبردهای برآمده از آن (مانند مقایسهٔ بازخوردهای سلبی و ایجابی) برای داوری‌های مستدل دربارهٔ کامیابی یا ناکامی یک هنرمند و گونهٔ ادبی، مهم و قابل توجه است. برای مثال، مباحث این نوشته در یک معادلهٔ سادهٔ ریاضی‌گونه نشان‌می‌دهد که برآیند بازخوردهای ایجابی و سلبی داستان کوتاه‌های جمالزاده، با پویایی و زنده‌بودن این آثار رابطهٔ مستقیم دارد.

منابع

اکبرپور، احمد (۱۳۸۴)، من نوکر بابا نیستم، چ ۲، تهران، افق.

اکران، سجاد و ایرج ساعی ارسی (۱۳۹۶)، «مکتب سیستمی (معرفی، اصول و مبانی و جستارهای بنیادین)»، علوم فناوری، ش ۳۳، ۹-۳۲.

بختیاریان، مریم و مجید اکبری (۱۳۹۱)، «هنر به‌مثابهٔ ارتباط در رویکرد سیستمی لومان»، مطالعات فرهنگ-ارتباطات، سال ۱۳، ش ۱۹، ۱۶۱-۱۹۰.

پلویی، آرزو و نادر نقشینه (۱۳۹۵)، «ارتباطات علمی از منظر لومان»، مطالعات ملی کتابداری و سازمان‌دهی اطلاعات، دورهٔ ۲۷، ش ۲، ۷-۲۰.

پیروز، غلامرضا (۱۳۸۷)، «نقد نو در بوتهٔ نقد با تکیه بر نگرش سیستمی»، مجلهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، ش ۱۶، ۹۹-۱۱۴.

جمالزاده، محمدعلی (۱۳۸۸)، یکی بود یکی نبود، تهران، بنگاه پروین.

خاکسار، محمدحسین و همکاران (۱۳۹۰)، «نگرش و روش سیستمی در حل مسائل فرهنگی-اجتماعی با توجه به شرایط بومی ایران»، مجلهٔ سیاسی-اقتصادی، ش ۲۸۴، ۱۵۶-۱۶۷.

رضائیان، علی (۱۳۸۶)، تجزیه و تحلیل و طراحی سیستم‌ها، تهران، سمت.

سلدون، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴)، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، طرح نو.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴)، «طنزحافظ»، ماهنامه‌حافظ، ش ۱۹، ۳۹-۴۳.

الشکری، فدوی(۱۳۸۶)، واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران، تهران، نگاه

علاقه‌بند، علی (۱۳۸۱)، مدیریت عمومی، تهران، روان.

علی‌احمدی، علی‌رضا و محمدرضا مشایخ (۱۳۹۳)، «تحلیل نظریهٔ سامانه‌ها از دیدگاه تطبیقی مولوی و کنت بولدینگ میلر»، مدیریت فردا، سال ۱۳، ش ۴۰، ۵-۱۸.

گلابی، سیاوش (۱۳۶۹)، سازمان، مدیریت و توسعهٔ منابع انسانی ایران، تهران، فردوس.

مارتین، والاس (۱۳۸۶)، نظریه‌های روایت، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، هرمس

مرعشی، سیدجعفر (۱۳۸۵)، تفکر سیستمی و ارزیابی کارآمدی آن در ادارهٔ جامعه و سازمان، تهران، سازمان مدیریت صنفی.

مشتاق‌مهر، رحمان و سعید کریمی‌قره‌بابا (۱۳۸۷)، «روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه جمالزاده»، ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال ۵۱، ش ۲۰۷، ۱۳۵-۱۶۱.

موام، سامرست (۱۳۷۷)، دربارهٔ رمان و داستان کوتاه، ترجمهٔ کاوه دهگان، تهران، کتاب‌های جیبی.

مولر، هارو(۱۳۹۰)، «نظریهٔ سیستم‌های لومان به مثابهٔ نظریه‌ای در باب مدرنیته»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، نشریهٔ فلسفی ارغنون، ش ۱۷، ۱-۱۹.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، عناصر داستان، تهران، سخن.

میرعابدینی، حسن(۱۳۸۰)، صدسال داستان‌نویسی ایران، ج ۱، تهران، چشمه.

وکیلی، شروین (۱۳۹۸)، نظریهٔ سیستم‌های پیچیده، تهران، شورآفرین.

هولاب، رابرت (۱۳۷۹)، «نتایج کار لومان؛ نظریهٔ سیستم‌ها و پژوهش‌های ادبی در دوران پس از دیوار برلین»، ترجمهٔ سایه میثمی، ارغنون، ش ۱۷، ۱۲۶-۱۴۶.

یونسی، ابراهیم (۱۳۸۴)، هنر داستان‌نویسی، تهران، نگاه.

Ackof, R. I. (1971), "Towards a system concepts", *Management Science*, (17)11, 661-671.

Akbarpour, A. (2005), *I Am not a Servant of Dad*, Tehran, Ofoq. (In Persian)

Alaqeband, A. (2002), *Public Management*, Tehran, Ravan. (In Persian)

Ali-Ahmadi, A.R. & Mohammad-Reza Mashayekh, M.R. (2014), Analysis of systems theory from the comparative perspective of Mowlavi and Kenneth Boulding-Miller, *Future Management*, 13(40), 18-5. (In Persian)

Al-Shokri, F. (2007), *Realism in Contemporary Iranian Fiction*, Tehran, Negah. (In Persian)

Bakhtiarian, M. & Akbari, M. (2012), "Art as communication in Luman's systemic approach", *Culture-Communication Studies*, 13(19), 161-190. (In Persian)
Bertalanffy, L. v. (1968), *General Systems Theory*, New York, George Braziller.
Ekran, S. & Sai Arasi, I. (2017), "Systemic school (introduction, principles and foundations and fundamental studies)", *Science of Technology*, Vol. 33, 9-32. (In Persian)
Grojnowski, D. (2000), *Lire la Nouvelle*. Paris, Nathan universite.
Golabi, S. (1990), *Organization, Management and Development of Iran's Human Resources*, Tehran, Ferdows. (In Persian)
Holab, R. (2000), "Results of Lehmann's work; The Theory of Systems and Literary Researches in the Post-Berlin Wall Era, translated by Saye Maithami", *Arghanoon*, vol. 17, 126-146. (In Persian)
Jamalzadeh, M. A. (2009), *There Was Someone, There Was No One*, Tehran, Parvin firm. (In Persian)
Khaksar, M. H. et al. (2011), "Attitude and Systemic Method in Solving Social-Cultural Issues Considering Iran's Native Conditions", *Political-Economic Magazine*, Vol. 284, 156-167. (In Persian)
Maraashi, J. (2006), *Systemic Thinking and its Effectiveness Evaluation in Community and Organization Management*, Tehran, Trade Union Management Organization. (In Persian)
Martin, w. (2007), *Narrative Theories*, translated by Mohammad Shahba, Tehran, Hermes.
Mirabedini, H. (2001), *One Hundred Years of Iran's Story Writing*, Vol. 1, Tehran, Cheshme. (In Persian)
Mirsadeghi, J. (2006), *Elements of Story*, Tehran, Sokhan. (In Persian)
Mooam, S. (1998), *About Novels and Short Stories*, translated by Kave Dehgan, Tehran, Pocket Books. (In Persian)
Moshtaq-Mehr, R. & Karimi-Qarebaba,S. (2008), "Narrativity of Jamalzadeh's short stories", *Tabriz University Literature and Humanities*, 51(207), 135-161. (In Persian)
Muller, H. (2011), "Luman's Theory of Systems as a Theory About Modernity, translated by Murad Farhadpour", *Arghanoon*, No. 17, 1-19. (In Persian)
Pirouz, G. (2008), "New Criticism in Criticism Based on Systemic Approach", *Journal of Literature and Human Sciences of Mashhad University*, Vol. 16, 114-99. (In Persian)
Polowi, A. & Naqhsine, N. (2016), "Scientific Communication from the Perspective of Luman", *National |Studies of Librarianship and Information Organization*, 27(2), 20-7. (In Persian)
Rezaian, A. (2007), *Analysis and Design of Systems*, Tehran, Samt. (In Persian)
Seldon, R. & Widdowson, P. (2005), *Guide to Contemporary Literary Theory*, translated by Abbas Mokhbar, Tehran, New Design. (In Persian)
Vakili, Shervin (2019), *Theory of Complex Systems*, Tehran, Shoorafarin.
Shafiei-Kadkani, M.R. (2005), "Hafez's humor", *Hafez*, vol. 19, 39-43. (In Persian)
Yoonesi, E. (2005), *Art of Story Writing*, Tehran, Negah. (In Persian)

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-4105
https://jlcr.ut.ac.ir

The Artistic Imagry in Hussein Ibn Zahak's Poetry
(Case Study of Khumriyat)

Mohsen Mohammadi[1]✉ **Mohammad Ebrahim Khlife Shoshtari**[2]

1.PhD Student of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. E-mail: mohs_7853884@sbu.ac.ir
2.Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. E-mail: m-khalifeh@sbu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 83-100)

Article history:
Received: 13 May 2022

Received in revised form:
10 August 2022

Accepted:
20 August 2022

Published online:
21 September 2022

ABSTRACT

Imagery, which is the manifestation of the poet's thoughts and inner feelings, has a special place in literary criticism and it is one of the main elements of a literary work. Literary imagery in the Abbasi era had a high position, because the poems are full of Emotional and dynamic literary interpretations that were connected with the life of the era. Hossein Ibn Zahhak, Known as Khali, was one of the Iranian and Arabic poets of the first Abbasi era, which was influenced by the culture of ancient Iran and Greece, was able to innovate in the way of expression by using innovative images. These innovations, which have the breadth of imagination and deep feeling and image density, have a prominent presence in the poet's imagery. In the present study, descriptive and analytical method, the rhetoric of image in Hossein Ibn Zahhak's Wains has been investigated, the results of the research indicate that Hossein Ibn Zahhak uses images such as: metaphor, simile and Animation, which play a prominent role in his poetic imagery have been able to present Emotional and dynamic images of Wain by innovation and using visual and illusion aspects and by using solid and moving nature and convey her feelings to the audience without complicating her words. It is as if Wain in the poet's poem is a picture of life and life is nothing but Wain, in fact Wain is an image of the endless beginning in the poet's poetry that ends with spirituality and light, a distinctive feature that is not so evident in the poetry of other poets; Because the images of Wain in the poems of Abbasi poets are mostly reduced to sensations, pleasure and lust and are devoid of spiritual and transcendental truths. But these spiritual truths in Zahhak's poetry approach the Sufi philosophy, and the sensual and material concept of Wain turns into transcendental concepts and connects the earthly manifestations to the sky, and elevates Wain from the earth to the sky and from images. The sky, which is spread from the east to the west, is used to present different concepts of the east and the west, and to change the view of the material man immersed in the pleasures of the Abbasi era, and in this way to elevate his position from the earth to the sky, and with Using innovative and beautiful images, in addition to innovation in Khmer themes, will increase the influence of your words and present different interpretations to the audience. Therefore, considering that Hossein Ibn Zahhak was able to play a role and connect Khmer with spiritual and spiritual manifestations and create different literary images with precision and innovation in poetic expression, it is remarkable.

Keywords: image, Wine, recognition, simile, metaphor, Hussein Ibn Zahak

Cite this article: Mohammadi & Mohammad Ebrahim Khlife Shoshtari (2022), "The Artistic Imagry in Hussein Ibn Zahak's Poetry (Case Study of Khumriyat)", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 2, Ser.N: 26, 83-100, 10.22059/JLCR.2022.342234.1838.

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://jop.ut.ac.ir/

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۶۷
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

تصویر پردازی هنری در شعر حسین بن ضحاک (بررسی موردی خمریات)

محسن محمدی[۱]✉| محمدابراهیم خلیفه شوشتری[۲]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: mohs_7853884@sbu.ac.ir
۲. استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: javadi- m-khalifeh@sbu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۸۳-۱۰۰)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۵/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۲۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۶/۳۰

چکیده

تصویرپردازی که تجلی اندیشه و احساسات درونی شاعر است، در نقد ادبی، جایگاه ویژه‌ای دارد و آن از ارکان اصلی یک اثر ادبی است. تصاویر ادبی در عصر عباسی از جایگاه والایی برخوردار بوده، زیرا اشعار، از تصاویر ادبی زنده و پویایی که با حیات عصر پیوند خورده بود، سرشار است. حسین بن ضحاک، ملقّب به خلیع، از شعرای ایرانی‌تبار و عربی سرای عصر عباسی اول بود که به تأسی از فرهنگ ایران باستان و یونان، توانست با استفاده از تصاویر بدیع به ابداع در شیوه بیان بپردازد. این ابداعات که از گستردگی خیال و احساس عمیق و تراکم تصویری برخوردار است، حضور بارزی در تصویرپردازی‌های شاعر دارد. در پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی، بلاغت تصویر در خمریات حسین بن ضحاک مورد بررسی قرار گرفته است، نتایج پژوهش حاکی از آن است که حسین بن ضحاک با استفاده از تصاویری مانند: استعاره، تشبیه و تشخیص که نقش بارزی در تصویرآفرینی‌های شعری او دارند، توانسته با نوآوری و بهره‌گیری از جنبه‌های بصری و وهمی و با استفاده از طبیعت جامد و متحرک، تصاویر زنده و پویایی از خمر ارائه نماید و بی‌آنکه به تکلف و تصنع بگراید، احساسات حقیقی خود را به مخاطب منتقل نماید. گویی که خمر در شعر شاعر، تصویری از زندگی و زندگی چیزی جز خمر نیست، درحقیقت خمر، تصویری از آغاز بی انتها در شعر شاعر است که به معنویات و نورالأنوار ختم می شود، ویژگی بارزی که در شعر شعرای دیگر چندان مشهود نیست؛ زیرا تصاویر خمری در اشعار شعرای عباسی بیشتر به محسوسات و لذت و کام‌جویی حاصل از آن خلاصه شده است و از حقایق روحانی و ماورایی تهی است. بنابراین با توجه به اینکه حسین بن ضحاک به دقت و با نوآوری در بیان شعری، توانسته نقش‌آفرینی کند و خمر را با جلوه‌های معنوی و روحانی پیوند بزند و تصاویر ادبی متفاوتی را خلق نماید، قابل توجه است.

کلیدواژه‌ها: تصویر، خمریات، تشخیص، تشبیه، استعاره، حسین بن ضحاک.

استناد: محمدی، محسن و محمدابراهیم خلیفه شوشتری (۱۴۰۱)، «تصویر پردازی هنری در شعر حسین بن ضحاک (بررسی موردی خمریات)»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۱، ش ۲، پیاپی ۲۶، ۸۳-۱۰۰. 10.22059/JLCR.2022.342234.1838

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

«شعر، بیانگر احساسات و عواطف متمایز شاعر است و قاعدتا باید از بافت لغوی و معنایی خاصی نیز بهره‌مند باشد. بنابراین، انسجام ساختار لغوی و صورت‌گرایی، ارتباط محکمی با احساسات و عواطف درونی شاعر دارد، ما نمی‌توانیم شعر حقیقی را بدون ساختار ترکیبی متصور شویم، مادامی که این ساختار ترکیبی با ساختار ایقاعی و ریتمک متحد است. این ساختار ترکیبی همان چیزی است که از آن به عنوان تصویر شعری یاد می‌کنیم» (باقراللامي، ۱۴۲۴: ۲). اما «ترکیب واژه‌ها زمانی می‌تواند تصویر شعری را بسازد که در اختیار ملکه خیال باشد. بنابراین، تصاویر شاعرانه زمانی کامل می‌شود که عناصر مختلفی چون خیال، تجربه درونی و موسیقی در قصیده متحد شوند و یکدیگر را یاری رسانند، البته که این عناصر سه گانه فقط از طریق ترکیب واژه‌ها به شیوه‌ای خاص در یک قصیده نمود پیدا می‌کند» (الامین، ۱۹۸۰: ۱۷۴). حسین بن ضحاک شاعری با احساسات لطیف و عمیق شاعرانه است و بسیار از آرایه‌های تشخیص، استعاره و تشبیه که دربردارنده احساسات واقعی او از حیات روزمره زندگی است، بهره گرفته است و بدین‌طریق توانسته با ارائه تصاویری صادقانه و خیال‌پردازی‌های دقیق و به دور از هرگونه تکلف و تصنع در کلام، حقایق نزدیک به ذهن مخاطب را ارائه نماید. اما مشخصه بارز اشعار ضحاک، تجسم و عینیت‌بخشی در کلام است، که نهایت دقت و توجه خود را در استفاده از ریزترین عناصر تصویری به کار می‌گیرد و جزئیات را به شکل تمام و کمال بیان می‌دارد و به همین منظور، محسوس و غیرمحسوس را می‌آمیزد تا بتواند معانی دقیق‌تر و کامل‌تری را بدون هرگونه تکلف ارائه نماید. هرچند قوّت تمثیل و ذکر جزئیات دقیق در تصویرپردازی و استفاده از تشخیص و تجسم صورت نیز از عوامل مهم دیگر تجدید است که به شکل دقیقی در اشعار خمری شاعر بارز است. درواقع، خمریات، جلوهٔ بارز تصویرپردازی‌های شاعر است که از عواطف لطیف و خیال‌انگیزی‌های دقیق برخوردار است که گاهی جنبهٔ وهمی و مجرد ذهنی و معنوی و مقدس به خود می‌گیرند و شامل نور و مشتقات آن مانند «الشمس، و البدر، و القمر، و الکوکب، و الثریا» است و گاهی جنبه ملموس و مادی دارند. اما انسجام و تناسب تصاویر استعاری، تشبیه و تشخیص با محتوا از دیگر امتیازات شعر حسین بن ضحاک در خمر است که نشان از صدق عاطفه شعری شاعر در بازنمایی واقع حکایت دارد، ویژگی مهمی که در شعر بسیاری از شاعران عصر عباسی به دلیل تصنعی بودن تصاویر ادبی، چندان مشهود نیست.

پرسش‌های پژوهش

۱. مهم‌ترین تصاویر هنری در شعر حسین بن ضحاک کدام‌اند؟

۲. آیا این تصاویر از ویژگی ابداع و نوآوری نیز برخوردارند؟

فرضیه‌های پژوهش

۱. تصاویرهنری در شعر حسین بن ضحاک، شامل تشبیه، استعاره و تشخیص است که این نوع تصویرپردازی‌ها در خمریات شاعر، جلوهٔ بارزی دارد.

۲. حسین بن ضحاک با جزئی‌نگری در تصویرپردازی و با استفاده از نگاه صوفیانه به مفهوم خمر توانسته تصاویر متفاوتی را نسبت به دیگر شعرای عصر خویش ارائه نماید.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تصاویر شعری شاعران عصر عباسی، کتاب‌ها و مقالات متعددی نوشته شده است؛ اما در مورد حسین بن ضحاک، شاعر ایرانی‌تبار و عربی‌سرای عصر عباسی اول که اشعار او از تصاویر شعری و محتوایی منحصربه‌فردی برخوردار است، پژوهش اندکی صورت گرفته است؛ اهم این پژوهش‌ها عبارت‌اند از:

۱. «فائت أشعار الخليع»[۱] (۱۴۰۵)، مصطفی الحدري. نویسنده تعلیق و شرحی مختصر به اشعار حسین بن ضحاک دارد و درحقیقت، روایت‌گری کرده است از اشعاری که منتسب به شاعر بوده و از بین رفته و یا به دیگران نسبت داده شده است.

۲. «دراسة تحليلية فی شعر الخليع» (۲۰۰۸)، عقيل العذاري. در این مقاله، نویسنده به تحلیل تعداد معدودی از قصاید شاعر پرداخته است.

اما با توجه به اینکه تصاویر ادبی و هنری در خمریات ضحاک تا حدود زیادی از ویژگی متمایز ابداع و نوآوری در شیوه‌های بیانی برخوردار است و دربارهٔ آن پژوهشی صورت نگرفته است، این جستار به دنبال پاسخ گویی به این مهم است.

۲. مفهوم تصویر در لغت و اصطلاح

«تصویر در لغت به معنای صورتگری، صورت نگاری، ترسیم، نقاشی، مصورسازی و تزیین آمده است» (آذرتاش آذرنوش، ۱۳۸۵: ۳۷۵). و در نقد ادبی در کنار واژگانی چون: «هنر»، «ادبی» و «شعری» قرار گرفته است. اما «تصویر بر همهٔ صناعات ادبی، از قافیه، بند و وزن گرفته تا تشبیه، استعاره و نماد، دلالت می‌کند، حتی برای تحلیل و کشف معنای شعر نیز به کار می‌رود» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۷) و آن «یک منبع بیرونی است که شاعر یا نویسنده از آن برای بیان انفعالات و احساسات خود بهره می‌گیرد» (الرباعي، ۱۹۷۴: ۴۰).

۱. ترجمه: اشعار از دست رفته حسین بن ضحاک مشهور به خلیع.

۳. اهمیت تصویرپردازی

«تصویر، آیینه‌ای است که نه تنها ویژگی خاص یک شاعر و جنبه‌های نوآوری و ابداع او را در خود دارد، بلکه مشخصات مرحله ادبی را که شاعر جزئی از آن محسوب می‌شود نیز با خود دارد» (صالح، ۱۹۹۴: ۱۳). تصویر درواقع، بازنمایی وقایع در ذهن و پردازش آن در قالب احساسات لطیف و دقیقی است که هنرمند آن را با نازک‌اندیشی و خیال دقیق و عمیق پیوند می‌زند تا حقایق و قایع را برای مخاطب، لذت‌بخش و قابل درک نماید و بدین‌وسیله باعث حیات و حرکت و نشاط در مخاطب شود و نگاه او را نسبت به اشیاء و انسان‌ها تلطیف نماید.

۴. گذری بر زندگی ادبی حسین بن ضحاک

حسین بن ضحاک بن یاسر از موالی باهله (۲۵۰ق). ملقب به ابوعلی و خلیع، در بصره متولد شد و شعر و ادب آموخت. اصل او از خراسان و از شاعران ایرانی‌الاصل است (الأصفهانی، ۱۹۹۲: ۱۴۶/۷). او «یکی از نخستین شاعران عصر عباسی است که غزل مذکر و نیز شعر بادگانی را دست‌مایهٔ هنر خویش قرار داد » (آذرتاش آذرنوش، ۱۳۹۳: ۲۱/۳). اما برخلاف شهرت شاعر به خلیع، مشخصه بارز شعر او بیان عفیف است، حقیقتی که شوقی‌ریاض (۱۹۷۲م)، آن را اینچنین بیان کرده است «ضحاک در بیان شعری، عفت و حیا را حفظ کرده و همواره بر کرامت انسانی پایبند است» (شوقی‌ریاض، ۱۹۷۲: ۴۲)، درواقع ضحاک به بیان غیر عفیف نزدیک شده اما جانب شرم و حیا را نیز نگه داشته است، که این ویژگی می‌تواند به عقاید دینی و مذهبی او نیز مرتبط باشد. حائری[۲] (۱۳۹۳ش) او را «از شخصیت‌های شیعی قرن‌های دوم تا سوم هجری دانسته است» (أعلمی الحائری، ۱۹۹۳: ۲۲۸/۸). او به دربار تمام خلفای عصر عباسی، جز مأمون و متوکل، راه یافت و تقریباً همهٔ خلفا را مدح گفت و اشعار مناسبتی زیبایی در اغراض مختلف شعری از جمله مدح و غزل و خمر و وصف و ... سرود و توجه همگان را با ظرافت‌گویی‌ها و نکته سنجی‌های بی‌مانندش به خود معطوف داشت و حتی شاعری چون ابونواس تحت تأثیر اشعار او در زمینهٔ غزل قرار گرفت و جایگاه ادبی او را این‌گونه ستود: «یا حسین أنت أشعر أهل زماننا في الغزل» (الأصفهاني، ۱۹۹۲: ۱۷۵/۷). همچنین ابن رومی (۸۹۶م) به نقل از ابوالفرج،[۳] حسین بن ضحاک را از برترین شاعران غزل‌سرا و نکته سنج‌ترین آنها در عصر عباسی دانسته است « إنه أغزل الناس وأظرفهم » (همان). اما ارتباط و تعامل بین حسین بن ضحاک و ابونواس دیرینه بود و هر دوی آنها در یک مکان بزرگ شدند و در بصره به علم و ادب روی آوردند، ابوالفرج اصفهانی به نقل از ابن ضحاک از این تعامل و ارتباطی که در بینشان وجود داشته،

۲. عبدالکریم حائری مهرجردی، معروف به شیخ عبدالکریم حائری یزدی (۱۲۳۸ -۱۳۱۵) از مجتهدان و مراجع تقلید شیعه و بنیان‌گذار حوزهٔ علمیهٔ قم بود. وی در سال ۱۲۳۸ هجری شمسی در محلهٔ مهرجرد میبد یزد دیده به جهان گشود.

۳. علی بن حسین بن محمد اموی قرشی مشهور به ابوالفرج اصفهانی، محدث و مورخ و ادیب و شاعر و موسیقی‌شناس از اعقاب مروان حمار، آخرین خلیفه اموی بود. خاندانش در اصفهان ساکن و بعضی از آنها محدث و عالم بودند و مذهب تشیع داشتند. او در عهد المعتضد (۲۴۲-۲۸۹ ق) در اصفهان متولد شد.

این‌گونه حکایت کرده است «کنتُ أنا و أبونواس تربّین، نشأنا فی مکانٍ واحدٍ و تأدَّبنا بالبصرة و کنّا نحضرُ مجالسُ الأدباء متصاحبین» (همان). حسین بن ضحاک نیز مانند ابونواس به تجدید گرایید و با مقدمهٔ خمری، صحبت از بادیه و آنچه که به آن مربوط می‌شود را حقیر شمرد و با تعابیر «شوب أقذاء» و «جِلفٌ...» در ابیات:

بُدّلتَ مِن نَفحات الوَرد بالآء ... ومِن صَبوحک درّ الإبل والشاء
ما بَین بَطن ثَبیر إن حللتَ به ... إلی الفَرادیس إلا شَوب أقذاء
فعَدِّ همّک عَن طَرفٍ یُمارسه ... جِلفٌ تَلفّعَ طِمرا بَین أحناء

(ابن الضحاک، ۲۰۰۵: ۳۱)

فرهنگ جاهلی- عربی را به باد انتقاد و تمسخر گرفت. این حقیقتی است که حمزه اصفهانی در مقدمهٔ دیوان ابونواس دربارهٔ آن چنین آورده است: «و مُوقف الحسین مِن هذه التقالید الشّعریة القَدیمة کَموقف أبي نواس فنَراه یَزدري البادیة و یَصف ما بها وَصفاً قبیحاً فکُلّ ما بها شَوب أقذاء و أعرابها أجلاف یَتلفّعون الأطمار البالیة» (ابونواس، ۲۰۰۲: ۲۷). و ابونواس نیز در این ابیات:

أحسنُ مِن منزل بذي قار ... منزلُ خمّارة بالأنبار
وشَمّ ریحانةٍ ونرجسة ... أحسنُ مِن أنیقِ بأکوار

(ابونواس، ۱۹۹۲: ۵۱۴)

به تجدید فراخوانده است؛ اما به نظر می‌رسد که تعابیر به کارگرفته شده در این ابیات که شاعر در آن در دایره واژگانی چون «أحسن و منزل» محصور مانده و از هر گونه توصیف عاری است، نسبت به ابیات حسین بن ضحاک، از غنای کمتری برخوردار است. اسلوب و مضامین موجود در خمریات ابونواس نیز بیشتر جنبه ماجن و اباحه دارد «إنّ أبانواس قدخلعَ علی شعر الخمر أسلوباً ماجناً عابثاً بکلّ معاني المجون و العَبث ماجنا في بُحوره و ألفاظه السّهلة القَریبة و في مَعانیه تَشیع الفُکاهة و الإستهتار» (محمدحسین، ۱۹۷۲: ۲۵)، برخلاف حسین بن ضحاک که غالب تصاویر شعری او در خمر جنبه صوفیانه دارد و به نظر می رسد جلوه‌های تحول و نوآوری در خمریات حسین بن ضحاک که شوقی ریاض به توانایی او در ابداع و تعمق در بیان خمری اذعان داشته است، حقیقتی است که قبل از او سابقه نداشته است «فإذا تَناولنا شعر الخَمر عند الحسین وَجدنا مَظاهر التّطوّر و التّجدید واضحةً فیه کلّ الوُضوح و وَجدنا قدرةً فائقةً علی الإبداع و تَفصیل القول و تَفتیق المعاني لم یَسبق أن وَجدناها عند غیره» (شوقی‌ریاض، ۱۹۷۲: ۲۰۹).

۵. تصویرپردازی خمر در شعر حسین بن ضحاک

یکی از شیوه‌های بیان شاعرانه، تصویر است؛ تصویر، عواطف را برمی‌انگیزد و احساسات را شکوفا می‌سازد و باعث نشاط و سرزندگی می‌شود و به همین شکل، محسوسات را با معنویات می‌آمیزد و اضداد را به هم پیوند می‌دهد. غالب تصاویر در شعر ضحاک، تجسم و عینیت‌بخشی در کلام است که شاعر، نهایت دقت و توجه خود را در استفاده از ریزترین عناصر تصویری به‌کار می‌گیرد، این

ویژگی، گاهی چنان در نزد شاعر قوت می‌گیرد که گویی مخاطب نابیناست و او دارد جزئیات را برای او تشریح می‌کند. اما خمریات از جمله موضوعات مهم و متفاوت در شعر حسین بن ضحاک است که توانسته «در مضمون و ویژگی‌های بیانی نوآوری کند و بر دیگران سبقت گیرد» (الأصفهاني، ۱۹۹۲: ۱۴۶/۷). شیوهٔ جدید بیانی که حسین بن ضحاک در خمر ایجاد کرد کاملاً متفاوت با اشعار خمری در عصور جاهلی و اسلامی بود؛ زیرا در عصر جاهلی، مضامین خمری یا در زمینهٔ قدمت و صفا و بوی خوش و لذت و سرخوشی حاصل از آن بود و یا در وصف مجالس و ساقی و ... بود. اما در صدر اسلام، شعرا چیز زیادی به مضامین خمری نیفزودند، جز اخطل[٤] (۹۵هـ) و شاعرانی مانند ولید بن یزید[٥] (۱۲۶ق)، ابوالهندی[٦] (۱۸۰ق) و الاقیشر[٧] (۸۰ق)که در اواخر عصر اموی تا حدودی در شیوهٔ بیان خود نوآور بودند. اما در عصر عباسی، تجدید در شعر خمر در شکل و مضمون به بلوغ رسید و شاعرانی چون حسین بن ضحاک و ابونواس در این زمینه پیشگام بودند که توانستند جریان شعر خمری را به‌دست گیرند و لباسی نو بر قامت آن بپوشانند. نوآوری در خمر در شعر حسین بن ضحاک از دو جنبهٔ شکل و مضمون، قوت گرفت و شاعر توانست در این زمینه به ابداع و نوآوری دست یابد؛ بنابراین «حسین بن ضحاک متفاوت با شعرای عصر خویش، که به توصیف ظاهری از خمر می‌پرداختند و در وصف آن غلو می‌کردند، مخالفت ورزید و خمر را وسیله‌ای برای بیان ظرافت گویی‌ها و نادره گویی‌هایی قرار داد که از ویژگی غنا و موسیقی و همچنین تصاویر اشرافی و اشراقی برخوردار بود» (جرجی زیدان،۱۹۳۶: ۲۸۸). اما بیشتر تصاویر خمری شاعر، اشرافی است. به اعتقاد ابوالفرج اصفهانی، حسین بن ضحاک «مهارت عجیبی در وصف خمر و ساقی و همچنین وصف مجالس شراب دارد و در این زمینه، حتی از ابونواس هم برتر و والاتر است» (الأصفهانی، ۱۹۹۲: ج۷: ۲۸۷). به عنوان نمونه، در مقایسه بین حسین بن ضحاک و ابونواس در وصف خمر و باده گساری که در مخالفت با فرهنگ جاهلی سروده شده است، این حقیقت بارز است. حسین بن ضحاک قصیدهٔ «نفَحات الورد» را با این مطلع سرود:

٤. اخطل شاعر نامدار عصر اموی هم ردیف جریر و فرزدق بود که به سبب درازی زبان و هجوگویی، به فحش‌گوی و پرگوی لقب گرفته است. وی به درخواست یزید بن معاویه، انصار را هجو می‌گفت و بر مرگ یزید نیز مرثیه سرود و همانند دیگر افراد قبیله خود به یاری امویان برخاست و آنان را مدح گفت.

٥. ولید بن یزید بن عبد الملک بن مروان بن حکم بن ابی العاص بن امیه اموی دمشقی، یازدهمین خلیفه اموی که فردی بی‌بندوبار و عیاش در حدود یک سال و چند ماه، حکومت کرد. او هم‌چنین شاعری چیره دست بود و اشعار نغزی در تغزل و عناب و وصف شراب و غیر آن می‌سرود.

٦. أبوالهندی: غالب بن عبدالقدوس بن شیث بن ربعی شهرت‌یافته به ابوالهندی (؟ – ۱۸۰) شاعر عرب بود که به شراب‌دوستی و کفرگویی و جرأت بر انجام گناهان شهرت یافت].

٧. الأقَیشر: قَیْشِر، مغیرة بن عبدالله، یا مغیرة بن اسود (د ح ۸۰ق/۶۹۹م)، از تیره خُرَیم از قبیله اسد، شاعر بنی‌امیه است.

بُـدّلـتَ مِـن نَـفـحـات الـوَرد بـالآء وِمِـن صَـبـوحـک درّ الإبـل والشـاء[۸]
(۲۰۰۵: ۳۱)

و ابونواس نیز قصیدهٔ زیر را با این مطلع:

دَع عَـنـکَ لَـومـی فَـإنَّ الـلّـومَ إغـراء و داوِنـی بـالَّـتـی کـانَـت هِـیَ الـدّاءُ[۹]
(۱۹۹۲: ۱۲)

«آنها بعد از سرودن اشعار، داوری را نزد ابن مناذر[۱۰] بردند و ابن‌مناذر (۱۹۹ق) حکم به برتری حسین بن ضحاک داد و گفت برخیز که تو شاعرتر از ابونواسی و قصیده تو برتر از اوست» (الأصفهاني،۱۹۹۲: ۲۰۳/۷). این حقیقت تاریخی، حکم به برتری حسین بن ضحاک بر ابونواس در سروده‌های خمری داده است. اما مهم‌ترین تصاویر خمری در شعر حسین بن ضحاک که جنبه‌های ابداع و نوآوری در آنها بارز است؛ تشخیص، تشبیه و استعاره است که به هر یک از آنها به شکل جداگانه پرداخته می‌شود.

۱-۵. تشخیص

«موضوعات سخن، هر طور که باشد دو جهان را در برمی‌گیرد، عالم محسوس و عالم مجردات. تصاویر محسوس که از ساده‌ترین مبانی بیانی انتخاب شده و با واقعیت‌های زندگی پیوند خورده باشد، در جهت رساندن معنی به ذهن مخاطب موفق‌تر است» (الطرابلسي، ۱۹۸۱: ۱۹۵). حسین بن ضحاک بر اجسام جامد، ظواهر طبیعت و انفعالات درونی، جامه حیات پوشاند که آن یکی از روش‌های مهم در استفاده از تصاویر پویا و زنده است، اما جهان محسوس، نقش بارزتری در تصویرپردازی‌های شاعر دارد و حسین بن ضحاک نیز بر صورت‌های بصری متمرکز شده است، زیرا آن، شیوه‌ای برتر در تشخیص و جان‌بخشی است؛ به همین‌خاطر ملاحظه می‌کنیم که تقریباً در تمام اغراض شعری شاعر، تشخیص، تصویر غالب است. نمونه‌ای از این تصویر در خمریات شاعر که با بهره‌گیری از جلوه‌های طبیعی و ملموس در وصف ساقی سروده شده است، بارز است:

أدِر الـکَـأس عـلـیـنـا أیّـهـا السّـاقـی لـنَـطـرب
مـا تَـری الـلّـیـل تَـولّـی و ضِـیـاءُ الشّـمـسِ یَـقـرب
و الـثّـریـا شِـبـه کَـأسٍ حـیـنَ تَـبـدو ثُـمّ تَـغـرب

۸. میوهٔ بدبوی بادیه را بر بوی خوش گل‌های قرمز که مایهٔ چشم‌روشنی است برگزیدی و چرخاندن شتران و گوسفندان را بر شراب صبحگاهی ترجیح دادی

۹. مرا سرزنش مکن؛ زیرا سرزنش تو مرا حریص‌تر می‌کند و مرا با چیزی درمان کن که آن خود درد است.

۱۰. محمد بن مُناذر (؟ -۸۱۴م) شاعر عرب مخضرم اموی-عباسی در سدهٔ دوم هجری بود. از مردم عدن، یمن بود و به بصره کوچید و آنجا فقه، حدیث و ادبیات آموخت.

و کـأنّ الشَّـــرق یَســـقـــی و کَـأنّ الـغَـرب یَشـــرب[۱۱]
(الضحاک، ۲۰۰۵: ۹۹)

«أدر الکأس» حرکت دایره‌ای و پیوسته همراه با طنین آوایی و وزن موسیقایی منظم که شباهت به ضربی که همراه آواز و غناست، اشاره دارد که شادی همراه با حرکات بدن نیز در آن مشهود است و در آن نوعی از پرداخت روانی و درونی نیز مشهود است. این حالت روانی، شبیه به حرکت درویشان است، گویی که خمر، همچون دوّاره‌ای است که انسان را به حالت‌های مختلفی از نشوه و طرب و ترنم می‌رساند، که این امر البته با فقدان آگاهی و هوشیاری و هماهنگی و توازن همراه است. شاعر در بیت نخست، با استفاده از عبارت «أدر الکأس» حالت رقص و شیدایی ساقی را در دادن شراب به ندیمان تداعی کرده است و از او خواسته تا همچنان که دیگران را از بادهٔ ناب سرمست می‌کند، با شیدایی و رقص و سماع خود، شادی و نشاط آنان را نیز برانگیزد. به همین‌صورت، مقام و مرتبهٔ خمر را از زمین به آسمان ارتقا داده و با استفاده از نوآوری در تصویر و تشبیه معکوس «الثریا شبه کأس» ثریا را شبیه جام خمر و نه خود آن، تشبیه کرده و با این تشبیه، مقام تقدیس و تنزیه را برای خمر قائل شده است، همچنین در عبارت «و کأن الشرق یسقی ...» شرق را اراده از خمر گرفته است که با نور خود به آن روشنایی و تلألو می‌بخشد و هر بار که در جام ریخته می‌شود، إشراق و نور و روشنایی آن تجدید می‌یابد. اما منظور از غرب، یا همان شارب و شاعر است که باید تشنگی و عطش خود را با آب حیات سیراب سازد و آن شدیدترین چیزی است که بدان نیاز دارد و یا همان غروب و فقدان آگاهی و توازنی است که از خمر نشات گرفته و هربار که از آن استفاده می‌کند از قدرت و سیطره‌اش بر خود می‌کاهد، همان‌طور که خورشید در حال غروب، آرام آرام از بین می‌رود. و در تعبیری دیگر، شرق می‌تواند استعاره از ساقی باشد که سرزندگی و اشراق، وجه او را نشان می‌دهد، که این امر در نتیجهٔ انعکاس شعاع خمر بر ساقی مشهود است و آن مُشرق است زیرا سرشار از حیات و حرکت و عشق و عاشقی و لبریز از آب حیات است. در این ابیات، شاعر با دیدی ابتکاری و نو، از جهات جغرافیایی برای تصویرپردازی از خمر بهره گرفته است. این نوع تصویر خیال‌انگیز از خمر و ساقی و ندیم که با جلوه‌های طبیعی درآمیخته، از حیات و حرکت برخوردار است، حیاتی که هر روز در زندگی او جاری است، همان‌طور که دو افق شرق و غرب هر روز تکرار می‌شوند. شاعر با این نوع تصویر درواقع امتداد مقام و مرتبهٔ خمر را از شرق تا غرب دانسته است و با این شیوهٔ تعبیری، جایگاه والایی به خمر بخشیده و منزلت آن را از زمین تا آسمان بالا برده است و این همان مفهوم خمر صوفیانه است که به شکل رمزگونه‌ای در شعر شاعر نقش بسته است.

۱۱. ای ساقی، جام شراب را بر ما بگردان تا به طرب آییم/ آیا نمی‌بینی که شب رو به پایان است و خورشید در حال طلوع است/ و ثریا شبیه جام است آنگاه که ظاهر می‌شود و سپس غروب می‌کند/ گویی شرق می‌ریزد و غرب می‌نوشد.

۲-۵. تشبیه

«ادبیات کلام مخیّل است و تشبیه یکی از ابزار خیال‌آفرینی است، تشبیه هسته اصلی و مرکزی اغلب خیال‌های شاعرانه است. صورت‌های گوناگون خیال و نیز انواع تشبیه، مایه گرفته از همان شباهتی است که نیروی تخیل شاعر در میان اشیاء کشف می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۱۴/۳). درواقع «تشبیه برای رساندن مشارکت دو چیز نمی باشد، بلکه برای آن است که چیزی را بهتر جلوه بدهیم یا بدتر» (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۱۰). تشبیه در همهٔ دوره‌های تاریخ ادبی و از جمله در عصر عباسی اول، نمود چشمگیری داشته است. در عصر عباسی، با توجه به زندگی اشرافی، تشبیه که انعکاسی از محیط عصر بود، نقش بارزی در تصویر آفرینی‌های شاعر داشت. حسین بن ضحاک با ابداع و نوآوری در بیان شعری، در تشبیه به غایت رسید و توانست با آمیختن حس مادی و معنوی، تشابیه نزدیک به ذهن مخاطب را ارائه نماید و از هر گونه تکلف و تعقید در کلام بپرهیزد. تکرار ورود تشبیه در دیوان ضحاک ۶۶ مورد است که حدود ۳۰ درصد از تصاویر شعری او را تشکیل داده است، «استفاده از تشبیه و آرایه‌های لفظی و تعابیر بیانی به جای وصف، از مشخصه‌های بارز شعر ضحاک است که هم بدین‌شیوه به ایجاز گراییده و هم به انسجام و تعمق در کلام خویش پرداخته است» (جرجی زیدان، ۱۹۳۶: ۱۲۴/۳). اما نمونه‌هایی از تشبیه در دیوان حسین بن ضحاک که از ظرافت‌گویی و تجدید شاعر در بیان شعری حکایت دارد، در ابیات زیر که در موضوع خمر سروده شده است، بارز است:

و الثّریا شِبه کَأسٍ حینَ تَبدو ثُمّ تَغرب
و کَأنّ الشرق یَسقی و کَأنّ الغَرب یَشرب
(الضحاک، ۲۰۰۵: ۹۹)

در این قطعهٔ شعری، براعت و مهارت شاعر که از درآمیختگی تصاویر طبیعی از شروق و ثریا و صُور خیالی که از شراب و جام به تصویر کشیده است، بارز است. شاعر، ثریا و خوشه پروین را آنگاه که در پهنای آسمان ظاهر شده و سپس آرام آرام به سمت غروب خورشید متمایل شده است به جام خمر تشبیه کرده است و در ادامه به این تعابیر وسعت بخشیده و درخشش حاصل از خمر در جام را به شرق و سرخی آن را به غروب خورشید تشبیه کرده است و در عین حال، شرق را استعاره از ساقی و غرب را استعاره از ندیم گرفته است که از جام او باده سرخی را می نوشد. شاعر با استفاده از تشبیه مقلوب «و الثریا شبه الکاس» که دلالت بر وسعت درخشش دارد، به این امر اشاره می‌کند که همان‌طور که ثریا آسمان را با نور و تلالو خود روشن می‌کند، شعاع برآمده از خمر نیز بخش وسیعی از ظرف و جام را می‌پوشاند، وجه شبه، همان استغراق و حلول و وصول به دورترین نقطهٔ مهم است؛ همان‌طور که مشاهده می شود، در این تصاویر، پویایی و حیات و حرکت، جلوهٔ بارزی دارد و شاعر با استفاده از تراکم تصویری و پیوند زمین و آسمان، در بیان شعری و استفاده از تصاویر ادبی در خمر به غایت مطلق رسیده است و البته وجود مصّوت طویل «و» که با کشش صوتی، مدت زمانی طولانی‌تر در هنگام ادای کلام شاعر را نشان می‌دهد، به خوبی توانسته انعطاف شعاع و گستردگی

نور را در پهنای آسمان نشان دهد که اگر فعل «تَظهر» در جای آن قرار می‌گرفت، نمی‌توانست، معنای مد نظر را اراده کند. همچنین فعل «تَشرقُ» که افاده پراکندگی شعاع و تَقطّعُ که از «تشریق» و افادهٔ قطع دارد، نمی‌توانست مفهوم موجود در «تبدو» را بیان دارد. این نوع بیانی نشان می‌دهد که شاعر در انتخاب واژگان و تعابیر، همچنین انسجام لفظ و معنا، اهتمام داشته است و نوع نگاه به خمر و ساقی در شعر عربی بدیع است که این از ظرافت‌گویی حسین بن ضحاک در بیان شعری حکایت دارد، چراکه شاعر، حقیقت زمینی از خمر را از زمین تا آسمان ارتقاء داده است و نگاه متفاوت‌تری نسبت به شعرای زمان خویش ارائه داده است. نمونه‌ای دیگر از تشبیهات شاعر در خمر که از نادره گویی او حکایت دارد، در ابیات زیر بارز است:

حتی إذا أُسنِدَت للشّرب و اُحتُضِرت　　عند الشّروق ببسّامین أکفاء

فُضَّت خَواتمُها فی نَعتِ واصِفها　　عَن مِثل رَقراقةٍ فی جَفنِ مَرهاء

(همان: ۲۱)

حسین بن ضحاک در این ابیات، خمر را در صفا و پاکی به «رَقراقة فی جَفن مَرهاء»، یعنی اشک لرزان در چشم زن زیبارویی که سرمه نکشیده، تشبیه کرده است و درواقع از صفت «جَفن مرهاء» در تکمیل معنا بهره برده است تا به این نکته اشاره کند که اشک در چشم زن زیبارویی که سرمه نکشیده، مانند خمری است که از صفا و درخشندگی بی‌مانندی برخوردار است. این شیوه متفاوت بیانی از خمر که از بداعت شاعر در تشبیه حکایت دارد، توانسته بر حُسن و رونق کلام او بیفزاید، هر چند شاعران دیگری مانند ابونواس، نیز در توصیف صفا و خلوص خمر، اشعار زیادی سروده‌اند، اما درواقع نتوانسته اند مانند حسین بن ضحاک حق مطلب را ادا کنند و توصیف دقیقی از آن ارائه نمایند. به عنوان مثال، ابونواس در بیت:

أتی بِها قَهوة کَالمسک صافیةً　　کَدمعةٍ مَنحَتها الخَدّ مَرهاء[۱۲]

(همان: ۳۴)

صفای خمر را به اشک بر روی گونه تشبیه کرده است، حال آنکه صفای اشک بر روی گونه، مانند صفای اشک لرزان در چشم زن زیبارو نیست. و این تشبیه نشان می‌دهد که حسین بن ضحاک در بعضی مواقع در استفاده از تشبیه و آرایه‌های ادبی، موفق‌تر از ابونواس، عمل نموده است؛ البته ضحاک، گاهی به فلسفه می‌گراید و صفا و خلوص خمر را به ماوراء پیوند می‌دهد و با استفاده از جلوه‌های صوفیانه، خمر را به چیزی تشبیه می‌کند که با چشم ظاهر، دیده نمی‌شود؛ چراکه به اعتقاد او، آن تنها در وهم قابل تصور است و به گونه‌ای است که همچون نور می‌درخشد.

۱۲. برای او قهوه‌ای مانند مُشک که صاف و خالص بود و یا همچون اشکی بر روی گونه زن زیبارویی جاری بود آورد.

لَـم يَـبـقَ مِـن شَـــخصـــهـا إلّا تَـوهـمـة فـالشّـــيء مِنهـا إذا إســتَثنَيـتَ كَـالّلاء[13]

(همان:۲۲)

این نوع بیانی از خمر، که به وَهم و ماوراء خلقت می‌رسد، درواقع از ابداعات شعری ضحاک در بیان خمری و از نهایت قداست و پاکی‌ای حکایت دارد که شاعر برای خمر قائل شده است و در ادامه و در بیانی متفاوت، حباب‌های برآمده از شراب را به مرواریدهایی تشبیه کرده که دارای عرشی بر روی آب هستند که ایستاده‌اند و بی‌آنکه به ستونی تکیه دهند، کف بر بالای آنها مانند نور می‌درخشد. شاعر با استفاده از کلمهٔ «عرش» و تکرار آن و تشبیه خمر به آن، بدان قداست بخشیده و جایگاه خمر را مانند عرش الهی در مرتبهٔ بالایی قرار داده است.

ثُمَّ إســتحـــــــالَ لـَـــــها دَرٌّ فَعَرَّشَـــهُ حتـــــى إســتَقـلَّ لَهـا عَرشٌ عَلى المـاءِ

عَـرشٌ بِـلا طُـــــنـبٍ مِـن فَـوقـه زُبَـد قَـــــد جَلَّ عَن صفةٍ في حُـــسن لألاء[14]

(همان)

در این ابیات، شاعر، مقام ألوهیت عظیم را برای خمر که در حقیقت نمادی از خمر عرفانی است، قائل شده است و عرش خمر را مانند عرش الهی «و کانَ عَرشه عَلی الماء» دانسته که سفیدی کف برآمده بر روی آن، چون نوری درخشان «حُسن لألاء» ظاهر شده است.

۳-۵. تشبیه معکوس

حسین بن ضحاک گاهی در تصاویر شعری از تشبیه معکوس که اهل بلاغت آن را عکس نامیده‌اند، استفاده کرده است و بنابراین، مشبه‌به را مشبه و مشبه را مشبه‌به قرار داده است، تا بر زیبایی و قدرت نفوذ کلامش بیفزاید؛ مانند این بیت:

و فـی يَـمـيـنـي شَـــمـولُ شَـــمـسٍ و فـي شِـــمـــالـی يَـمـيـن بَـدر[15]

(همان: ۹۵)

شاعر در این بیت با استفاده از تدویر، به زیبایی توانسته با استفاده از کلمات «شمول و شِمال» و تکرار کلمهٔ «یمین» و آوردن کلمات متضاد «شمس و بدر» که در عین تضاد از یک جنس‌اند، و همچنین تکرار حروف آوایی «ش» در کنار حرف «ی» بر انسجام لفظ و طنین آوایی کلامش بیفزاید و آن را نزد مخاطب، دلنشین سازد.

۶. استعاره

«استعاره نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلی آن، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد» (جاحظ، ۱۹۸۷: ۱۵۳/۱). به نظر ابن اثیر (۶۳۷ق) استعاره، سرشار از تجارب احساسی، عوالم درونی

۱۳. از شراب چیزی جز توهم و خیال باقی نماند و اگر چیزی را از آن جدا کنی چون نوری تابان می‌درخشد.

۱٤. سپس حباب‌های برآمده بر روی شراب، مانند مرواریدهایی بود که بر روی عرش قرار دارند گویی که مانند عرشی بر روی آب هستند/ عرشی که بر روی آن کف قرار دارد و از درخشش نور نیز قدرت و عظمت بیشتری دارد.

۱۵. و در دست راستم شعشعهٔ شرابی که مانند خورشید است قرار دارد و در دست چپم، اشعهٔ تابان ماه.

و انفعالی و نگاه زیباشناسانه‌ای نسبت به اشیاء، انسان و افعال است. شاعر از روابط منطقی بین اشیا عبور می‌کند و دست به خرق عادت می‌زند. به نقل از ارسطو (۳۲۲ق) «این خصیصه شعری در شعر از نبوغ و بلوغ فکری شعراء حکایت دارد» (عبدالله، ۱۱۱۹: ۱۲)؛ اما استعاره از متعارف‌ترین تصاویر شعری در دیوان حسین بن ضحاک است که بیش از ۱۱۵ بار تکرار شده و حدود ۵۲ درصد از مجموع تصاویر شعری شاعر را تشکیل داده است. استعاره از لطیف‌ترین و بدیع‌ترین صنایع ادبی نزد حسین بن ضحاک است که بیشتر در خمر متجلی شده است؛ چراکه شاعر، خمر را نه به عنوان بخشی از حیات که آن را تصویری عام از حیات خود می‌داند که جان‌بخش و روح فزاست و به انسان زندگی می‌بخشد و او را به تکاپو و تلاش وا می‌دارد.

۱-۶. استعارۀ مکنیه

استعارۀ مکنیه در شعر ضحاک از تصاویری لطیف و عمیق برخوردار است، تصاویری که بازنمایی از واقعیت به شکل غیر متعارف است، این نوع تصویر درواقع از نوعی هنجارگریزی و ابداع در شعر شاعر حکایت دارد، که نمونه‌ای از آن در بیت زیر مشهود است:

قَد حَلبتُ الدَّهرَ طَورین خَلیّاً و شَجیّا[۱۶]

(الضحاک، ۲۰۰۵: ۱۰۵)

در عبارت «حلبتُ الدهر» استعارۀ مکنیۀ تجسیمه وجود دارد. شاعر در این بیت، دهر را به ناقه‌ای تشبیه کرده است که آن را دو بار و در دو حالت سختی و راحتی دوشیده است؛ درحقیقت «حَلبَ» از مشخصه‌های حیوان است که شاعر از آن برای «دهر» استفاده کرده است، و آنچه که معمول و مشهور است این است که غالب انسانها و مخصوصاً شعرا در اشعار خود از روزگار گلایه کرده‌اند و به نوعی شکست خود را در برابر آن پذیرفته‌اند. اما ضحاک برخلاف آنان از تصویر غیرمتعارف و بدیع بهره گرفته و خود را در برابر آن غالب می‌داند. شاعر همچنین با ارائه تصاویری صادقانه و خیال‌پردازی‌های دقیق، حقایق نزدیک به ذهن مخاطب را ارائه نموده، و تصاویر حسی و معنوی زیبایی را خلق کرده و خمر را نه به عنوان بخشی از حیات که آن را تصویری عام از حیات خود دانسته است و با استفاده از استعارۀ مکنیه، و با ارائه تصویری بدیع در بیت:

حتّی إذا الدَّهر أبقی مِن سُلالتها جُزءَ الحیاة و قَد ألوی بِأجزاء[۱۷]

(همان: ۳٤)

«الدَّهر» را به انسانی تشبیه کرده است که گویی تمام خمر را سرکشیده و تنها جرعه‌ای از آن باقی مانده است و به این طریق درواقع اشاره کرده به اینکه روزگار، همۀ خوشی‌ها را درهم پیچیده و تنها همان خمر است که باقی مانده است. در این بیت شاعر به زیبایی توانسته همۀ لذت حیات را در

۱٦. روزگار را دو بار در حال شادی و اندوه دوشیدم.

۱۷. حتی آنگاه که روزگار از عصارۀ آن، بخشی را برای زندگی باقی گذاشت و اجزای دیگر آن را درهم پیچید.

خمر خلاصه کند و به همین شکل او معتقد است که خمر، جان‌بخش و روح فزاست و به انسان زندگی می‌بخشد و او را به تکاپو و تلاش وا می‌دارد:

فـكـأنّ ريّـا الـكـأس حـيـنَ نـدبـتُـه لِـلـكـأس أنـهـضَ فـي قـواهُ جَـنـاحـا[۱۸]

(همان: ٦٠)

«الکأس» مجاز مرسل به علاقه محلیه است که شاعر با تکرار آن در مصراع دوم، از استعارهٔ مکنیه استفاده کرده است و «الکأس» را چون روح قائم به ذاتی تصور کرده که در وجود جسم بی‌جان بال و پر می‌بخشد و او را به حیات و حرکت وا می‌دارد. شاعرهمچنین به خمر جنبه قداست و روحانی بخشیده و طبیعت آن را از طبیعت روح می‌داند، چراکه با آن درآمیخته و متحد می‌شود؛ مانند آمیزش نور با نور، که چیزی جز تلألو و درخشش از آن ساطع نمی‌شود.

تُـمـازج الـروحَ فـي أَخـفـى مَـداخـلـه كَـمـا تَـمـازج أنـوارٌ بـأضـــواء

لا يُـدرک الحسّ منهـا حين تَبعثهـا إلا الـتـنـسّـــم أو لَـذعـا بـأحشـــاء

(همان: ۲۰۳)

معنی: در خفایای روح آمیخته می‌شود همان‌طور که نور با نور می آمیزد/ احساس آن را نمی‌فهمد مگر اینکه آن را بنوشد و از بوی خوش آن استشمام کند.

در این بیت، شاعر در عبارت «تمازج الروح» خمر را چون موجود زنده ای تصور کرده است که با روح درآمیخته می‌شود و با آن یکی می‌شود. همچنین با عبارت تشبیهی «کما تمازج ...» به زیبایی توانسته ویژگی حسی و ظاهری به آن بدهد و تصویری زیبا و دل‌انگیز که پر از حیات و حرکت است، خلق کند. و کسی را که سرگشتهٔ خواب است و با حالت دیوانگی و مستی به دنبال غفلت و مخموری است با قدحی بیدار کند و به او زندگی بخشد.

شاعر در این بیت، «الراح» را نوع استعاره از «صفّارة» یعنی شیپور، گرفته است و لذا به یکی از لوازم آن یعنی «نبّهتُه» یعنی آگاهی‌دهنده، اشاره کرده است و به این طریق به «الراح» حیات و حرکت بخشیده است که هر کس را که طالب خواب و راحتی باشد، بیدار و هوشیار می‌سازد. شاعر گاهی

يـــا رُبَّ مُلتمسِ الـــجُنون بِـــنومـةٍ نَـــبَّهتُـه بـــالراحَ حـــينَ أراحـــا[۱۹]

(همان: ۴۰)

خمر را مایه آرامش و راحتی خود می‌داند که نه تنها آرام‌بخش است و بلکه آرامش را برایش از جایی که تصورش را هم نمی‌کند، به ارمغان می‌آورد، تصوری فرضی و وهمی که حتی در خیال شاعر نیز نمی‌گنجد:

۱۸. گویی که جام لبریز از شراب، آنگاه که او را برای نوشیدن آن فراخواندم، بر جسم و جانش، پروبال بخشید.

۱۹. چه بسا طالب دیوانگی و غفلت و بی خبری را با شراب بیدار کردم.

أَراهـا تُـــــــــولّـدُ لـــــــي راحـــــــةً تـــولّدُ مـــن حَـــيثُ لا أَحـــتَسِـب[۲۰]
(همان: ۴۷)

در اینجا شاعر، خمر را استعاره مکنیه از انسان قرار داده که مولّد بودن، از ویژگی‌های فطری اوست و لذا آن را چون موجود زنده‌ای تصور کرده که مولد است؛ اما این تولید، دیگر جسمانی و مادی نیست، بلکه فراتر از آن است و شاعر از آن به «راحة» تعبیر می‌کند. شاعر در این بیت خمر را مولد می‌داند و درواقع «تُولّد» استعاره از «تَنبعث» است، مولدی که راحتی را برای انسان به ارمغان می‌آورد، هر چند که مولد بودن برای انسان و هر موجود زنده‌ای زحمت به همراه دارد، اما این بار و در خمر، مولد بودن، راحتی را به انسان هدیه می‌کند و این از تعابیر جدید شاعر در بیان مفهوم خمر است، که اگر کلمه «تنبعث» در جای آن قرار می‌گرفت نمی‌توانست معنای مورد نظر را برساند. بنابراین آنچه که مشهود است آن است که شاعر، شوق و اشتیاق حاصل از عشق به معشوق مذکر را در خمر خلاصه می‌کند و به آن صفت انسانی می‌بخشد تا بتواند حقایق وجد و شوق خویش به خمر را جنبهٔ عینی ببخشد و آن را ملموس جلوه دهد و نزد مخاطب زیباتر جلوه نماید.

سَـــکـنـتُ إلـی الـرّاح وَجـدا بـهـا سُـــکـونَ الـمـحـبّ إلـی مَـن أحَـب[۲۱]
(همان: ۴۷)

۲-۶. استعارهٔ تصریحیه

استعارهٔ مصرحه یکی دیگر از تصویرآفرینی‌های شاعر در خمر است و تصاویر شاعر در اینجا، تا حدود زیادی به مضامین عرفانی و الهی نزدیک می‌شود و جنبهٔ تقدیس به خود می‌گیرد. این نوع از استعاره که از براعت شاعر در بیان شعری حکایت دارد، جلوه‌ای دیگر از تصویرآفرینی شاعر را نشان می‌دهد، در بیت زیر مشهود است.

ثُـمَّ اسـتَـحـالَ لَـهـا دُرٌّ فَـعَـرشَـهُ حَـتّـی اسـتَـقَـلَّ لَـهـا عَـرشٌ عَـلـی الـمـاء
(همان: ۳۵)

در عبارت «لَها دُرّ» استعارهٔ تصریحیه وجود دارد چراکه درخشش خمر به «دُرّ» تشبیه شده است و شاعر مشبه یعنی «اللُّمعان» را حذف کرده و به «دُرّ» تصریح کرده است؛ همچنین در مصراع دوم «سطح الخمرة» را به «عَرش» تشبیه کرده و مشبه یعنی «السَّطح» را حذف کرده و به مشبه‌به یعنی «عَرش» تصریح کرده است. این استعاره‌ها به جایگاه خمر و عظمت آن نزد ضحاک اشاره دارد، درحالی که شعرای قبل از حسین بن ضحاک، تشعشع و درخشش حاصل از خمر را به اشعهٔ خورشید یا پارهٔ آتش تشبیه می‌کردند، اما حسین بن ضحاک در بیت:

۲۰. آن را می‌بینم که برایم راحتی را به‌وجود می‌آورد، و آن را از جایی که فکرش را نمی‌کنم برایم به ارمغان می آورد.
۲۱. به خاطر علاقه‌ای که به شراب داشتم با آن آرام گرفتم مانند عاشقی که در کنار محبوب خویش آرام می گیرد.

لا یَستَطیعُ سَنا نورٍ لَها نَظَرٌ حَتّی تَعودَ لَهُ لَحظاتُ حَولاء[۲۲]
(همان)

از این حقیقت به شیوهٔ جدید بهره گرفت و با تعبیر «سنا نورٍ» شعاع حاصل از خمر را تا آن اندازه می‌داند که چشم‌ها را خیره می‌کند و لذا کسی نمی‌تواند آن را به شکل مستقیم مشاهده کند مگر اینکه انحرافی در نگاه او باشد تا بتواند به شکل غیر مستقیم به آن نگاه کند، این اغراق و قداست بخشیدن به خمر، بازتاب نظیرگیری در اشعار شاعر دارد که توانسته بدین‌شیوه از مبانی خمری قبل از خود که بر جنبهٔ حسی و ملموس از آن تاکید می‌کرد، فاصله بگیرد. شاعر در بیت بعدی، به نقش هدایت‌گری خمر اشاره کرده که انسان را از گمراهی‌ها و تاریکی‌ها نجات می‌دهد و مقصد و مسیر را به او نشان می‌دهد لذا به همین منظور، درخشش حاصل از آن را به «أطنابا بلألاء» در شب تار تشبیه کرده که مسیر را برای انسان هموار می‌کند.

إذا جَرَت لَکَ تَحتَ اللّیل سانِحَةٌ مَدَّت خلالَکَ أطنابا بِلألاء[۲۳]
(همان)

حسین بن ضحاک در این بیت توانسته محسوس و معنا را با هم بیامیزد و از خمر به عنوان شیء ملموس و محسوس، حقیقت معنوی و عرفانی استنباط کند.

۷. نتیجه

تصاویر خمری در دیوان حسین بن ضحاک، جلوه‌ای نظیرگیر یافته است. استفاده از تصاویر بصری، بیشترین بسامد را در شعر شاعر دارد. ضحاک بیشتر از تصاویر اشراقی و معنوی از خمر بهره گرفته است و با استفاده از تصاویر طبیعی و اشراقی به خمر حیات و حرکت بخشیده است؛ اما مهم‌ترین ویژگی‌های تصویری در شعر شاعر، گستردگی خیال، داستانی بودن، تعدد و تراکم تصویری است که از هر گونه غموض و تکلف به دور است زیرا تصاویر در اشعار حسین بن ضحاک با عواطف او آمیخته می‌شود و توصیف وجدانی و درونی در شاعر قوت می‌گیرد، به گونه‌ای که هر آنچه را که احساس می‌کند با نازک اندیشی و خیالی دقیق و عمیق بیان می‌دارد؛ به همین خاطر است که عواطف و تصاویر شاعر در خمر و غزل لطیف و ملایم است و در مدح و هجو و ... از استحکام و جزالت برخوردار است. اما بیشترین تصاویر به کار گرفته شده در خمریات ضحاک، تشخیص، تشبیه و استعاره است که از به هم پیوستگی و انسجام در لفظ و معنا و طراوت و تازگی در شیوه‌های بیانی برخوردار است و بیشتر تصاویر شاعر در خمر، جنبهٔ عرفانی و صوفیانه دارد، ویژگی مهمی که تصویری متفاوت از شاعر را ترسیم کرده است.

۲۲. به درخشش نور آن نمی‌توان نگاه کرد، مگر اینکه بعد از نگاه کردن به آن، چشمانش چپ می‌شود.
۲۳. اگر در دل شب اتفاقی برایت بیفتد، در برابرت طنابهایی مانند نور ظاهر می شود.

منابع

ابونواس، الحسن بن هانی (۱۹۹۲)، دیوان، تحقیق أحمد عبد المجید الغزالی، آصاف، دارالکتاب العربي.

ـــــــــــــ (۲۰۱۰)، دیوان تحقیق الصولی، بیروت، دارالکتاب العربی.

أصفهانی، أبوالفرج (۱۹۹۲)، الأغانی، ج ۷، بیروت، دارالکتُب العلمیّه.

أعلمی الحائری (۱۹۸۳)، دائرة المعارف الشیعیة العامة، بیروت، مؤسّسة الأعلمی.

الامین، وهاب‌سعید (۱۹۸۰)، «شعر لسان الدین و خَصائصه الفنیة»، رسالة ماجیستر مقدمة إلی کلیة الآداب، القاهرة، جامعة الأزهر.

آذرنوش، آذرتاش (۱۳۸۵)، فرهنگ معاصر عربی-فارسی، تهران، نشر نی.

ـــــــــــــ (۱۳۹۳)، «حسین بن ضحاک»، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، زیر نظر محمدکاظم موسوی بجنوردی، ج۳، تهران، مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی.

باقراللامي، خالدلفتة (۱۴۲۴)، «مُستویات الصّورة الفنیة في شعر ابن خاتمة الأنصاري»، أم‌القری لعلوم الشریعة و اللغة العربیة و آدابها، العدد ۲۷، جمادی الثانیة، ص۳۷.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰)، سفر در مه، ج۳، تهران، سخن.

جاحظ، ابوعمرو (۱۹۸۷)، کتاب الحیوان، حقّقه عبدالسلام محمدهارون، ج ۱، الطبعة الثالثة، بیروت، دارالنّفانس.

جرجی زیدان (۱۹۳۶)، تاریخ الآداب اللغة العربیة، المجلّد الثانی، بیروت، دار مکتبة الحیاة.

الحدری، مصطفی (۱٤۰۸م). "فائت أشعار الخلیع" مجلة اللغة العربیة الأردنی، العدد۳۵، ۳۵۸-۳۵۹.

الرباعي، عبدالقاهر (۱۹۷۴)، الصّورة الفنیة في شعر أبي تمام، إربد، جامعة الیرموک.

شوقی‌ریاض، أحمد (۱۹۷۲)، الحسین بن الضحاک حیاته و شعره، قاهرة، المجلس الأعلی لرعایة الفنون و الآداب.

صالح، بشری موسی (۱۹۹۴)، الصورة الشعریة، دمشق، مرکز الثقافي العربي.

الضحاک، الحسین (۲۰۰۵)، دیوان، تحقیق جلیل العطیة، بغداد، لمنشورات الجمل.

الطرابلسي، محمدالهادي (۱۹۸۱)، خصائص الأسلوب فی الشوقیات، تونس، المطبعة الرسمیة.

عبدالله، محمدحسن (۱۱۱۹م)، الصّورة و البناء الشعریة، القاهرة، دارالمعارف.

العذاري، عقیل (۲۰۰۰)، «دراسة تحلیلیة في شعر الخلیع»، جامعة کربلاء العلمیة، ج۶، ش ۱، ۷۸-۷۹

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

فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۶)، «معانی و بیان»، به کوشش دبیر سیاقی، ضمیمه نامه فرهنگستان زبان، ش ۳، ۹-۱۰.

حسین، محمد محمد (۱۹۷۲)، أسالیب الصناعة فی شعر الخمر و الأسفار، بیروت، دار النهضة العربیة.

References

Abdullah, Mohammad Hassan (1119), *The image and structure of the poem*, Cairo, Dar al-Maaref. (In Arabic)

Al-Rubaee, Abdol-Qaher (1974), *The Artistic Image in Abi Tammam's Poetry, Erbad*, Yarmouk University. (In Arabic)

Abunowas, Al-Hassan Ibn Hani (1992), *Diwan*, research Ahmad Abdul Majid Al-Ghazali, Asaf, The Arab Book House. (In Arabic)

————(2010m), *Diwan research al-Suli, Beirut*, The Arab Book House. (In Arabic)

Amin, Wahab Saeed (1980), "Poetry Lesan Al-Din Ibn Khattab and its technical feature", *Introductory Master's Thesis to the Faculty of Arts*, Cairo, Al-Azhar University. (In Arabic)

Al-Tarabulsi, Muhammad Al-Hadi (1981), *Characteristics of Style in Al-Showqiyyat*, Tunisia, Official. (In Arabic)

Al-Alami al-Haeri (1983), *The Encyclopaedia of the Shia General*, Beirut, Scientific Institute. (In Arabic)

Al-Athari, Aqil (2000). "An Analytical Study in the Poetry of the Khali's", *Karbala Scientific University Journal*, Part 6, Part 1, 78-79. (In Arabic)

Al-Zahhak, Al-Hussein (2005), *Diwan, investigated by Jalil Al-Attiyah, Baghdad*, for Al-Jamal Publications. (In Arabic)

Azarnoush, Azartash (1385), *Contemporary Arabic-Persian culture*, Tehran, Tehran Nei Publishing House. (In Persian)

———— (1393), "Introduction to Hussein Ibn Zahhak" , *The great Islamic encyclopedia*, Minister of Research, Mohammad Kazem Mousavi Bojnordi, vol. 3, Tehran, Center for Iranian and Islamic Studies. (In Persian)

Al-Hadri, Mustafa (1408), "Khali's poetry was missed", *The Jordanian Arabic Language Magazine*, Issue 35. (In Arabic)

Baqer Al-Lami, Khaled Lefteh (1424), "Levels of the Artistic Image in the Poetry of Ibn Khatam Al-Ansari", *Umm Al-Qora for religious Sciences and Arabic Language and Literature* Number 27, Januari. (In Arabic)

Esfahani, Abu al-Faraj (1992), *al-Aghani*, vol. 7, Beirut, Scientific book house.

Futuhi, Mahmoud (1386), *Image rhetoric*, Tehran, Sokhan. (In Persian)

Farozanfar, Badi al-Zaman (1376), "Meanings and Expression", by the efforts of Dabir Siyaghi, *Language Academy Supplement*, Vol. 3, pp. 9-10. (In Persian)

Gorji Zeidan (1936), *History of Literature, Arabic Language*, Volume 2, Beirut, Dar Al-Hayat Library. (In Persian)

Hussein, Muhammad Muhammad (1972), *Artistic methods in the poetry of wine and travels, Beirut*, Dar Al-Nahda Al-Arabiya. (In Arabic)

Jahez, Abu Amr (1987), *The Book of Animals*, edited by Abd al-Salam Muhammad Harun, Part 1, Third Edition, Beirut, Nafance House. (In Arabic)

Poornamdaryan, Taqi (1390), *Travel in fog*, Volume 3, Tehran, Sokhn. (In Persian)

Showqi Riaz, Ahmad (1972), *Al-Hussein Ibn Al-Zahhak, his life and poetry*, Cairo: The Supreme Council for Arts and Literature. (In Arabic)

Saleh, Bushra Musa (1994), *The Poetic Image*, Damescus, Arab Cultural Center. (In Arabic)

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-4105
https://jlcr.ut.ac.ir

Philosophical Reading of Death-Awareness in *Kelidar* 's Novel (With Emphasis on Martin Heidegger's *Being and Time*)

Parvaneh Valamehr[1] **Ali Sanaee**[2]✉

1.PhD Student of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran. E-mail: p.valamehr@semnan.ac.ir
2.Associate Professor of Religions and Mysticism, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran (Corresponding Author). E-mail: sanaee@semnan.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 101-120)

Article history:
Received:
16 October 2021

Received in revised form:
6 December 2021

Accepted: 20 August 2022

Published online:
8 January 2022

ABSTRACT

The present article is a philosophical reading of death-awareness in the *Kelidar* by Mahmoud Dowlatabadi, based on the thought system of Heidegger, the 20th century philosopher, in the book of *Being and time*. In this essay, we first talked about the philosophical reading of a literary work, then by explaining Heidegger's ontology, we have been talking about the death-awareness in his view and the relationship between man and Being and his or her existence oriented towards death. Then, by expressing death-awareness in Kelidar, we have obtained a reading of this novel based on Heidegger's philosophy. Heidegger considers man and the world to be necessary for each other and believes that Dasein is not alone in the world and the presence of others makes the character of Dasein meaningful. A person who is under the domination of others is without authenticity. But death-awareness gives authenticity to Dasein. Heidegger considers authentic living to be meaningful and considers the thought of death as a force to break away from everyday life and the meaningful life. Choosing freely, not being subject to others, not having daily fun and giving meaning to life are the consequences that Heidegger deals with; and we can look at *Kelidar* from these angles. Dowlatabadi has paid attention to the issue of death and examined it. In *Kelidar*, death is one of the main themes. Dowlatabadi considers death and life to be cognate and considers death to be the cause of gaining the world, making life purposeful and achieving perfection. He considers the awareness of death to be unique to the nobleman, and the heroes of *Kelidar* welcome death. Dowlatabadi considers the nature of death to be anxiety-inducing, and characters of *Kelidar* turn to life and love to escape from the anxiety of death.

Keywords: Death-awareness, Mahmoud Dowlatabadi, Kelidar, Martin Heidegger, Being and Time.

Cite this article: Valamehr, Parvaneh & Ali Sanaee2 (2022), "Philosophical Reading of Death-Awareness in Kelidar 's Novel (With Emphasis on Martin Heidegger's Being and Time)", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 2, Ser.N: 26, 101-120, 10.22059/JLCR.2022.332282.1756

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://jop.ut.ac.ir/

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۶۷
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

خوانشی فلسفی از مرگ‌آگاهی در رمان *کلیدر* (با تاکید بر هستی و زمان مارتین هایدگر)

پروانه والامهر[۱] | علی سنایی[۲]✉

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. رایانامه: p.valamehr@semnan.ac.ir
۲. دانشیار گروه ادیان و عرفان، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران (نویسنده مسئول). رایانامه: sanaee@semnan.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۱۰۱-۱۲۰)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۹/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۶/۳۰

چکیده

مقاله حاضر، قرائتی است فلسفی از مرگ‌آگاهی در رمان کلیدر، اثر دولت‌آبادی بر اساس نظام فکری هایدگر، فیلسوف قرن بیستم، در کتاب هستی و زمان. در این جستار، ابتدا دربارهٔ خوانش فلسفی از یک اثر ادبی سخن گفته‌ایم، سپس با تشریح هستی‌شناسی هایدگر، به مرگ‌اندیشی در نگاه او و رابطهٔ انسان با هستی و مرگ سخن گفته‌ایم. آنگاه با بیان مرگ‌اندیشی در کلیدر، خوانشی برپایهٔ فلسفهٔ هایدگر از این رمان به دست داده‌ایم. هایدگر، انسان و جهان را لازم و ملزوم یکدیگر می‌داند و معتقد است که دازاین در جهان تنها نیست و حضور دیگران، شخصیت دازاین را معنادار می‌کند. انسانی که تحت سلطهٔ دیگران قرار دارد، نااصیل است؛ اما مرگ‌آگاهی، به دازاین، اصالت می‌دهد. هایدگر، اصالت را معنادار می‌داند و اندیشه‌ی مرگ را نیرویی برای گسست از روزمرگی و معناداری زندگی به شمار می‌آورد. انتخاب آزادانه، تابع دیگران نبودن، سرگرم روزمره نشدن و معنا دادن به زندگی، پیامدهایی است که هایدگر به آن می‌پردازد؛ و می‌توان از این زاویا، به کلیدر، نگاه کرد. دولت‌آبادی، به موضوع مرگ توجه داشته و آن را مورد بررسی قرار داده‌است. در کلیدر، مرگ از درون‌مایه‌های اصلی است. دولت‌آبادی، مرگ و زندگی را همزاد هم می‌داند و مرگ‌آگاهی را باعث غنیمت شمردن دنیا، هدفمندی زندگی و دستیابی به کمال می‌داند. او، مرگ‌آگاهی را مختص انسان اصیل می‌داند و قهرمانان کلیدر، به استقبال مرگ می‌روند. دولت‌آبادی، ماهیت مرگ را اضطراب‌آور می‌داند و کلیدریان برای فرار از اضطراب مرگ، به زندگی و عشق روی می‌آورند.

کلیدواژه‌ها: مرگ‌آگاهی، محمود دولت‌آبادی، کلیدر، مارتین هایدگر، هستی و زمان.

استناد: والامهر، پروانه و علی سنایی (۱۴۰۱)، «خوانشی فلسفی از مرگ‌آگاهی در رمان کلیدر (با تاکید بر هستی و زمان مارتین هایدگر)»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۱، ش ۲، پیاپی ۲۶، ۱۰۱-۱۲۰. 10.22059/JLCR.2022.332282.1756

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

«تمام کار فیلسوفان، آماده شدن برای مرگ است» (افلاطون، ۱۳۹۹: ۶۲). سخنی که افلاطون از سقراط نقل می‌کند، گواه صادقی است بر اینکه مرگ، نه تنها یک موقعیت زیستی، بلکه مسأله‌ای است فلسفی؛ هرچند نیچه در حکمت شادان، از زبان لوکرز (Lukrez) تأکید می‌ورزد که مرگ به ما مربوط نیست، چراکه تا زمانی‌که هستیم، او نیست و وقتی مرگ می‌آید، ما دیگر وجود نداریم. همین جمله سلبی نیز نشان می‌دهد که فیلسوفان را گریزی و گزیری از اندیشیدن به مرگ نبوده‌است. از این روست که در لابه‌لای سطور آثار فلاسفه، به یقین، اشاراتی به مرگ، به تصریح یا تلویح، می‌توان یافت؛ اگر رساله‌ای مستقل در این باب نداشته باشند.

از نخستین فیلسوفان یونان، تا واپسین اندیشمندان این دوران، به این مقوله، همچون پرسشی بنیادین اندیشیده‌اند. مارتین هایدگر (Martin Heideger)، اما در زمرهٔ فیلسوفانی است که به مسأله مرگ نگاه ویژه‌ای داشته است؛ فیلسوفان اگزیستانسیالیست.[۱] اقتضای فلسفه‌های وجودی قرن بیستمی نیز همین بوده‌است. در واقع، این فیلسوف آلمانی، از موضعی اگزیستانسیال، با رویکردی مرگ‌اندیشانه به سراغ زندگی می‌رود و به مرگ، از دریچهٔ زندگی نگاه می‌کند. این منظر هایدگر در باب مرگ، جز اینکه نمونه‌ای است از تأملات فلسفی دربارهٔ این پدیده، به نحو غریبی به کارِ تحلیل آثار برجسته ادبی می‌آید. مفهوم‌سازی‌های هایدگر از مرگ، همچون فانوسی است که می‌تواند بر تاریکی مرگ‌اندیشی‌های ادبی، نوری فشانده، به درک و دریافت و تحلیل آثار ادبی ژرفا بخشد.

از سوی دیگر، ادبیات داستانی فارسی نیز مشحون از مضامین و درون‌مایه‌های مرگ‌اندیشانه است و نویسندگان پرشماری با رویکردهای متفاوت، به آن پرداخته‌اند. رمان درخشان کلیدر، اثر محمود دولت‌آبادی، از جملهٔ آثاری است که در مطاوی روایت خود، توصیفی ژرف‌اندیشانه از «مرگ» به دست می‌دهد.

مسأله اصلی این پژوهش، کاربست نظریه‌ی مرگ آگاهی هایدگری برای تبیین فلسفی پدیده مرگ در رمان کلیدر است. به دیگر سخن، در این جستار برآنیم که فقراتی مرگ‌محور از رمان کلیدر را از صافی دید هایدگر در کتاب هستی و زمان او گذرانده و بکوشیم مرگ‌اندیشی‌های ادیبانه دولت‌آبادی را از متن اثر او استخراج و به محک مرگ‌آگاهی هایدگر زده، تحلیل و بلکه تأویلی وجودشناختی از آن ارائه نماییم.

---

۱. هایدگر خود را اگزیستانسیالیست نمی‌دانست و در «نامه در باب اومانیسم» هستی‌شناسی خود را از اگزیستانسیالیسم سارتر جدا می‌کند و اساساً در همه‌جا با اگزیستانسیالیسم، اعم از اگزیستانسیالیسم سارتر یا گابریل مارسل فاصلهٔ خود را حفظ می‌کند.

۲. مبانی نظری و روش‌شناسی پژوهش

اونامونو (Miguel de Unamuno) فیلسوف اسپانیایی بر این باور بود که: «فیلسوفان و شاعران، برادران توأمانند» (اونامونو، ۱۳۸۵: ۱۲۶). این جمله از عمق به هم پیوستگی فلسفه و ادبیات حکایت می‌کند. به‌ویژه اینکه در فلسفه قاره‌ای قرن بیستم، مرزهای این دوشاخه از معرفت بشری، از میان رفته و دیگر تمییز آثار ادبی از فلسفی دشوار شده‌است. شاید بتوان مهم‌ترین حلقهٔ ارتباط میان فلسفه و ادبیات را در این جمله خلاصه کرد که «فلسفه و ادبیات هر دو نگران حقایق کلان و خُردی دربارهٔ وجود انسان هستند» (اسکیلاس،۱۳۸۷: ۱۱). اما شیوه‌های پرداختن به این مسائل است که مرزهای این دو را از هم متمایز می‌کند. شیوهٔ استدلال فلاسفه، عقلانی و نظام‌مند است و آن‌ها فارغ از کارکردهای زیبایی‌شناختی، در پی تبیینِ حقایقِ وجود هستند؛ در حالی که در ادبیات، مفاهیم، در فضایی عاطفی و در قالب آفرینش ادبی و هنری تجسّم یافته و به مخاطب القا می‌شوند؛ البته هنر ادبی را می‌توان در راستای دو بُعد توصیف کرد: یک بُعد تخیلی و خلاقانه و یک بُعد محتوایی. پیتر لامارک (Peter Lamarque) می‌گوید: «تجربهٔ زیبایی‌شناختی ادبیات در کنار احساس و ادراک، مستلزم اندیشه و خیال نیز هست» (لامارک، ۱۳۹۷: ۵۳). درواقع فقط اشاره به زیباییِ آثار ادبی، نگرشی پیش‌پاافتاده و منسوخ به نظر می‌رسد. بنابراین «ادبیات و هنر توان این را دارند که شناخت ما درباره‌ی حقیقت جهان را بیشتر کنند و از نظر شناختی مهم باشند؛ زیرا اهمیت شناخت‌گرایی هنر، قسمتی از ارزش هنری آن‌هاست» (Gallagher, 1967: 5).

در این جستار، قصد ما نمایاندن انحاء منطقی ربط ادبیات به فلسفه نیست، که خود حدیثی است مفصل که در این مجمل نمی‌گنجد؛ بلکه می‌کوشیم امکان بهره‌مندی از نظریه‌ها و دستگاه‌های فلسفی در تفسیر آثار درخشان و عمیق ادبی و تأویل لایه‌ها و سویه‌های فکری آنها را با یک مطالعهٔ موردی نشان بدهیم. به تعبیر رساتر، تلاش ما بر آن است که از یک نظام فلسفی برای تحلیل یک اثر داستانی استفاده کنیم. به باور ما یک منتقد ادبی می‌تواند در مورد یک اثر ادبی، نگاه فلسفی داشته باشد. جاناتان کالر (Jonathan Culler) درباره‌ی قرائت ادبی فلسفه و قرائت فلسفی ادبیات صحبت می‌کند. او معتقد است که قرائت ادبی فلسفه به معنای این است که ما به بحث بلاغت در فلسفه توجه داشته باشیم. بنابراین، «وقتی ما متون فلسفی را در قالب بلاغت بررسی می‌کنیم، به این معناست که درباره‌ی مضمون و مفهوم فلسفی در متن به تحقیق و بررسی می‌پردازیم.» (Culler, 2001: 248). کالر اعتقاد دارد که هنگامی‌که«پوزیتیویست‌ها، به بررسی متون متافیزیکی می‌پرداختند، تلاش می‌کردند تا ثابت کنند که این نوشته‌ها بر مبنای تخیل و غیر واقعی است. در حقیقت، شامل متن ادبی می‌باشد و یا هنگامی‌که نیچه صدق را استعاره می‌نامید، هدفش قرائت ادبی فلسفه بود.» (همان).

کوتاه سخن آن‌که برای تسجیل این حکم که نظریه یا رویکردی فلسفی، قابلیت آن را دارد که به مثابه یک متدولوژی تحقیق به کار تحلیل یک اثر خلاق ادبی بیاید، به پشتوانه فلسفه هایدگر به سراغ

کلیدر رفته‌ایم که به گفتهٔ نویسنده‌اش، «علاقهٔ دیرینه‌ای به مباحث فلسفی دارد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۳۲). ما در این مقاله، درواقع جلوه‌های مرگ در کلیدر را به کارگاه نظام فلسفی هایدگر برده، زیر ذره‌بین مرگ‌اندیشی این فیلسوف، به تحلیل آن پرداخته‌ایم. برای نیل بدین مقصود، ابتدا گزارشی از دستگاه فکری هایدگر ارائه خواهیم کرد.

۳. هستی‌شناسی هایدگر

۳-۱. تحلیل دازاین

دازاین از جمله سازه‌های اصلی فلسفهٔ هایدگر است. برداشت هایدگر از هستی، واژهٔ «دازاین» است. به بیان ساده، منظور هایدگر «وجود انسانی» است. هایدگر معتقد است که دازاین، در فهم خود از هستی خویش، هم‌زمان متوجه هستی هستنده‌هایی می‌شود که غیر از هستی خود او هستند. او بیان می‌کند که: «دازاین هستنده‌ای است که در هستن‌اش، فهم‌کنان با این هستن رابطه دارد. دازاین می‌اگزید و این اگزیستانسیالی هست مبتنی بر در- هستن» (هایدگر، ۱۳۹۹: ۷۱)؛ بنابراین فهم هستی، یک تعیّن برای دازاین محسوب می‌شود و فهم هستی جدا از هستی نیست.

> درواقع «Da» (آن‌جا) و «Sein» (هستی)، بودن دو بخش واژهٔ مرکب دازاین است. واژهٔ «Dasein» به معنای «در جهان بودن» است و این «ویژگی هستی ما» است، در آن‌جا که «خودمان هستیم» و این مکانی است که سوژه (فاعل شناسا) با اُبژه (موضوع شناسا) رویارو می‌شود (استراترن، ۱۳۹۲: ۱۴۲).

از نظر هایدگر، انسان با جهان، اتحاد وجودی دارد. به این معنا که، اگر انسان، جهان نداشته باشد، وجود هم ندارد؛ پس جهان، عین انسان است و هایدگر این نکته را با تعبیر «در جهان بودن» (دازاین) بیان می‌کند.

هایدگر، انسان را در این هستی بدون برنامه و تصادفی می‌داند و در هستی و زمان بیان می‌کند: «انسان یا دازاین به این دنیا پرتاب شده است.» (هایدگر، ۱۳۹۹: ۲۳۳). او معتقد است که، «انسان‌ها بدون برنامه و این‌که آیا خودشان علاقه به آمدن به این دنیا را داشته‌اند یا نه، به درون این جهان پرتاب شده‌اند.» (مگی، ۱۳۷۴: ۱۲۹). پرتاب‌شدگی، یعنی زندگی کردن در دنیایی که اداره کردن تمام کارهای آن خارج از توان انسان می‌باشد و انسان هیچ مسئولیتی ندارد؛ اما فرصت این را دارد تا در دنیا انتخاب کند و تصمیم بگیرد. پرتاب‌شدگیِ دازاین، امکان‌ها را محدود می‌کند. درواقع، «دازاین، با تحقق بخشیدن به امکان‌هایش یا رهاکردنشان است که حقیقت خود را می‌سازد» (مک کواری، ۱۳۷۷: ۵۳). و آنچه در این فرآیند مهم است، «در راه بودن دازاین است» (همان: ۴۲). بنابراین، وجود دازاین همواره در راه بودن و صیرورت است و هیچ‌گاه نمی‌توان توصیف کاملی از آن به دست داد. همچنان‌که پیش می‌رود، با تحقق بخشیدن به امکانات وجودی خویش، ماهیت خود را شکل می‌دهد.

۳-۲. جهان و در جهان بودن دازاین (Being in the world)

در «جهان-هستن» در تفکر هایدگر را نخست باید از حیث آن دقیقه ساختی‌اش که «جهان» باشد، مشهود سازیم. او معتقد است: «وقتی به نحو اونتولوژیکی دربارهٔ «جهان» می‌پرسیم، به هیچ وجه عرصهٔ موضوعیِ تحلیل دازاین را ترک نمی‌کنیم. «جهان» به هیچ وجه تعیّنی از هستنده‌ای نیست که دازاین ماهیتاً نه آن است، بلکه خصلتی از خودِ دازاین است» (هایدگر، ۱۳۹۹: ۸۷). از نظر او، ارتباط دازاین با جهان، ارتباط وجودشناختی است و تنها، از طریق توصیف دازاین، می‌توان جهان را توصیف کرد.

هایدگر، برای توصیف جهانِ پیرامونی، از زندگی دل‌مشغولانه آغاز می‌کند. آنچه دازاین را با جهان پیرامونی مرتبط می‌کند، دل‌مشغولی است. درواقع دازاین، متوجه اشیاء پیرامون خویشتن است، تا نیازهایش را برآورده کند. در این میان، هایدگر، از اصطلاحی به نام «ابزار» استفاده می‌کند. ابزار، عبارت است از آن‌چیزی‌که میان دازاین و هستی، دوری‌زدایی می‌کند؛ چرا که دازاین ماهیتاً دوری‌زداست. اما از منظر او، ابزار، شیئی متمایز از دیگر اشیاء در جهان نیست. «هرگز یک ابزار تنها وجود ندارد. هستیِ ابزار، همیشه مستلزم کلیتی ابزاری است که در آن، این ابزار همین ابزاری می‌تواند باشد که هست» (همان: ۹۳)؛ بنابراین از نظر هایدگر، دنیای انسان برایش در حکم ابزار است.

مفهوم «بودن در» باعث می‌شود دازاین، با محیط اطرافش، نسبت برقرار کند. نسبتی که دازاین با هستومندها و اشیاء پیرامونی برقرار می‌کند، (نسبت‌هایی چون تولیدکردن، لذت‌بردن و مانند آن) یک حدّ معین ندارد. او در هر گام، نسبت به اشیاء، جهت‌گیری می‌کند. «دازاین صرفاً در جهان قرار ندارد، بلکه با تمامی پیوندهای کاری، علاقه، محبت و غیره وابسته است» (مک کواری، ۱۳۹۳: ۴۰). نکتهٔ دیگری که باید به آن توجه نمود، حضور دیگران در جهان است. دازاین در جهان، تنها نیست؛ بلکه دازاین‌های دیگر حضور دارند و هر شخص در این جهان، حیطه‌ای را متعلق به خود می‌داند. بنابراین، جهان از دیگران اشباع شده و نمی‌توان خارج از برخی قواعد، رفتار نمود. انسان از طرفی، با کار، فعالیت و اعمالش در این دنیا جذب شده است و وابسته به آن است و از طرف دیگر، تحت نظر دیکتاتوری دیگر انسان‌ها است و بنابراین در جبر به سر می‌برد. این فیلسوف آلمانی معتقد است که:

> «ما انسان‌ها در این دنیا به همان شکل به تفریح می‌پردازیم که بقیه انسان‌ها به تفریح می‌پردازند؛ به همان شکل در رابطه با مسائل مختلف نظر می‌دهیم که دیگران نظر می‌دهند. ما در این دنیا مسائلی را مهم می‌پنداریم که بقیه انسان‌ها مهم می‌پندارند. دیگران، شامل همه‌ی انسان‌ها در این عالم می‌شوند، و این‌طور نیست که تمام آن‌ها زندگی کردن روزانه‌ی خود را از قبل تعیین کرده باشند.» (هایدگر، ۱۳۹۹: ۱۷۱).

در واقع، دازاین دو راه برای هستی خودش دارد، یك راه این است که مثل دیگران باشد و راه دیگر، این است که خودش باشد. و این‌گونه است که انسان، اصالت و غیر اصالت می‌یابد.

۳-۳. زندگی اصیل و غیر اصیل

دو مفهوم «اصیل» (authentic) و «نااصیل» از مفاهیم کلیدی در فلسفهٔ هایدگر است. «زمانی‌که اعمال انسان مطابق با نظر جامعه باشد و نه برطبق تصمیمات خودش، در زندگی‌اش اصالت ندارد.» (همان: ۳۴۴). این عدمِ اصالت به معنای زندگی دیگری را به جای زندگی خود گرفتن و از «خود بیگانگی» است. به علت زیر انسان‌ها در بیشتر اوقات اصالت خود را از دست می‌دهند و غیراصیل جلوه می‌کنند.

> اولین مورد این است که دازاین زیر نظر بقیه انسان‌ها به این علت که با همه‌ی مردم برابر باشد، در مرحله‌ی متوسط قرار دارد و بقیه انسان‌ها در تلاش هستند تا انسان از مرحله‌ی متوسط بالاتر نرود. اما دومین مورد مربوط به خود انسان است. انسان علاقه دارد تا از بقیه مردم تبعیت کند. این علاقه به این دلیل است که دازاین از این‌که از مردم و جامعه‌اش دور باشد می‌ترسد. به همین دلیل، انسان از بقیه مردم تبعیت می‌کند تا به آرامش برسد. دازاین به این دلیل که راحتی داشته باشد، از جماعت تبعیت می‌کند و دچار جبر می‌شود» (Yang, 1998: 101).

بنابراین ، هم انسان‌های دیگر او را مجبور می‌کنند تا در مرحلهٔ متوسط زندگی بماند و هم انسان این تاثیر را قبول می‌کند و دوست دارد تا به دلیل دور شدن از قوانین جامعه، نگران نباشد. در مقابل، دازاینی که اصالت داشته باشد، دازاینی است که به دنیای روزمرگی و مردم آن، نه بگوید و تصمیماتی را در زندگی‌اش بگیرد که به او اصالت بدهد. از دیدگاه هایدگر، مرگ و وجدان دو پدیداری هستند که می‌توانند انسان را برای دستیابی به وجود اصیل یاری رسانند. به زعم او، ما می‌توانیم در فرمان زندگی عادی و روزمره خود باشیم و هیچ‌گاه به مرگ خود فکر نکنیم و یا به صدای درونمان جواب دهیم و از بودنی اصیل برخوردار باشیم. هایدگر می‌گوید:

> چون دازاین در کسان گم شده است باید نخست خودش را بیابد. برای یافتن خودش باید در خودینگی ممکن اش به خودش «نشان داده» شود. دازاین نیازمند شهادت بر خود- هستن- توانستنی است که خود او از حیث امکان همواره پیشاپیش آن است. آن چه به مثابهٔ چنین شهادتی مورد ادعا خواهد بود خود-تعبیری هر روزهٔ دازاین است که به «ندای وجدان» معروف است (هایدگر، ۱۳۹۹: ۳۴۴).

در واقع، انسانی که در این دنیا همیشه بر طبق نظر مردم زندگی و انتخاب کرده، این موضوع را درک نمی‌کند که مردن، مرحله‌ای می‌باشد که نمی‌توان در آن از کسی طلب کمک کرد.این انسان، درکی از مرگ ندارد و در زندگی‌اش اصالت را از دست داده است.

از نظر هایدگر، سکوت در برابر دیگران هم می‌تواند انسان را از زندگی نااصیل دور کند. کسی که در گفت‌وگو با دیگران خاموش می‌ماند، می‌تواند نسبت به کسی که هرگز حرف کم نمی‌آورد، به نحوی اصیل‌تر بفهماند. تنها در سخن‌گفتن راستین است که خاموشی اصیل ممکن می‌شود. هایدگر معتقد است: «دازاینی که خودش را در پرگویی نگاه می‌دارد، به مثابهٔ در-جهان-هستن از روابط اولیه

و راستینِ هستن به سوی جهان، بریده شده است. چنین دازاینی خود را پا در هوا نگاه می‌دارد و با این‌حال، به همین شیوه نیز همیشه در کنار «جهان» با «دیگران» است» (همان: ۲۲۶).

۴. مرگ‌آگاهی

مرگ‌اندیشی در هایدگر و اثری که بر انسان می‌گذارد، از ارتباط دازاین با دنیا و جهانی که به مرگ ختم می‌شود، است. وقتی انسان می‌پذیرد که مرگ غیر قابل اجتناب است و کسی که مردن را می‌فهمد، خود انسان است، این انسان اسیر روزمرگی نمی‌شود و متوجه تفردش می‌شود. متوجه می‌شود که باید خودش در این جهان انتخاب کند و زندگی‌اش را بسازد. به بقیه انسان‌ها فکر نمی‌کند و قوانین جامعه برای این انسان تصمیم نمی‌گیرد. هایدگر می‌نویسد:

> مرگ، مرحله‌ای است که خودِ انسان باید آن را درک کند. در این مرحله است که دازاین تنها به بودنش در این دنیا فکر می‌کند. در این‌گونه پیش‌روی خویش ایستادن، همه پیوندهایش با دازاین‌های دیگر در او منحل می‌شوند. این خودینه‌ترین امکان، در عین‌حال نهایی‌ترین امکان نیز هست. دازاین قادر نیست از امکان مرگ پیشی گیرد. مرگ، امکانِ امتناع مطلق دازاین است. به این اعتبار، مرگ، پیش رو ایستادنی ممتاز است (هایدگر، ۱۳۹۹: ۳۲۳)

انسانی که به مرگ فکر می‌کند، متوجه می‌شود که در این جهان محدودیت دارد، بنابراین به انتخاب‌هایش فکر می‌کند و آزادانه تصمیم می‌گیرد.اختیار داشتن به این معنی است که خود انسان می‌تواند برای خودش تصمیم بگیرد و بخاطر بقیه انسان‌ها کاری انجام ندهد.این انسان، عرف و قوانین جامعه را به کناری می‌نهد و صادقانه‌ترین رفتارش را به نمایش می‌گذارد.

دازاین از آغاز، با مرگ خود می‌بالد. او آزاد است و این جرأت را دارد که خودش باشد. می‌توان گفت، مرگ که آخرین مرحله دازاین می‌باشد، و باعث می‌شود که انسان نتواند وارد مراحل دیگر شود و دازاین با مردن نابود می‌شود. «در انسان ناتمامیِ همیشگی برقرار است که این ناتمامی با مردن انسان تمام می‌شود و این اجتناب‌ناپذیر است.» (همان: ۳۱۳). و این درکِ شخص از محدودیت وجودی، باعث مسئولیت‌پذیری او می‌شود. بنابراین از نگاه هایدگر، مرگِ دازاین، یعنی از بین رفتن جهان. تا زمانی که انسان در این دنیا است، جهان هم وجود دارد، اما زمانی‌که انسان از بین رفت، جهان هم از بین می‌رود. «وقتی مرگ به مثابهٔ «پایانِ» دازاین، تعیین شود، این به معنای هیچ‌گونه تصمیم‌گیری اونتیکی در این‌باره نیست که آیا «پس از مرگ» هستی دیگری، عالی‌تر یا پست‌تر، ممکن است، یا آیا دازاین «بقا» دارد؟» (همان: ۳۲۰). در واقع تحلیل مرگ کاملاً «این جهانی» می‌ماند. هایدگر، زندگی جاودان را، فاقد معنا می‌داند. جاودانه بودن به این معنی است که انسان تصمیمات مهم زندگی‌اش را به عقب بیندازد و این باعث می‌شود که زندگی‌اش بی‌معنی باشد.

اضطراب

پدیدهٔ ترس و اضطراب غالباً نامتمایز هستند. هایدگر درصدد است که اضطراب را از پدیدهٔ ترس، متمایز کند. او معتقد است:

> دازاین هستنده‌ای است که در هستن‌اش همّ هستی خویش را دارد. این «همّ.... داشتن» به سوی هستن-توانستن پیش می‌رود. این هستن-توانستن یعنی هر دازاینی همان‌طور است که هست. آزاد بودن برای خودینه‌ترین هستن-توانستن و تبلور و نخستینی خود را در اضطراب نشان می‌دهد (هایدگر، ۱۳۹۹: ۲۵۲).

بنابراین از نظر هایدگر چیزی که برایش مضطربیم در-جهان-هستن-توانستن است؛ یعنی آزاد بودن برای آزادیِ انتخاب. درواقع، این همان اضطرابِ وجودی است. دازاین در اعماق هستی‌اش مضطرب است. هایدگر معتقد است «آنچه در برابرش مضطربیم، به هیچ‌روی هستندهٔ درون‌جهانی نیست. و کاملاً نامعین است. از این‌رو، اضطراب «این‌جا» و «آن‌جا»ی معینی را نمی‌بیند که امر تهدیدکننده از جانب آن نزدیک شود» (همان: ۲۴۶). اما در ترس آن چه در برابر آن می‌ترسیم همواره، هستندهٔ درون‌جهانی گزندناکی است که از ناحیه‌ای معین به ما نزدیک می‌شود و خصلت تهدیدکنندگی دارد. «ترس، اضطرابی است سقوط کرده در «جهان»، اضطرابی ناخودینه، که هستن‌اش بر خودش پنهان است» (همان: ۲۵۰). درواقع، از نظر هایدگر، مرگ دازاین، پایان هستی دازاین خواهد بود. این پوچ‌انگاری هستی، سبب‌ساز اضطراب می‌شود. «پرتاب‌شدگی در مرگ به گونه‌ای تاثیرگذار در اضطراب عیان می‌شود» (همان: ۳۲۴). در اضطراب و مرگ‌آگاهی، اصالت، رخ می‌نماید و دازاین منفرد می‌شود و واقعیت مرگ خود را درک می‌کند. در فلسفهٔ هایدگر، اضطراب و اندیشیدن درباره‌ی مرگ، به این معنی است که انسان زندگی هرروزه‌ی خودش را مناسب نمی‌داند و برای بیرون رفتن از این زندگی تلاش می‌کند.

۵. جهان‌نگری دولت‌آبادی در رمان *کلیدر*

۵-۱. انسان‌محوری

کلیدر، روایت زندگی یک خانوادهٔ کُرد ایرانی است که به سبزوار خراسان کوچانده شده‌اند و بیان‌کنندهٔ فضای ملتهب سیاسی ایران، پس از جنگ جهانی دوم (بین سال‌های ۱۳۲۵ تا ۱۳۲۷) است. این داستان درواقع، سرنوشت تراژدیک رعیت‌های ایرانی و قبایل چادرنشین را در دوره‌ای که سیاستِ زور حاکم است، به تصویر می‌کشد، براساس حوادثِ واقعی نگاشته شده و به شرح رنج‌های روا رفته بر خانوادهٔ کلمیشی می‌پردازد. درواقع، در این رمان، مبارزه‌ای مردمی به رهبری یک فرد عشیره‌ای به تصویر کشیده می‌شود و هر چند رمان با مرگ قهرمانان و فاجعه‌ای وحشتناک پایان می‌گیرد، ولی تلاشی هر چند کوتاه را برای برقرار کردن عدالت اجتماعی و برپایی مدینه‌ای فاضله، نشان می‌دهد.

دولت‌آبادی در کلیدر عمدتاً روی انسان و روابط او با دنیای پیرامون متمرکز است. به گفتهٔ وی «نویسندهٔ واقع‌گرا در آثارش به انسان و زندگی انسان می‌پردازد؛ در تلاش است تا آدمی را مانند واقع نشان دهد.بنابراین با همه‌ی مراحل گوناگون حیات انسان در ارتباط است و از همه‌ی آن‌ها استفاده می‌کند» (چهل‌تن، ۱۳۸۰: ۵۴). در سخت‌ترین شرایط، توجه قهرمانان داستان کلیدر، معطوف به توانایی انسان است: «هر انسان، نهری خود رونده است به هر سوی که نیروها و خواسته‌هایش می‌کشانندش.» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۲۵۴). و ما این اتکا به توانمندی و خرد انسان را در جای جای رمان کلیدر به وضوح می‌بینیم. به عنوان مثال گل‌محمد در شرایط سخت خشکسالی و بزمرگی با خود چنین نجوا می‌کند: «خود به فرسایش سپردن و خنجر خشم بر خود زدن به چه بهره‌ای؟ گل محمد هنوز ایستاده است، دور شو زبونی!...» (همان: ۳۸۲). و در جای دیگر، بیگ محمد خطاب به خود، زمانی‌که بیماری به گوسفندان روی آورده، می‌گوید: «تو کاری‌تر و تواناتر از آنی که وانهی زندگانی‌ات، تو خود می‌باید زندگانی‌ات را فراچنگ آوری....» (همان: ۳۶۷).

توانمندی انسان در زنان کلیدر هم جلوه می‌کند. به عنوان مثال، دولت آبادی با مارال نمونهٔ زن توانا را با ویژگی‌های زنانه‌اش به تصویر می‌کشد. مارال در عشق و دلیری با مردان برابری می‌کند و برخلاف اکثر زنان ایلیاتی که صرفاً اطاعت می‌کنند، از وضعیت خودش بعد از این که با گل‌محمد ازدواج می‌کند و خانه‌نشین می‌شود، ناراضی است و در تلاش است که از زندگی روزمره فراتر رود. و اعتراض می‌کند: «گل‌محمد از تو می‌خواهم که بگذاری من از این چاردیواری پا بیرون بگذارم. بگذاری‌ام که قدم وردارم...» (همان: ۱۷۷۶). و این نشان می دهد که انسان و مسائل مربوط به او، از محورهای اصلی داستان است.

۵-۲. معنای زندگی در *کلیدر*

زندگی، داستانی پر فرازونشیب، تودرتو، سرکش و مطیع است. آنچه انسان‌ها می‌خواهند یا مطابق میل است یا اصلاً به آرزوهای انسان روی‌خوش نشان نخواهد داد. بالاخره، زندگی عین انسان است و انسان عین زندگی. قهرمان داستان زندگی، انسان‌هایند با خلق‌وخوی متفاوت مانند گل‌محمد. خواسته و ناخواسته، تن به کارهایی می‌دهند و نقش‌آفرینی می‌کنند، بر سر عقایدشان جان در طبق اخلاص می‌گذارند و سرنوشتی رقم می‌زنند که شاید به زعم بعضی‌ها چندان سنجیده نباشد و پایان کارشان مرگ باشد.

در رمان کلیدر، عشق به زندگی موج می‌زند و نویسنده، از زبان شخصیت‌های داستانش، از زندگانی و دلبستگی به دنیا سخن می‌گوید. خان‌عمو بیش از همه به مظاهر دنیوی گرایش دارد و از این موضوع حتی اطرافیان او آگاهند. خان‌عمو عاشق زندگی است و از زندگی این جهانی لذّت می‌برد. در همهمهٔ آخرین نبرد که گل‌محمد گویا از نظر ذهنی و روانی برای مرگ، آماده می‌شود، خطاب به خان‌عمو می‌گوید: «– تو خان‌عمو، تو تا آن‌جایی که من یادم هست، عاشق زندگانی بودی

و شک ندارم که هنوز هم عاشق هستی....!» (همان: ۲۴۰۰) و خان عمو در جواب می‌گوید: «تا بوده‌ام به زندگانی رکاب زده‌ام و تا باشم بر آن سوار خواهم بود...» (همان: ۲۴۰۰).

رویکرد ستار و گل‌محمد [و خان‌عمو] به زندگی به هیچ وجه نیهیلیستی به معنای پوچ‌انگاری نیست؛ بلکه یک نوع نیهیلیسم مثبت تلقی می‌شود که شادمانه به استقبال حیات می‌رود و این همان مکتب اصالت وجود را به یاد ما می‌آورد که خیام‌گونه و آگاهانه، لحظات گذرای زندگی را با چشمان باز می‌بیند، با تمام وجود از آن لذت می‌برد و می‌داند که این تجربه دیگر تکرار نمی‌شود. خان‌عمو، بیگ‌محمد را مانند جوانی‌های خودش تصور می‌کند و عشق به ادامه حیات و زندگی کردن را در زمانی‌که مرگ خودش را نزدیک می‌بیند، به این شکل بیان می‌کند: « زندگی! زندگی کردن بزرگ‌ترین ثروت است... ثروتی که فقط یک‌بار انسان به آن می‌رسد و باید خوب زندگی کند و از آن لذت ببرد ... » (همان: ۲۳۶۴).

در کلیدر می‌بینیم که این انسان است که زندگی‌اش را می‌سازد؛ زیبا یا زشت. این انسان است که می‌تواند به زندگی‌اش معنا بدهد؛ مانند گل‌محمد باشد که مرگ با عزت را به زندگی با ذلت ترجیح دهد یا مانند نادعلی که تا زمانی که در این دنیا بود، تاوان گناهانش را داد و عذاب کشید.

۵-۳. مرگ‌اندیشی در رمان *کلیدر*

مرگ‌اندیشی، علاوه بر زندگی شخصی و اجتماعی، تقریباً در تمام آثار دولت‌آبادی، به خوبی مشهود است. درواقع، با توجه به اینکه، دولت‌آبادی داستان‌های خود را با الهام از زندگی مردم جامعه می‌نویسد، بدیهی است که مرگ هم مانند سایر عناصر موجود، در زندگی شخصیت‌های داستان، حضور داشته باشد. چون نوشتن از زندگی، نوشتن از مرگ را هم در پی دارد. در رمان کلیدر، مرگ از درون‌مایه‌های اصلی است. در واقع، مردم جامعهٔ کلیدر، به دلیل سختی‌هایی که روزانه با آن‌ها دست و پنجه نرم می‌کنند؛ بیشتر در معرض خطراتی هستند که از بیرون آن‌ها را تهدید می‌کند. بسیاری از این آسیب‌ها، در نهایت منجر به مرگ می‌شود. بنابراین، مرگ‌اندیشی و ترس از مرگ شدت می‌یابد. درواقع، تعارض و تضادی که در کلیدر حاکم است، تعارض زندگی و مرگ است.

در این رمان، همهٔ موجودات، مرگ را تجربه می‌کنند. مقابل مرگ ایستادن در اول داستان با نابودی و خشک شدن مزارع گندم، در مرحلهٔ دوم با بیماری و نابودی بزها و در مرحلهٔ آخر با قتل انسان‌ها توضیح داده می‌شود: «گله بزها در مقابل ایستاده بودند. اما در بین بزها، انگار غمی وجود داشت. هیچ‌کس گریه نمی‌کرد. ... گله از پای درآمده بود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۳۷۸).

در کلیدر، مرگِ قهرمانان در پیشبرد رمان، نقش ویژه‌ای دارد و از همان ابتدای داستان، با مرگ به شیوه‌های مختلف مواجه می‌شویم. در آغاز، مرگ، نمودی شخصی دارد و هرگونه درگیری و مرگی که صورت می‌گیرد از سر خصومت‌های فردی یا نهایتاً دشمنی‌های خانوادگی و قبیله‌ای است؛ ولی هر چقدر که نگارش رمان پیش می‌رود، مباحثی که دربارهٔ مرگ مطرح می‌شود، رنگ و بویی فلسفی و

عارفانه به خود می‌گیرد؛ هرچند که با همان بیان سادهٔ گذشته گفته می‌شود؛ ولی تفکرات ژرف‌تری در پشت این گفتارها قرار دارد.

۵-۴. مفهوم اضطراب در رمان *کلیدر*

مردن در اصل، باعث اضطراب می‌شود و همه‌ی انسان‌ها این اضطراب را دارند. تمام شدن زندگی، علاقه‌مند بودن به جهان، ناآگاهی دربارهٔ مرگ و... از جمله سبب‌های این اضطراب است. و در واقع، یکی از دستاوردهای مرگ‌اندیشی، غلبه بر اضطراب از مرگ است. و شاید برای اینکه بتوانیم با آن به پیکار بپردازیم، باید با ذات حیات همگام شویم. حاصل هم‌گامی با ذات حیات، درک ارزشمندیِ زندگی است. بسیاری از شخصیت‌ها در کلیدر، برای فرار از اضطراب مرگ، دم را غنیمت می‌شمارند و به سمت زندگی و عشق می‌روند. به عنوان مثال خان‌عمو جزو شخصیت‌هایی است که علاقهٔ زیادی به برتری طلبی دارد و حتی زمانی که بزمرگی او را به سمت ناامیدی می‌برد. (همان: ۲۹۵) دوباره به خود امید می‌دهد و به زندگی برمی‌گردد: «ناتوانی، خود، خوارتر از آن است که بتواند در جان سنگیِ خان عمو چنگ بیندازد ...» (همان: ۲۹۵).

در این رمان، بیشتر شخصیت‌ها به مرگ اعتقاد دارند، به همین دلیل، برای فرار از مرگ، عاشق می‌شوند.عاشق هم‌نوع خود، عاشق محیط اطرافشان و ... در حقیقت عکس‌العملی در برابر مرگ‌اندیشی است. اولین عشق، علاقه مارال به پسر عمه‌اش می‌باشد: «مارال به عمه‌اش خیره شد. کلاهِ پسر عمه‌اش را از روی زمین، برداشت. کلاه پسرعمه بوی خاک و بوی عرقِ او را داشت. مارال، بدون آن‌که متوجه بشود، بوی اندام گل‌محمد را می‌بویید...» (همان: ۱۰۰). اهمیت دادن به عشق از خصوصیات عمدهٔ او محسوب می‌شود. به طوری‌که در فقر هم عشق را از یاد نمی‌برد. راوی، همین خصوصیت مارال را رمز نامیرایی آدمیزاد می‌داند و نگاه‌های عاشقانهٔ او را در سالی که قحطی بر خاندان کلمیشی حاکم بود، از زبان گل‌محمد، این‌گونه بیان می‌کند: «این زن چگونه می‌تواند در چنین تنگنایی، این‌گونه شکوهمند در آدم بنگرد؟ در چنین هنگامه‌ای که عشق‌ها جان می‌سپارند. شگفتا! رمز نامیرایی آدمیزاد، آیا همین نیست؟ درماندگی، کی پیشگیر عشق بوده است؟» (همان: ۳۸۴).

و بسیاری عشق‌های دیگر که در کلیدر است و میل به جاودانگی را رقم می‌زند؛ اگرچه عصیانی در برابر هستی است و از نظر جامعهٔ کلیدر، طرد شده است، مانند: عشق شیرو با ماه درویش، عشق مدیار به صوقی، عشق عبدوس به مهتاو و ... .اگر عشق بمیرد، اندیشهٔ مرگ غلبه خواهد کرد و این اندیشه، یأس را حاکم می‌کند. زمانی‌که شخصیت‌ها دچار ناامیدی می‌شوند، از منظر روان‌شناختی، پاسخی ناخودآگاه به مرگ‌اندیشی می‌دهند.

۶. خوانش هایدگری *کلیدر*

۶-۱. مرگ و زندگی

هایدگر معتقد است که مرگ و زندگی را نمی‌توان از هم جدا کرد. و در واقع، مرگ را در وسیع‌ترین معنا، پدیده‌ای از زندگی می‌داند. و معتقد است که دازاین به محض اینکه هستی یافت، آن را بر عهده می‌گیرد. «به محض اینکه انسان زاده شود، به قدر کافی پیر هست که بمیرد» (هایدگر، ۱۳۹۹: ۳۱۷). و انسان در هر سنی که بمیرد، آن‌قدر زندگی کرده است که آمادگی مردن را داشته باشد و در طول زندگی دازاین «مرگ امری برابر ایستا (stand before us) [یعنی قریب الوقوع] است» (همان: ۳۲۳).

با توجه به همزادی مرگ و زندگی در اندیشهٔ هایدگر، می‌توان به سراغ کلیدر رفت. دولت‌آبادی در کلیدر بارها در کنار زندگی به مرگ هم اشاره می‌کند. او می‌گوید: «مرگ هم با تو از مادر زاییده است. پابه‌پای تو. همین‌که پای به زندگی گذاشتی، گام در آستانهٔ مرگ هم گذاشته‌ای» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۶۴۹). گل‌محمد، بعد از عبور کردن از مراحل سخت، کم کم نیستی و نابودی خودش را مانند حیاتش قبول می‌کند. و این قبول کردن نیستی، به گل‌محمد اصالت می‌بخشد و باعث می‌شود تا او تمام شک‌ها را از خودش دور کند و به جای فرمانبرداری از سران ظلم و دولت، نیستی را انتخاب کند. در واقع، گل‌محمد با قبول کردن نیستی، قادر است تا مرگ با عزت را بر حیات با ذلت رجحان دهد: «من مرگ را مثل قسمتی از زندگانی‌ام قبولش کرده‌ام...» (همان: ۲۵۶۳).

۶-۲. فراگیر بودن مرگ

هایدگر معتقد است: «دازاین در مقامِ در-جهان-هستنِ پرتاب‌شده، همواره به سوی پایان خویش است و دائماً هر چند «به شکل فرار» با مرگ‌اش در کشمکش است.» (هایدگر، ۱۳۹۹: ۳۳۳). بنابراین، مرگ برای هر انسانی به اعلا درجه، محتمل است. مرگ به عنوان پایان دازاین و مرگِ دنیا است. زمانی‌که انسان در این دنیا زنده است، دنیا نیز وجود دارد، اما وقتی‌که انسان از بین رفت، دنیا هم از بین می‌رود.

گریزناپذیری از مرگ، بارها در ادبیات ما تکرار شده است. دولت‌آبادی در باب فراگیربودن مرگ، سخن می‌گوید. او انسان را در مقابل مرگ حقیر یافته است. در این داستان، تمام شخصیت‌ها در همهٔ مراحل زندگی‌شان، نابودی را تجربه می‌کنند. «نابودی در تمام زندگی و وجود انسان موج می‌زند» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۲۵۰۷). در آغاز داستان، گل‌محمد مامور می‌شود تا خبر مرگ رفیقش، علی هراتی، را برای همسر او، زیور، بیاورد. همسرش گریه می‌کند و قهرمان داستان به او می‌گوید: «ما انسان‌هایی نیستیم که در خانه بنشینیم و اجدادمان هم این‌گونه نبوده‌اند. ما، مرد جنگ و جدالیم» (همان: ۵۰).

تنها چیزی که برای نادعلی حقیقت دارد، مرگ است. او سایهٔ مرگ را بر سر مغیلان، شاگرد قهوه‌خانه، می‌بیند و می‌گوید: «دارد کف قهوه‌خانه را برای خودش جارو می‌زند. نمی‌میرد؟ چرا ...

فقط خودش این را نمی‌داند. لحظه به لحظه دارد می‌میرد. در این وجود فقط یک چیز است که پایدار است و آن مرگ است؛ اما این وجود چنان می‌چرخد که انگارنه‌انگار!» (همان: ۱۹۷۸). و برای تأیید حرف‌هایش مگسی که در اطراف او وزوز می‌کند، می‌کشد تا به مگس ثابت کند که هیچ اختیاری در برابر مرگ ندارد (همان: ۱۹۷۹). در واقع، نادعلی بعد از مرگ محمد جمعه، دچار سرگشتگی می‌شود و تا پایان داستان از این وادی خارج نمی‌شود و مدام به مرگ فکر می‌کند. او به ستار می‌گوید: «من... من چشمم به هر طفلی که می‌افتد، غفلت و مرگ آن طفل در نظرم می‌آید. آنچه من را در قلاب خودش گرفتار کرده، مرگ است.» (همان: ۱۹۹۱).

۶-۳. مرگِ آگاهانه

آن هنگام که انسان با قدرت تفکرش در مرگ و زندگی، ابهت و سنگینی مرگ را شکست می‌دهد، این نوع مرگ در حقیقت، زندگی است. هایدگر به مسئلهٔ مرگ به عنوان رخدادی تعیین‌کننده در اصالت (authenticity) و نااصالت می‌پردازد. مرگ، درواقع آن مشخصهٔ ممتازی است که دازاین اصیل را از غیراصیل جدا می‌کند. «طفرهٔ سقوط کنندهٔ هر روزه از برابر مرگ، هستی ناخودینه به سوی مرگ است. ناخودینگی نشان دهندهٔ نوعی هستن است که دازاین می‌تواند خود را در آن به کجراهه برد.» (هایدگر، ۱۳۹۹: ۳۳۳).

از نگاه هایدگر، مرگ، امکانی ناگهانی است که در همه‌جا، حضور خود را اعلام می‌کند و رویکرد انسان به مرگ، باعث همان زندگی اصیلی است که هایدگر از آن نام می‌برد و باعث می‌شود وجود انسان، انسجام لازم را برای زندگی کردن بیابد و این نوع زندگی اصیل را پابرجا نگه دارد. «با حضور در برابر مرگ، انسان جلوتر از خویش مطرح می‌شود و خود را به آنچه که می‌خواهد باشد، تبدیل می‌کند. این تنها راهی است که انسان می‌تواند با طی آن، صاحب وجود خود شود و آن را تحت فرمان خویش داشته باشد. از این راه است که انسان، اصالت لازم را به وجود خویش می‌بخشد» (بلاکهام، ۱۳۸۹: ۱۴۸). و شخصی می‌شود که به سوی مرگ، آزادی دارد؛ آزادی‌ای شورمندانه، رهاشده از کسان و مضطربانه. علاوه‌براین، فکر کردن به مرگ، باعث می‌شود که انسان دیگر مدام به زندگی روزمره‌اش فکر نکند. اگر نابودی انسان وجود نداشت، آدمی مجبور بود تا همیشه غرق در دیگران باشد. زمانی‌که آدمی قبول می‌کند که نمی‌تواند از مرگ فرار کند و فقط خودش می‌تواند مرگش را بفهمد، پس دیگر به زندگی و قوانین موجود در جامعه فکر نمی‌کند و تفردش را از دست نمی‌دهد. این انسان با تفرد خودش، متوجه می‌شود که خودش باید تصمیم بگیرد و زندگی را ادامه دهد. این همان ویژگی دازاین اصیل هایدگر است. هایدگر در این‌باره می‌گوید:

> گم‌شدگی در کسان، بار انتخاب را از دوش دازاین پنهان می‌کند و دازاین باید، خودش را از گم‌شدگی در کسان به سوی خویش بازآورد و این یعنی تغییر وجه اگزیستانسیل خودِ-کسان در جهتِ خود بودنِ خودینه، باید به مثابه‌ی باز پس‌گیری یک انتخاب انجام گیرد. باز پس‌گیری انتخاب، بر جازم شدن برای هستن توانستنی بر پایهٔ خودِ خودینه دلالت می‌کند (هایدگر، ۱۳۹۹: ۳۴۴).

بنابراین دازاین در برگزیدن انتخاب، قبل از هر چیز، هستن توانستن خودینه‌اش را ممکن می‌سازد و مرگ‌آگاهی، خودینه‌ترین امکانِ دازاین است که دازاین را به سمت متفرد بودن و انتخاب یک شیوهٔ منحصر به فرد از زندگی سوق می‌دهد.

حال از منظر هایدگر در باب مرگ‌آگاهی به سراغ کلیدر می‌رویم. در کلیدر، قهرمانان با افتخار و آگاهانه، مرگ را می‌پذیرند و به استقبالش می‌روند. گل‌محمد وقتی متوجه می‌شود که دیگر قادر نیست تا به سختی‌های موجود در جامعه واکنش نشان دهد، به استقبال مردن می‌رود. و مثل مردم دیگر، به زندگی عادی نمی‌پردازد و مانند دیگران ادامه نمی‌دهد: «بعضی زمان‌ها متوجه می‌شوم که انسان تنها با مرگش، قادر است تا پاسخ انتظار دیگران و پاسخ نادانی خود را بدهد!» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۹۲۵). قهرمانان کلیدر، مرگ‌آگاهی را زندگی اصیل می‌دانند: «وقتی که زندگانی شایسته، دستِ‌رد به سینهٔ مرد گذاشت، پس خوشا مرگ ...» (همان: ۲۴۸۱). گل‌محمد، مرگِ آگاهانه را قسمتی از زندگی می‌داند و این مرگ، او را به زندگی اصیل سوق می‌دهد: «مرگ برای من چیزی مثل دنبالهٔ یک راه است. من مرگ را مثل قسمتی از زندگی‌ام قبولش کرده‌ام ...» (همان: ۲۴۸۹-۲۴۸۸). و از اینکه با چشمانی باز با مرگ روبه‌رو می‌شود، خوشحال است (همان:۲۵۶۳). ستار هم مانند گل‌محمد، مرگ را همزاد و ادامهٔ زندگی می‌داند: «به عشق و احترام زندگانی است که من دارم تن به مرگ می‌دهم» (همان: ۲۴۸۸). آن‌ها معتقدند که وقتی انسان از بین می‌رود، زندگی تمام نمی‌شود: « یک نفر در این دنیا می‌میرد، اما این جهان که از بین نرفته است. بقیه انسان‌ها تا قبل از مرگشان باید به حیاتشان ادامه بدهند» (همان: ۶۹۰).

گل‌محمد، در همه‌جا برای حفظ آبرو و حیثیت خودش مبارزه می‌کند تا جایی‌که جسارت او رشک‌برانگیز می‌شود و مورد تحسین دوست و دشمن قرار می‌گیرد. انتقامش را از اربابان و دارودستهٔ حکومت می‌گیرد و تسلیم نمی‌شود و این زندگی اصیل گل‌محمد است: «ما در جنگی داریم قدم می‌گذاریم که عاقبتش معلوم است. راهی را شروع کرده‌ایم که باید تا پایانش برویم ...» (همان: ۲۴۳۴). او تلاش می‌کند تنها به میدان مبارزه برود، اما برادرانش، خان‌عمو و ستار رهایش نمی‌کنند. در روزِ جنگ با دشمن، خون ستار و گل‌محمد به علامت اتحاد، با هم ادغام می‌شود و در شیرین چشمه روان می‌گردد (همان: ۲۵۸۶). درواقع، مرگِ قهرمانان در کلیدر، آغازی دوباره است؛ مانند درختان که در خزان خشک می‌شوند و برگ‌ها و تخم‌های آن‌ها در زمین می‌ریزد تا بتوانند دوباره متولد شوند. آن‌ها هر چند ظاهراً از بین می‌روند، اما درواقع، اشتیاق به حیات مجدد از خون قهرمانان فوران می‌کند و مردن فداکارانه‌ی آن‌ها در اذهان مردم باقی می‌ماند.

شخصیت دیگر زیور است. زیور، همسر اول گل‌محمد، که بعد از ازدواج گل‌محمد با مارال بسیار گوشه‌گیر شده بود، پس از مدتی با توجه به رفتارهای مهربانانهٔ مارال با او، توانست تغییر جدی در رفتارش بدهد و این مسیر را تا جایی ادامه داد که برای نجات همسر خود، از قلعه میدان تا سنگرد را با پای پیاده پیمود: «زیور نازپرورده نبود. راه را تا به سنگرد از قلعه میدان با پای پیاده بر بیراهه‌ها و

سوار بر اسب برهنه پیموده بود.» (همان: ۲۹۲۸) و سرانجام با وجود پافشاری گل‌محمد برای نماندن او در میدان نبرد، آگاهانه مرگ را انتخاب کرد و در کنار گل‌محمد و هم‌رزمانش جنگید و کشته شد. و این زندگی، برخلاف زندگی نااصیل عباسجان کربلایی خداداد بود. عباسجان به هر قیمتی دوست داشت زندگی کند؛ حتی اگر مجبور باشد پدرش را بکشد. «عباسجان کربلایی خداداد نمی‌توانست مرگ را دوست داشته باشد. زندگانی به هر قیمت. سگش به مرگ شرف داشت» (همان: ۲۰۴۵).

مرگ آگاهانهٔ شخصیت‌ها هر چند فضایی تراژیک را بر داستان حکمفرما می‌کند، اما با این وجود باعث آگاه شدن مردم می‌شود و باعث می‌شود تا مخاطبان دچار بلوغ ذهنی و روحی شوند. مردن قهرمانان داستان، باعث تغییر اجتماع می‌شود و در کنار آن سبب می‌شود تا اتحاد در جامعه بیشتر و بیشتر شود و در نهایت مردن آن‌ها نقطه‌ی پیروزی آن‌ها است.

۶-۴. اضطراب

هایدگر معتقد است که، وجود انسان با توجه به مرگ او معنا پیدا می‌کند و زمانی‌که انسان به این درک برسد، اضطراب وجودش را در برمی‌گیرد. «پرتاب‌شدگی در مرگ، برای دازاین در یافت‌حال اضطراب عیان می‌شود» (هایدگر، ۱۳۹۹: ۳۲۴). در واقع از دلایل اضطراب هایدگر، همین خود «در ـجهان ـ بودن» است. هایدگر اتصالی بین حیات و مردن دازاین با دنیای علوی پیدا نمی‌کند؛ او اعتقاد دارد که انسان، با مردنش تمام می‌شود؛ انسان فقط در این جهان سقوط کرده است و مردن او باعث می‌شود تا زندگی‌اش تمام شود و دنیایی ورای این دنیا در انتظار او نیست. او مردن را پایان زندگی انسان می‌داند، نه مرحله‌ای از حیات تمام ناشدنی دازاین. بنابراین مردن، رفتن از این دنیا به دنیای دیگر نیست؛ بلکه «ما با مردن تمام می‌شویم.» (ژان وال، ۱۳۵۷: ۴۵). هایدگر معتقد است که «دازاین، تا زمانی‌که زنده است، در این دنیا وجود دارد و زمانی‌که از بین می‌رود، درواقع، دیگر وجود ندارد که بخواهد در این جهان یا جهان دیگر زندگی بکند.» (هایدگر، ۱۳۹۹: ۳۳۲). و این سبب ساز اضطراب است.

با توجه به این دیدگاه هایدگر، ما به خوانش رمان کلیدر می‌پردازیم. در کلیدر شخصیت‌های بسیاری وجود دارند که اعتقادی به وجود جهان دیگر ندارند و این رو به مرگ بودن، باعث ایجاد اضطراب در آن‌ها می‌شود. به عنوان مثال، در شخصیت مدیار، کوچک‌ترین برادر بلقیس، فارغ از ویژگی‌های ناپسند از جمله راحت‌طلبی، ستمگر پیشگی و خودشیفتگی، نمونه‌هایی از اعتقادات این دنیا را مشاهده می‌کنیم. انگار هر چیزی که انسان دوست دارد تا در جنت به آن برسد، برادر بلقیس در تلاش است تا در این جهان آن را به دست بیاورد. دولت‌آبادی مدیار را بسیار زیبا توصیف می‌کند:

> از آن گروه که خوش دارند کنار به کنار همدمی، در سایه‌ی بیدی بنشینند، شراب خانگی بنوشند و به صدای ساز گوش بدهند... گاهی اوقات او به سمت تپه‌ای می‌رفت، به گوشه‌ای تکیه می‌داد و تمام شعرهای عاشقانه‌ای که در ذهن داشت به صدای زیبا می‌خواند ... (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۳۳).

با بررسی و تحلیل سرگذشت نادعلی و عذاب‌هایی که می‌کشد درمی یابیم، نویسندهٔ کلیدر، می‌خواهد این پیام را به خواننده‌اش القا کند که انسان در همین زندگی دنیوی، تاوان گناهانش را خواهد پرداخت. نادعلی پس از دیدن جسد مدیار در گور و مقصر دانستن خود در مرگ گورکن، دچار تلاطم روحی می‌شود؛ اگرچه به ظاهر حالاتی عرفانی پیدا می‌کند و حتی گاهی نماز می‌خواند؛ اما تاوان جرم خود را با عذاب‌هایی که می‌کشد، پس می‌دهد. او به هر طریقی می‌خواهد از این عذاب رهایی یابد. کیسه آردی برای بازماندگان گورکن، جلوی خانه او می‌گذارد و می‌رود: «خیال و خاطر نادعلی را تنها اندیشه واماندگان خانه گورکن به خود مشغول داشته و واکنش فردی ایشان در پی دیدن کیسه آرد، احساس خوشایندی را در او بیدار کرده بود...» (همان: ۶۲۵). نادعلی به شیوه‌های دیگری هم در پی رسیدن به آرامش و دوری از عذاب وجدان است: «بگذار آب‌ها از آسیاب بیفتند، آن وقت فرزند ارشد گورکن را می‌آورم در خانه‌ام، گدگی بکند...» (همان: ۶۲۵). این خیال هم برای نادعلی امیدی بود. امید اینکه با چنین خدمتی به خانواده گورکن، گناه‌های تنش خواهند ریخت و پاک خواهد شد.

اضطراب از نابودی، باعث می‌شود که شخصیت‌های کلیدر، پای عشق را وسط بکشند؛ گرچه ممکن است این عشق برخلاف عرف اجتماعی آن‌ها باشد. زمانی که در کلیدر، عشق بروز می‌کند، ردپای مرگ‌اندیشی به عینه دیده می‌شود. «عشق، همان نیروی لایزال که بنده و کدخدا نمی‌شناسد و ارزش شایان آدمی است» (همان:۹). اندیشهٔ مرگ، چنان اشخاص را برمی‌آشوبد که گاهی اوقات به دامان یأس پناه می‌برند و به عقیدهٔ هایدگر: «مدام در هستنی به سوی پایانشان هستند» (هایدگر، ۱۳۹۹: ۳۲۸). به عنوان مثال، نادعلی به صوقی علاقه دارد؛ اما صوقی او را دوست ندارد و در نهایت فرار می‌کند.به همین دلیل، فکر نیستی بر جوان چارگوشلی غلبه می‌کند و در نهایت ناامیدی وجودش را دربرمی‌گیرد:«جوان چارگوشلی به فکر خودش نبود، نمی‌دانست چه می‌کند. لب و دندان‌هایش می‌لرزید، ترس و بیزاری، یکباره فراگرفته بودش» (همان: ۲۷۵). و گاهی اوقات برای رهایی از اضطراب ناشی از مرگ، به پدرکشی روی می‌آورند. علت مهم در پدرکشی، به دست آوردن اموال پدر است. پسر کربلایی خداداد فقیر است و اطلاع دارد که فقر او را به سمت مرگ می‌برد. او از مردن می‌ترسد و فکر می‌کند که با تصاحب اموال پدرش، می‌تواند از مرگ فرار کند. به همین دلیل، تصمیم می‌گیرد تا پدرش را بکشد. عباسجان مدام از جاودانه بودن و ترس از مردن حرف می‌زند: «می‌خواهی با خودت به گور ببری یا غیر از ما دو نفر، وارث دیگری هم داری؟ می‌خواهی اول من را کله به گور کنی و بعدش بمیری! ...» (همان: ۲۱۳۷).

گاه، برای غلبه بر اضطراب حاصل از مرگ، به غنیمت شمردن زندگی روی می‌آورند. به عنوان مثال، حیدر، پسر جوان ملامعراج، دوست دارد تا در پایان جنگ کنار قهرمان داستان باشد. قهرمان داستان می‌داند که همه از بین خواهند رفت، بنابراین، راضی نمی‌شود که پسر ملامعراج به میدان جنگ بیاید و می‌گوید: «جوان بودن و زندگی کردن را غنیمت بدان، حیدر! نعمتی است زندگانی؛

نعمتی است که فقط یک‌بار به دست می‌آید ...» (همان: ۲۵۰۸). درواقع می‌توان گفت، انسان به واسطهٔ مرگ، تمامیت خود را از بین رفته می‌بیند. در این حالت که انسان با این امکانِ اصلی خود (مرگ) که باعث تمام‌شدگی امکانات دیگر است، مواجه می‌گردد، دو راه برای برخورد با آن وجود دارد: پذیرش یا پریشانی، حتی اگر وجود شخصی دچار حالتی از پریشانی شود، این نیز خود، یک امتیاز کمیاب است؛ زیرا، در واقع این اضطراب، باعث دقت بیشتر در انتخاب برای پذیرفتن مسئولیت‌های او می‌شود.

۷. نتیجه

اندیشیدن به مرگ و مرگ‌آگاهی پیامدهایی، در جهان‌نگری و به تبع آن، سبک زندگی انسان دارد. همچنان‌که گفتیم، هایدگر بر این باور است که مرگ و زندگی را نمی‌توان از هم جدا کرد. او مرگ را شیوه‌ای از بودن می‌داند که دازاین به محض آن‌که هستی یافت، آن را بر دوش می‌گیرد. از نظر او مرگ، امکانی ناگهانی است که در همه‌جا، حضور خود را اعلام می‌کند. هایدگر، انسان را در لزوم زیستن در حضورِ مرگ در همه‌جا و همه زمان، بین پذیرش و پریشانی می‌بیند. این اندیشمند، طبیعت و ماهیّت مرگ را اضطراب‌آور می‌داند. در واقع، حسّ فناپذیری، علاقه‌مند بودن به جهان و اطلاع نداشتن درباب نیستی و ... از جمله علت‌های این اضطراب است. هایدگر، مرگ دازاین را پایان هستی می‌داند و نیستی هر آنچه وجود دارد. در واقع، امکان هستی پس از مرگ، برای دازاین پرتاب شدهٔ هایدگر، منتفی است. این پوچ‌انگاری هستی، سبب‌ساز اضطراب می‌شود. و در اضطراب و مرگ‌آگاهی، اصالت، ظهور می‌کند. او مرگ‌آگاهی را همان زندگی اصیلی می‌داند که باعث می‌شود وجود انسان، انسجام لازم را برای زندگی بیابد. علاوه‌براین، از نظر او مرگ‌اندیشی فرصت غلبه بر ابتذال روزمرگی است. اگر مرگی در کار نبود، انسان ناگزیر بود به این دیگری‌بودن خود تا ابد ادامه دهد. دازاین اصیل، معتقد است که باید، زندگی خود را با اصالت سپری کند و با انتخاب‌های خودش، هدف زندگی‌اش را بیافریند. بر اساس این نظام اندیشگی هایدگر، به سراغ رمان کلیدر رفتیم و از منظر هایدگر به خوانش رمان کلیدر پرداختیم. بر پایه مصطلحات فلسفه هایدگر، نشان دادیم که دولت‌آبادی در کلیدر، تعارض زندگی و مرگ را روایت می‌کند. او بارها در کنار زندگی به مرگ هم اشاره می‌کند و مرگ را یک سنت فراگیر می‌داند. در این رمان، قهرمانان با افتخار و آگاهانه مرگ را می‌پذیرند و با عزمی راسخ به استقبالش می‌روند و درواقع، مرگ رنگین و را بر زندگی ننگین ترجیح می‌دهند؛ زیرا آن‌ها مرگ‌آگاهی را قسمتی از زندگی می‌دانند و معتقدند این مرگ، آن‌ها را به زندگی اصیل سوق می‌دهد؛ از آن نوع اصالتی که در دستگاه فکری هایدگر آمده است. دولت‌آبادی، مرگ‌آگاهی را ترغیب‌کننده به کارهای نیک می‌داند و معتقد است، مرگ‌اندیشی، زندگی انسان را هدفمند می‌کند. نکته دیگری که در این جستار آشکار شد، امکان قرائتی اگزیستانسیال، از رمانی همچون کلیدر، با تفسیری هایدگری از این نحلهٔ فلسفی قرن بیستمی بود. این پژوهش نشان داد که

می‌توان نظام‌های متافیزیکی وجودی را به استخدام تفسیر آثار ادبی درآورد؛ چراکه هیچ اثر ادبی برجسته نیست که خالی از اندیشه‌ای فلسفی و حاوی پرسش‌های بنیادین باشد.

منابع

اسکیلاس، اوله مارتین (۱۳۸۷)، درآمدی بر فلسفه و ادبیات، ترجمهٔ مرتضی نادری دره‌شوری، تهران، اختران.

استراترن، پل (۱۳۹۲)، مارتین هایدگر، ترجمهٔ مجید مددی، تهران، مهر ویستا.

افلاطون (۱۳۹۹)، شش رساله (حکمت سقراط و افلاطون)، ترجمهٔ محمدعلی فروغی، تهران، هرمس.

اونامونو، میگلِ (۱۳۸۵)، درد جاودانگی؛ سرشت سوگناک زندگی، ترجمه بهاءالدّین خرّمشاهی، تهران، ناهید.

بلاکهام، هارولدجان (۱۳۸۹)، شش متفکر اگزیستانسیالیست، ترجمهٔ محسن حکیمی، تهران، مرکز.

چهل تن، امیرحسن و فریدون فریاد (۱۳۸۰)، ما نیز مردمی هستیم، تهران، پارسی.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۷)، نونِ نوشتن، تهران، چشمه.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۹۳)، کلیدر، تهران، فرهنگ معاصر.

لامارک، پیتر (۱۳۹۷)، فلسفهٔ ادبیات، ترجمهٔ میثم محمدامینی، تهران، فرهنگ نشر نو.

مک‌کواری، جان (۱۳۷۷)، فلسفهٔ وجودی، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران، هرمس.

ـــــــــــ (۱۳۹۳)، مارتین هایدگر، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران، هرمس.

مگی، برایان (۱۳۷۴)، مردان اندیشه، پدیدآورندگان فلسفهٔ معاصر، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران، طرح نو.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶) ،ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان، تهران: سخن

وال، ژان (۱۳۵۷)، اندیشه هستی، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران، طهوری.

هایدگر، مارتین (۱۳۹۹)، هستی و زمان، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران، نی.

Blackham.H. (2010). "Six existentialist thinkers". Translator Mohsen Hakimi. Tehran. Markaz. (In Persian)

Culler, J. (2001). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*", London, Routledge

Cheheltan.A, Faryad.F. (2001). *We are also people*. Tehran. Parsi. (In Persian)

Dowlatabadi.M. (2008). *Bread of Writing*. Tehran. Cheshmeh. (In Persian)

Dowlatabadi.M. (2014). *Kelidar*. Tehran. Farhange moaser. (In Persian)

Gallagher,Michael P(1967), "Towards of Literature", An Irish Quarterly Review. N 56. P.p 397-405.

Heidegger.M. (2020). *Being and Time*. Translator Abdul Karim Rashidian. Tehran. Ney. (In Persian)

Lamarque.P. (2018). *The philosophy of Literature*. Translator Meysam Mohammadamini. Tehran. Farhange Nashre No. (In Persian)

Macquarrie.J. (1998). *Existentialism*. Translator Mohammad Saeed Hanaei Kashani. Tehran. Hermes. (In Persian)

Macquarrie.J. (2014). *Martin Heidegger*. Translator Mohammad Saeed Hanae Kashani. Tehran. Hermes. (In Persian)

Magee.B. (1995). *Men of Ideas, Some Creators of Contemporary Philosophy*. Translator Ezzatullah Fouladvand. Tehran. Tarhe No. (In Persian)

MirSadeghi.J. (1997). *Fiction literature: Story, Short story, Novel*. Tehran. Sokhan. (In Persian)

Skilleas.O.M. (2008). *Philosophy and literature*: *An Introduction*. Translator Morteza Naderi Darreshouri. Tehran. Akhtaran. (In Persian)

Strathern.P. (2013). *Martin Heidegger*. Translator Majid Madadi. Tehran. Vista Mehr. (In Persian)

Unamuno.M. (2006). *The Tragic Sense of Life in Men and Nations*. Translator Bahauddin Khorramshahi. Tehran. Nahid. (In Persian)

Wahl.J. (1978). *Existential thought*. Translator Baqir Parham. Tehran. Tahoori. (In Persian)

Young, J. (1998), "Death and authenticity", *Death and Philosophy*, Edited by Jeff Malpasand RobertC. Solomon,London and NewYork,Routledge,N11.112-119.

Detailed Abstract

Introduction

From the first Greek philosophers to the last thinkers of this era, there has been thoughts about the issue of death as a fundamental proplem. Martin Heidegger is among the Existentialist philosophers who had a special view on the topic of death. In fact, this German philosopher approaches life from an existential standpoint with a death-minded approach and looks at life through the lens of death. This view of Heidegger about death, apart from being an example of philosophical reflections on this phenomenon, is strangely useful for the analysis of prominent literary works. Heidegger's conceptualizations of death are like a lantern that can shed light on the darkness of literary thoughts about death and deepen the understanding and analysis of literary works. On the other hand, Persian fiction is also full of death-minded themes, and numerous authors have addressed it with different approaches. The brilliant novel *Kelidar*, by Mahmoud Dowlatabadi, is one of the works that gives a deep description of "death" in the context of its narrative. The main purpose of this research is to apply of Heidegger's theory on death-awareness upon *Kelidar*'s novel for present a philosophical explanation of the phenomenon of death in this literary work.

Methodology

Our method in this article is descriptive-analytical. First, based on library sources, research has been done about the method and general themes of existentialism, and especially the issue of the death-awareness in Heidegger's thought in his book, *Time and Being*. In the next stage, by carefully studying the novel of *Kelidar*, it has been extracted themes that can be examined from the perspective of Heidegger's thinking in the book of *Being and Time*. Finally, some of the narratives of *Kelidar*'s novel have been analyzed from the perspective of the death-awareness in Heidegger's philosophy.

Discussion

Martin Heidegger considers thinking about death as a force to break from everyday life. Free choice, not being subject to others in this world and not being merely engaged with everyday activities and giving meaning are the consequences that are extracted from Martin Heidegger's thoughts on death –awareness. In his works, Mahmoud Dowlatabadi has paid attention to the subject of death and thinking about it and examined its various dimensions. Although the nature of a philosophical work is different from a literary novel, the themes raised in existentialism are comparable to the concerns of novelists such as Dowlatabadi who pay attention to human concerns. In *Kelider*'s novel, death is one of the main and recurring themes that the author has addressed many times throughout the novel. Dowlatabadi considers life and death to be co-born and companion. He is trying to look at death through the lens of life. In view of this contemporary Iranian writer, death-awareness and thinking deeply about the event of death is a reason to take advantage of the world's opportunities, purposefulness of living in this world, achieving perfection and living a meaningful and authentic life. Mahmoud Dowlatabadi considers the awareness of death to be unique to an authentic human being. In his novel, the heroes of *Kelidar*, such as Gol Mohammad and Sattar, consciously welcome death. This author believes that when death comes to people, their whole being will be full of anxiety. To escape from the anxiety of death, the characters of *Kelidar*'s novel turn to life with great interest and romantic situations are described beautifully and delicately. In general, this article has tried to approach the horizon of Heidegger's thought with some angles of Mahmoud Dowlatabadi 's thinking in the novel *Kelidar*.

Conclusion

Based on Heidegger's thought system, we interpreted *Kelider*'s novel from Heidegger's point of view and we showed that Dowlatabadi narrates the conflict between life and death in *Kelidar*. He often mentions death along with life and considers death to be an all-encompassing event. In this novel, the heroes accept death proudly and knowingly and go to meet it with a firm resolution, and in fact, they prefer an honorable death, Because they consider death to be a part of life and believe that this death will lead them to an authentic life and It is of the kind of authenticity that is found in Heidegger's thought. Dowlatabadi considers death-awareness as an incentive to do good deeds and believes that death-awareness makes human life purposeful. Another point that was revealed in this essay was the possibility of an existential reading of a novel like *Kelidar*, with a Heideggerian interpretation.

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-4105
https://jlcr.ut.ac.ir

Analysis of the Story of *Stray Dog* Based on the Genealogical Approach of the Concept of Alienation

Roghayeh Hashemi[1]✉ Gholamreza Pirouz[2]

1.PhD Graduated of Persian Language and Literature,Faculty of Humanities,Mazandaran University, Mazandaran, Iran.E-mailr:r. r.hashemi@umz.ac.ir
2.Associate Professorof Persian Language and Literature,Faculty of Humanities,Manandaran University, Manandaran, Iran.E-mail:pirouz@umz.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 121-142)

Article history:
Received:
13 May 2022

Received in revised form:
10August 2022

Accepted:
20 August 2022

Published online:
21September 2022

ABSTRACT

The concept of alienation is the discourse of the modern age and the dominant feature of man thrown into the contemporary era. This phenomenon has a meaning in the west, but due to the opposition of tradition and modernity, especially in the Pahlavi era can be significantly associated with the quasi modernity, so the alienation of the subject that leads people as an intellectual class. Drawing it's largely to be found in sterile and imperfect design in Iran.Influenced by the current of modernism and modern Western fiction, Sadegh Hedayat reflects in various ways in his works the recklessness of fictional characters, wich is the author's own recklessness, just as the story of the stray dog describes the alienation of the subject. As in the face of the human world around him and the value system of the story takes the audience to a world beyond the biological world of "Pot". The leading article analyzes the "stray dog" in the form of a symbolic story based on the historical story based on the historical concept of alienation and story of the alienation of quasi-modern Iranian man(Hedayat).But the presentation of different definitions and components of the concept of alienation by the theory owners has caused that there is no comprehensive and single definition of it, this issue at first sight makes us face a kind of critical view towards the fluidity and multiple meaning of this concept. The need to rely on a comprehensive approach that can create affinity between different philosophical, psychological and sociological borders seemed necessary.Due to the multifaceted and fluid nature of this concept, we are trying to reach an almost coherent and focused model based on the genealogy of the word and its historical and developmental course among the existing theories and teachings. Such a thing could not have been achieved except in the shadow of the genealogical approach that can consolidate the existing definitions and theories in a common and reliable field. So, After explaining the phenomenon of alienation based on the genealogy of this concept in the views of Hegel, Feuerbach, Marx and fromm considering the metaphors such as"power and ideology", "identity" and "other"in the narrative system of the story and the character of "Pat" at three levels:unity and oneness, alienation and liberation from alienation are examined and based on the analysisof the story, it is concluded that migration and alienation in the story of "stray dog" finds the role of a specific theme, which to guide it has the function of a philosophical- psychological and social system, and he organizes a resistance against the alienating power exercised against individual and social life, which expresses an important concept in Foucaults' thought.

Keywords: alienation, "stray dog", genealogy, identity and the other, ideology and power.

Cite this article: Hashemi,Roghayeh&Gholamreza Pirouz (2022), "Analysis of the Story of Stray Dog Based on the Genealogical Approach of the Concept of Alienation", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 2, Ser.N: 26, 121-142, 10.22059/JLCR.2021.334769.1772.

© The Author(s).Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://jop.ut.ac.ir/

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۶۷
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل داستان سگ *ولگرد* بارویکرد تبارشناسانه از مفهوم الیناسیون (ازخودبیگانگی)

رقیه هاشمی[۱]✉ | غلامرضا پیروز[۲]

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. رایانامه: r.hashemi@umz.ac.ir

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. رایانامه: pirouz@umz.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۱۲۱-۱۴۲)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۵/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۲۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۶/۳۰

چکیده

مفهوم ازخودبیگانگی(الیناسیون)گفتمان غالب عصر مدرنیته وخصیصهٔ انسان دوران معاصر است. این پدیده نه به آن معنایی که در غرب مطرح شد، بلکه با توجه به تقابل سنت و تجدد،به ویژه در عصر پهلوی، می‌تواند با جریان شبه مدرنیته ارتباط معناداری داشته باشد؛ بنابراین،ازخودبیگانگیِ سوژهٔ انسانیرا که هدایت به عنوان نمایندهٔ قشر روشنفکربه ترسیم آن می‌پردازد تا حد زیادی باید در مدرنیزاسیون عقیم و ناقص درایران جستجو کرد. صادق هدایت که متأثر از جریان مدرنیسم وداستان‌نویسی مدرن غربی است،به انحای مختلف در آثار خویش به بازتاب بی‌خویشتنی شخصیت‌های داستانی می‌پردازد که گاه نمود عینی از بی‌خویشتنی شخصیت خود نویسنده‌اند؛ همچنان که داستان سگ ولگرد شرح ازخودبیگانگی سوژه به مثابهٔ انسان در رویارویی با جهان پیرامون خویش است و نظام ارزشی داستان،مخاطب را به جهانی فراتر از جهان زیستی"پات" سوق می‌دهد. مقالهٔ پیش‌رو، سگ ولگرد را که در قالب داستانی نمادین نمایش داده می‌شود، بر اساس مفهوم تاریخی ازخودبیگانگی تحلیل می‌کند و ماجرای ازخودبیگانگی انسان شبه مدرن ایرانی (هدایت) را نشان می‌دهد. اما ارائه تعاریف و مؤلفه‌های متفاوت از مفهوم بیگانگی از سوی صاحبان نظریه باعث شده تعریف جامع و یکّه‌ای از آن وجود نداشته باشد، همین مسئله در نگاه اول ما را با نوعی نگاه انتقادی نسبت به سیال بودن و چند معنایی این مفهوم روبه‌رو می‌کند، بنابراین لزوم تکیه بر یك رویکرد همه‌جانبه‌نگر که بتواند میان مرزهای مختلف فلسفی، روان‌شناختی و جامعه‌شناختی قرابت ایجاد کند ضروری به نظر می‌رسید. با توجه به چندوجهی و سیال بودن این مفهوم سعی بر آن است بر اساس تبارشناسی واژه و سیر تاریخی و تکوینی آن از میان نظریات و آموزه‌های موجود به الگوی تقریباً منسجم و متمرکزی نایل شویم. چنین امری محقق نمی‌شد جز در سایه رویکرد تبارشناسانه که بتواند تعاریف و نظریه‌های موجود را در حوزه‌ای مشترك و قابل استناد تجمیع نماید. بنابراین پژوهش موردنظر پس از تبیین پدیدهٔ الیناسیون بر اساس تبارشناسی این مفهوم در آرای هگل، فوئر باخ، مارکس و فروم، با توجه به استعاره‌هایی چون: «قدرت و ایدئولوژی»، «هویت» و «دیگری» نظام روایی داستان و شخصیت پات را درسه سطحِ وحدت و یگانگی، بیگانگی و رهایی از بیگانگی بررسی می‌کند و با توجه به تحلیل داستان، به این نتیجه می‌رسد که هجرت و ازخودبیگانگی در داستان سگ ولگرد نقش یک موضوع مشخص را پیدا می‌کند؛ آنچه که برای هدایت کارکرد سیستم فلسفی- روانی و اجتماعی را داردو او در برابر قدرت از خود بیگانه‌کننده که علیه زندگی فردی و اجتماعی اعمال می‌شود، مقاومتی را سازمان می‌دهدکه این مسئله بیانگر مفهوم مهمی در اندیشهٔ فوکو است.

کلیدواژه‌ها: ازخودبیگانگی، سگ ولگرد، تبارشناسی، هویت و دیگری، ایدئولوژی و قدرت.

استناد: محمدی، محسن و محمدابراهیم خلیفه شوشتری (۱۴۰۱)، «تحلیل داستان سگ ولگرد بارویکرد تبارشناسانه از مفهوم الیناسیون (ازخودبیگانگی)»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۱، ش ۲، پیاپی ۲۶، ۱۲۱-۱۴۲. 10.22059/JLCR.2021.334769.1772

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

الیناسیونیا ازخودبیگانگی(Alienation)که معنای سادهولغوی آن «دیگر شدن» و جدایی از چیزی یا کسی است، یکی از پرکاربردترین مفاهیم در حوزهٔ مطالعات علوم انسانی است. مفهومی که« از قرن هجدهم با نقد جامعه‌شناسانهٔ روسو (Rousseau) از جامعهٔ مدنی آغاز می‌شود» (Jaeggi, 2014: v 56). سپس در آرای بسیاری از اندیشمندان به طور متناوب،درست یا نادرست در وصف احوالات انسان عصر مدرنوپسامدرن به کار می‌رود.توجه نظریه‌پردازانحوزه‌های مختلف به انسان و مفهوم **خود** بیانگر اهمیت حیاتی کیستی و چیستی انسان در مواجهه با خویش است. تکاپو وتلاش انسان برای یافتن وکشف خود که با آگاهی همراهاست، منجر به بیگانگی می‌شود؛ به عبارتی تلاش انسان پرسشگر برای رسیدن به آگاهیتوآم با رنج بیگانگی است.

ارائه تعاریف و مؤلفه‌های متفاوت از مفهوم بیگانگی باعث شده تعریف جامع و یکّه‌ای از آن وجودنداشته باشد،به طوری که بلونر(Blouner)نتیجه می‌گیرد: «چندوجهیبودن این مفهوم بر پیچیدگی وآشفتگی معنایی آن افزوده است» (Blouner, 1964:1). همین مسئله در نگاه اولما را با نوعی نگاه انتقادی نسبت به سیال بودن و چند معنایی این مفهوم روبه‌رو می‌کند،بنابراین لزوم تکیه بر یک رویکرد همه‌جانبه‌نگر که بتواند میان مرزهای مختلف فلسفی،روان‌شناختی و جامعه‌شناختی قرابت ایجاد کندضروری به نظر می‌رسد.باتوجه به چندوجهی و سیال بودن این مفهوم سعی بر آن است براساس تبارشناسی (Genealogy) واژه و سیر تاریخی وتکوینی آناز میان نظریات وآموزه‌های موجود به الگوی تقریباًمنسجم ومتمرکزی نایل شویم.چنین امری محقق نمی‌شد جز در سایهٔ رویکرد تبارشناسانه که بتواند تعاریف و نظریه‌های موجود را در حوزه‌ای مشترک و قابل استنادتجمیع نماید.«تبارشناسی کشف موقعیت تاریخی، آن پدیده‌ای است که می‌خواهیم بشناسیم؛ یافتن یک کلیت تاریخی است» (احمدی، ۱۳۷۳: ۲۲۷). به شکل روشمندی،تبارشناسی توضیح می‌دهد که هر پدیده در بستر تاریخی چگونه شکل گرفته است، بنابراین پدیده‌های اجتماعی و انسانی از طریق ادوارتاریخی مورد بررسی قرار می‌گیرند.کاربست این روش علاوه بر مطلب فوق بیانگر ارتباط مفهوم ازخودبیگانگی با نظام معرفت‌شناسی مدرن است. «تبارشناسی رویکردی است که میان قدرت و دانش (معرفت‌شناسی) ارتباط معناداری می بیند» (Rasche & Chia, 2009: 716)، به عبارتی در بررسی مفهوم ازخودبیگانگی توجه به بایسته‌های رویکرد تبارشناسی همچون: قدرت،ایدئولوژی، دانش وهویت حائز اهمیت است که در ادامه بدان خواهیم پرداخت.

مفهوم الیناسیون با فرد انسانی در رابطه با اجتماع و هستی سرو کار دارد،از این رو در پرداخت ادبی، علاوه بر توجه به شاخص‌ها و مؤلفه‌های مدنظر در تحلیل متن،عوامل فرامتنی (عوامل زمینه‌ساز روانی،اجتماعی وسیاسی) نیز حائز اهمیت خواهد بود. یکی از این عوامل فرامتنی توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی روزگار هدایت است که در تحلیل بیگانگی سوژهٔ سرکوب شده می‌توان علاوه بر اعمال

قدرت مکانیکی (زور)جاپای قدرت به‌مثابه گفتمان رایج که خود را در دو شقّ تحجر و یک‌سونگری و مدرنیتهٔ ناقص نشان می‌دهد، مشاهده کرد. البته قدرت منحصر به طبقهٔ حاکمه سیاسی نیست،چنانکه فوکو بر حضور مداوم قدرت برتمامی جنبه‌های حیات تأکید دارد،لیکن «شکل پنهان وخزندهٔ آن را می‌توان در ایدئولوژی که خود نمودی از قدرت در معنای ثانویه است یافت» (Feuerwerker, 2020: 85). به این ترتیب قدرت را نباید مفهومی منفی به عنوان سرکوب یا سلطه در نظر گرفت،بلکه «نیروی مولدی است که تصورات مشخص ممکن را از آنچه فرد می‌تواند دربارهٔ خود بداند،شکل می‌دهد» (مکاریك، ۱۳۸۴: ۳۲۸). دین وسیله چارچوبی برای کنش‌های ماتعیین می‌شود که فردیت وماهیت ما را رقم می زند، در نتیجه افراد به نوعی در چنبرهٔ ایدئولوژی‌ها هستند. گفتنی است که هویت یکی از مؤلفه‌های ما در رابطه با کلان‌مقولهٔ ازخودبیگانگی خواهد بود.

مقالهٔ پیش رو نخست به معرفی اجمالی مفهوم بیگانگی براساس رویکرد تبارشناسانه می‌پردازد،سپس با بازنمایی این مفهوم و رهیافت‌های آن و بایسته‌های نظریهٔ فوکو، خوانشی متفاوت از داستان سگ ولگرد ارائه می‌دهد.یکی از مبانی مهم در هرپژوهش توجه به متغیرهایی است که ابزارکار تحقیق به شمار می‌آید. این متغیرها ترکیبات یا واژگان کلیدی هستند که بارتحلیلی مقاله بر دوش آنها قراردارد. در پژوهش حاضر با استعاره‌هایی چون: بیگانگی، هویت و دیگری، ایدئولوژی و قدرت روبه‌روهستیم که در تحلیل خود از آنها بهره خواهیم برد.در آثار داستانی صادق هدایت با برخی شخصیت‌های چندوجهی، سایه‌گونه،مبهم ومعناباخته،همچنین موضوعات فکری، فلسفی و هستی‌شناسانه مواجه می‌شویم که در تحلیل منتقدان ادبی از این شخصیت‌ها وموضوعات عبور شده است. مقالات نوشته شده در حوزهٔ نقد ادبی غالباً آثار هدایت را از جنبه‌های مختلف بررسی کرده و بارها به اندیشه‌های فلسفی و دغدغه‌های اجتماعی این نویسنده اشاره کرده‌اند، اما تحلیل داستان سگ ولگرد با توجه به مفهوم چندوجهی ازخودبیگانگی در سطوح سه گانه به نوبهٔ خود می‌تواند جالب توجه باشد.طبق چنین تحلیلی هدف، بررسی صرف پدیده‌ای به عنوان گفتمان غالب نیست، بلکه نحوهٔ بازنمایی آن توسط نویسندهدر تحلیل شخصیت‌ها ودیگر عناصر خلق داستان حائز اهمیت است که حل این مسئله در جستار پیش رو می‌تواند به کشف زوایای پنهان‌تر داستان یاری کند. از این رو مقالهٔ حاضر درصدد پاسخ به این پرسش‌هاست:

- مفهوم ازخودبیگانگی (الیناسیون) با توجه به تبارشناسی این واژه و مدل ولات و متغیرهایی چون: هویت، دیگری، قدرت و ایدئولوژی به چه معناست؟
- نحوهٔ بازنمایی پدیدهٔ ازخودبیگانگی در داستان سگ ولگرد چگونه است؟
- پدیدهٔ ازخودبیگانگی چه ارتباطی می‌تواند با عوامل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی روزگار هدایت داشته باشد؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های پراکنده‌ای در خصوص ازخودبیگانگی به لحاظ روان‌شناختی وجامعه‌شناختی صورت گرفته است. در پرداخت ادبی نیز پژوهشگران با بومی‌سازی این مفهوم و انطباق آن در مباحث فلسفی و عرفانی به بیراهه رفته‌اند. آنچه مسلم است تاکنون هیچ اثر ادبی با چنین رویکردی (تبارشناسانه) از مفهوم بیگانگی که به نظریات فوکو نیز توجه دارد، در حوزهٔ ادبیات داستانی مورد بررسی قرار نگرفته است. نمونه‌ای از مقالات:

- «سگ ولگرد هدایت» (همایون کاتوزیان، ۱۳۸۲). نویسنده در این مقاله با بیان ویژگی‌های روانی داستان و در ادامه با بررسی سگ ولگرد آن را به لحاظ روانی و هستی‌شناختی در زمرهٔ چنین آثاری می‌شمرد.

- «نشانه‌شناسی مرکززدایی و انزوای سوژه در داستان سگ ولگرد» (فتحی، ۱۳۹۰). این مقاله با رویکرد نشانه‌شناسی، شخصیت داستانی را به عنوان سوژهٔ پساساختارگرا بررسیمی‌کند.

- «بازتاب اسطوره در سگ ولگرد» (شریفی ولدانی و چهارمحالی، ۱۳۹۳). در این پژوهش با توجه به کهن الگوی آنیما و عقده ادیپ، لایه‌های پنهان اسطوره و دیدگاه خاص هدایت به اساطیر در داستان کشف و تحلیل می‌شود.

- «اگزیستانسیالیسم هدایت و بن بست نوستالژی در سگ ولگرد» (موسوی و همایون، ۱۳۸۸). نویسندگان این مقاله کوشیده‌اند نمود اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی و معنای خاص نوستالژی از دیدگاه سارتر را در این داستان بازنمایند.

۱-۲. چارچوب نظری پژوهش

۱-۲-۱. تبارشناسی فوکو

فوکو (FouCoult)از آموزه‌های نیچه بهرهٔ فراوانی برد؛ به طوری که اندیشهٔ نیچه و تبارشناسی او به عنوان نقطهٔ گسستی در اندیشهٔ فوکوشد. «وی در سال ۱۹۵۱برای نخستین بار با آثار هایدگرآشنا شد و از رهگذر آثار هایدگر با اندیشهٔ نیچه آشنا گردید و مجذوب آرای وی به‌خصوص در زمینهٔ قدرت شد» (Fax, 2003: 169). یکی از این موارد دیدگاه نیچه در رابطه با ارادهٔ معطوف به قدرت است که در آرای نیچه از سرشت انسانی و کام‌جویی‌های فردی نشئت می‌گیرد، در حالی که از دیدگاه فوکو در حقیقت چیزی به نام روابط قدرت وجود داردکه در اختیار نهادهای متفاوت استو تاریخ،حرکت از شکلی از قدرت به شکل دیگر آن است. فوکو می گوید: «باید همچون نیچه بر نیرو تأکید کرد که تاریخ مفاهیم، همواره حرکت و گذر از شکلی از سالاری به شکل دیگر آن است» (احمدی، ۱۳۷۷: ۶۷). اگرفوکو به تاریخ می‌پردازد و از تبارشناسی یاد می‌کند، به خاطر انتقاد از **زمان** است که به نوعی هویت خود را در آن می‌شناسیم وتبدیل به سوژه می‌شویم؛ زیرا گفتمان‌های غالب هر دوره که با نظام قدرت ارتباط دارند، هویت ما را می‌سازند. با چنین رویکردی مدرنیته را باید در نسبت میان دانش و قدرت

جستجو کرد. «باید سوژهٔ شناسنده و ابژه‌های مورد شناخت و شیوه‌های شناخت را به منزلهٔ اثرهای بسیار این استلزام‌های بنیادین قدرت–دانش و دگرگونی‌های تاریخی‌شان به شمار آورد» (فوکو، ۱۳۸۸: ۴۰). انسان‌ها با قرارگرفتن در شبکه‌ای از روابط قدرت و دانش (معرفت) به عنوان سوژه و ابژه (دیگری) پدیدار می‌شوند و نظام قدرت با تولید حقیقت و دانش بر انسان‌ها حکومت می‌کند، به عبارت دیگر با به‌دست‌آوردن معرفت، قدرت در اختیار افراد قرار می‌گیرد و براساس آن افراد هویت‌سازی می‌کنند. همهٔ افراد هویتی را که دارند، نتیجهٔ هویت‌سازی است که برایشان ساخته شده است و آنها را در تقسیم‌بندی‌های مختلف جنسیتی،طبقه‌ای، نژادی، فرهنگی و ... جای داده است. «هویت‌سازی جز از راه نظارت بر دیگری و آزار و شکنجهٔ او ممکن نیست. خود را نمی‌شناسی مگر از راه گسترش سلطهٔ خود بر دیگری» (احمدی، ۱۳۷۷: ۴۶)؛ بنابراین از نظر فوکوقدرت به وسیلهٔ دانش تولیدکننده می‌شود و این دانش در مطیع‌کردن ذهن‌ها اثر دارد، به عبارتی آگاهی افرادرا تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. قدرت از طریق خشونت، ایدئولوژی و سرکوب عمل می‌کند، ولی ایدئولوژی نیز شکلی از همان دانش است. ایدئولوژی از پیچیده‌ترین مفاهیم در تفکر غرب و از واژه‌های کلیدی نظریهٔ مارکس است که در خدمت طبقهٔ فرادست جامعه رفتار فردی و اجتماعی افراد را سمت‌وسو می‌دهد. گرچه در آرای فوکو مرزبندی‌هایی که در تفکر مارکسیستی (فرادست/فرودست) بود بدان معنا وجود ندارد، اما همچنان غلبهٔ فرادستان به واسطهٔ نظام قدرت مشهود است. «آن چیزی که در ایدئولوژی بیان می‌شود،نام مناسبات واقعی حاکم برهویت افراد نیست، بلکه رابطهٔ خیالی افراد است که مناسبات واقعی زندگی را می‌سازد» (Althusser, 1979: 155). در واقع شناخت ما از جهان پیرامون براساس ایدئولوژی‌ای است که مجموعهٔ گفتمان‌ها به واسطهٔ دانش و تولید حقیقت برای حفظ جایگاه طبقهٔ فرادست یا طبقهٔ حاکم به وجود آورده‌اند که نوع زندگی و نوع نگرش انسان‌ها را به خود و دنیای اطرافشان تعیین می‌کند (هویت‌سازی). فوکو در بسط نظریهٔ خود (گفتمان و قدرت) ناگزیر از پرداختن به مقولهٔ ایدئولوژی بود. رابطهٔ ایدئولوژی و قدرت زمانی معنا می‌یابد که بدانیم گفتمان‌های مختلف فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و ... با برجسته‌کردن یا کم‌رنگ‌کردن و پنهان‌نمودن واقیعت به بقای قدرت در جامعه کمک می‌کنند.

۲-۲-۱. تبارشناسی تاریخی مفهوم ازخودبیگانگی

ویلهلم فردریش هگل (Hegel): «هگل دیدگاه فلسفی و فکری خود را براساس داستان خلقت سامان بخشید، لذا برای این منظور به فلسفهٔ تاریخ متوسل شد. او اولین مرحله از نظام تاریخی خود را به تأسی از روایت انجیل از خلقت، وحدت اولیهٔ انسان و خدا می داند» (Lowith, 1386: 83). هگل تحت تأثیر میراث مسیحی، سیر حرکت تاریخ را براساس تکامل عقل تدوین کرد. از دید وی در جوامع ابتدایی، افراد به صورت طبیعی کاملاً با جهان اطرفشان متحد و یکپارچه بودند و هیچ‌گونه تعارضی در ساختار اجتماعی آنها وجود نداشت. وحدتی که در این جوامع اساطیری وجود داشت،

در این مرحله از تاریخ بشر به وسیلهٔ تفکر از بین رفت (صدور نخستین گناه و هبوط آدم و حوا) و دوران جدایی و بیگانگی انسان شروع شد. به این ترتیب آن زمان که انسان در مقام سوژهٔ شناسا به تفکر بیشتر دربارهٔ خویش پرداخت و خواستار خودآگاهی شد، در وضعیت بیگانگی قرارگرفت.

در نگاه وی الیناسیون با مبحث آگاهی رابطه‌ای تنگاتنگ پیدا می‌کند. در نظام فکری هگل به واسطهٔ تفکر و اندیشه، آدمی متوجه تعارض خود با نهادهای اجتماعی و دانش می‌شود و با عقلانی شدن هرچه بیشتر جهان، انسان از سرشت طبیعی خود دور می‌گردد. برقراری وحدت و رسیدن به یکپارچگی اولیه، مستلزم بازگشت دوبارهٔ انسان به سمت خداست. «در آرای هگل آشتی همان پیوند دوبارهٔ آدمیان با جهان پیرامونشان است.بنابرروایت مسیحیت،آشتی از طریقمسیح که نشانگر وحدت انسان و الوهیت است تحقیق می‌یابد» (محسنی تبریزی، ۱۳۷۰: ۳). در این مرحله انسان با نفی و انکار بیگانگی،خواستار آشتی دوباره و وحدت دوبارهٔ خویش با طبیعت است. در این بازگشت نوع خاصی از وحدت شکل می‌گیرد که در آن انسان دارای خودآگاهی است و خردباوری حاکم است، اما آگاهی و آزادی فرد مستلزم یک جامعهٔ آزاد است. از دید هگل فرد وقتی به کامل‌ترین وجود خویش دست می‌یابد که جهان پیرامون فرد نیز به مرحلهٔ عقلانیت کامل رسیده باشد. «تحقق هرگونه آزادی مستلزم آگاهی نسبت به خود آزادی است. آدم، تنها زمانی آزاد است که خود را آزاد بداند» (کوپر، ۱۳۷۷: ۲۰). تلاش هگل برای ارتقای سطح عقلانیت در تمام وجوه زندگی و خودآگاهی، همه و همه در راستای رهایی از بیگانگی و پیوند دوباره با ذات جهان و آشتی با خداوند است.

هگل در بحث ارباب و بنده به شکل جدی به مسئلهٔ تفاوت و غیرت پرداخت و در نزد او بحث خدایگان و بنده ارتباط مستقیمی با موضوع خودآگاهی پیدا می‌کند و بیگانگی فرد از آنجا ناشی می‌شود که در جریان خودآگاهی حقیقت را ورای ذات خود جستجو می‌کند و همهٔ صفات خوب را بیرون از خود و ذهن خویش در نظر می‌گیرد و (غیر) را کل و مطلق می‌داند، در حالی که همهٔ این صفات از آن اوست، ولی چون بدین مسئله آگاهی ندارد، در حالت ازخودبیگانگی به سر می برد. «آگاهی اندوه‌بار فرض می‌کند که خودش و تمام جهان تغییرپذیر با ذات خویش اختلاف دارد، خودش را و جهان طبیعی را فاقد ذات محسوب می‌کند» (وود، ۱۳۸۷: ۷۴).

لودویک فوئرباخ(Feuerbach) : فوئرباخ برخلاف هگل دیدگاهی کاملاً غیرالهی به این موضوع دارد. او به نوعی نظریهٔ هگل را نقد می‌کند و معتقد است: «تناقض فلسفهٔ مدرن،خصوصاً تناقض همه خدایی، در این واقعیت است که نقد خداشناسی از نقطه نگاه خداشناسی است یا آن نفی خداشناسی است که خود،خداشناسی دیگر است. این تناقض به خصوص وجه مشخصهٔ فلسفهٔ هگل است» (فوئرباخ، ۱۳۸۸: ۸۱). برای فوئرباخ ازخودبیگانگی مفهومی بود که در آن اشارات جنسی غلبه داشت. توسعهٔ مفهوم ازخودبیگانگی نزد وی در همان جهتی بود که فروید بعدها آن را ادامه داد؛ یعنی تأکید بر لیبیدو و غرایز جنسی (فروید ریشهٔ تمامی اختلالات روانی فرد را منبعث از سرکوبی غرایز جنسی می‌دانست

که در یک فرآیند ناخودآگاهانه برای مصون ماندن از فروپاشی فرد صورت می‌گرفت). فرد ازخودبیگانه از دید فوئرباخ کسی است که از بروز تمایلات جنسی خویش که بخشی از فرآیند زندگی طبیعی است وحشت کند و همواره به سرکوب آن بپردازد. وی به طور آشکار به انتقاد از مذهب مسیحی می‌پردازد که مروج زهدگرایی است. منظور فوئرباخ از مذهب به عنوان عامل مهم خود بیگانگی انسان، همان آموزه‌های تحریف‌شدهٔ دین مسیح است. در تعریف وی فرد از خودبیگانه از منِ واقعی و تمایلات حقیقی و طبیعی خویش بیگانه می‌شود و بنا به شرایط اجتماعی و اقتصادی جامعه به نابودی منِ وجودی خود می‌پردازد. «بیگانگی آدمی با خودش، دلالت بر آن داشت که عواطف طبیعی بشری‌اش منحرف شده اشت. ازخودبیگانگی دلالت بر نوعی زندگی داشت که در آن آدمی مجبور بود که بنا به مقتضیات اجتماعی به طرز خود منهدم‌کننده‌ای عمل کند» (فوئر، ۱۳۷۴: ۹). بعدها مارکس با دید خلاقانهٔ خود در پی سرکوبی جنسیت به دنبال اهداف ایدئولوژیکی بود؛ برای مثال، رمان ۱۹۹۸جورج اورول (Gorge Orwell) نمونهٔ مثال‌زدنی از چنین تفسیری است؛ غلبه بر همهٔ ازخودبیگانگی، آنچه حاصل تناقض میان آدمی وطبیعت، آدمی و آدمی، آزادی و ضرورت است. از یک سو ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی وجود دارد و از سوی دیگر امیال ناخودآگاه و غیر قابل بیان که سوژه با سرکوب امیال به شکل ناخودآگاه و مقاومت در برابر آن خود را با ارزش‌هایی که از سوی جامعه، دولت، خانواده و ... تزریق می‌شود، همسو می‌کند. اما از دید فوئرباخ در بطن این اتفاق نوعی بیگانگی از خویش وجود دارد؛ زیرا سوژه با آگاهی کاذب که به شکل ناخودآگاه و ایدئولوژیک‌وار خود را ساخته، تمایلات طبیعی خویش را که بخشی از هویت و فردیت او را تشکیل می‌دهد، پس می‌زند. «ایدئولوژی در حاملان خودآگاهی کاذب تولید می‌کند. گفتمان‌های ایدئولوژیک کاذب‌اند؛ چراکه آنها آگاهی سوژه از واقعیت نظم و ساختار اجتماعی را تحریف می‌کنند» (حیدری، ۱۳۹۱: ۱۸).

کارل مارکس(Marx): مارکس بسیاری از آرای خود را دربارهٔ تاریخ، از هگل گرفته است و همان الگوی تکامل تاریخی را با ماهیتی ماتریالیستی ارائه می‌دهد. او برخلاف هگل با قدم‌گذاشتن در مسیری عینی برای رفع زمینه‌های بیگانگی در کار و زندگی، راهکار عملی پیش پای انسان بیگانه از خود قرارمی‌دهد. از دید مارکس هستی و شرایط عینی و ساختارهای اجتماعی و اقتصادی نقش اساسی در شکل‌دهی به آگاهی و ایده‌های ذهنی و در نهایت، بیگانگی انسان دارد. وی بیگانگی انسان را در دورهٔ اولیهٔ حیات فکری‌اش در چهار سطح نمایش می‌دهد:۱. بیگانگی فرد از محصول کار خود: انسان از محصول کار خود (کالا) که به دیگری (سرمایه‌دار) تعلق دارد، بیگانه می‌شود؛ ۲.بیگانگی فرد از فعالیت تولیدی و مولد خود: از فعالیت‌های تولیدی که به نفی طبیعت اصلی او شده منجر است، بیگانه می‌شود؛ ۳. بیگانگی فرد از طبیعتش: یعنی از انسان بودنش (از وجود نوعی و خویشتن خویش)

بیگانه می‌شود؛ ۴. بیگانگی فرد از سایر انسان‌ها: از هم‌نوعان و اجتماعش بیگانه می‌شود (مارکس، ۱۳۸۷: ۱۱۴).

کارگر به عنوان انسان با ناآگاهی از خود واقعی‌اش به وسیلهٔ کار و محصول کار خود موجب فربه‌شدن حلقهٔ فرادست جامعه (با نگاه استعماری ارباب) می‌شود و همین مسئله او را در مرتبهٔ فرودست (بنده) قرار می‌دهد. آنچه سیه‌روزی انسان بیگانه را رقم می‌زند، ادراک و آگاهی نادرست او از خویشتن خویش است. آگاهی نادرست به معنای هگلی آن، همان آگاهی کاذبی است که کارگر از خود و ماهیتش در وضعیت از خودبیگانه دارد که به او استعداد و توانایی‌اش را به شکل کاذب القا می‌کند و این یعنی ایدئولوژی. مارکس در تبیین اندیشه‌های خود دربارهٔ کار، متأثر از مباحث هگل در خدایگان و بنده است. «امثال مارکوزه با این تفسیر که کار مورد نظر مارکس در اینجا، کار مادی است که در آن ارباب و بنده مورد بحث هگل است، مارکس را در تئوری بیگانگی متأثر از هگل می‌دانند» (Arthur, 1986: 73). کارگر با کار خود به فعالیت‌یابی و آزادی خویش اقدام می‌کند، اما این مسئله در رابطه با دیگری (ارباب) دچار اختلال می‌شود.

مارکس در دورهٔ دوم حیات فکری، پس از فاصله گرفتن از مباحث فلسفی به «بت‌وارگی کالا» می‌پردازد. اساس تحلیل مارکس از مفهوم بیگانگی حول محور مقولهٔ کالا صورت می‌گیرد؛ کالا به مثابه انسان موجودیت یافته و به جای این که تحت سلطهٔ تولیدکننده خود قرار بگیرد، بر او مسلط می‌شود. روند بیگانگی تا جایی پیش می‌رود که کالا دیگر نه به عنوان ابژه، بلکه سوژه در جایگاه انسان قرار می‌گیرد. اکنون کالا خود سوژه است و انسان به عنوان ابژه‌ای است که از جایگاه واقعی خود دور و با خویشتن وجودی‌اش بیگانه شده است. «ما به سوی این اعتقاد که نحوهٔ زندگی‌مان به این هستی نامرئی و قدرتمند و متفکر وابسته استهدایت می‌شویم. موجودی که هیچ‌کس آن را ندیده، ولی همه آن را واقعی می‌پندارند» (کرایب، ۱۳۸۲: ۱۶۷). به این ترتیب نظام سرمایه‌داری (طبقهٔ فرادست) به واسطهٔ قدرت کالا، نه براساس نیاز واقعی افراد، بلکه بر مبنای بت‌وارگی کالا تعیین تکلیف می‌کند و به زندگی افراد سمت و سو می‌دهد.

اریک فروم (Fromm): فروم اندیشه‌های مارکس و آرای روانکاوانهٔ فروید را باهم تلفیق و تحت تأثیر ایندو، نظریات روان شناختی و جامعه شناختی خود را عرضه کرد. وی برای پرداختن به معنا و مفهوم ازخودبیگانگی بحث خود را از انسان سالم شروع می‌کند و معتقد است انسان سالم کسی است که هنر زیستن را می داند؛ یعنی علاوه بر این که به نیازهای طبیعی‌اش پاسخ داده می‌شود، نیازهای انسانی او نیز برطرف می‌گردد. «انسان نیازهایی دارد که از شرایط هستی او سرچشمه می‌گیرد، تمام کوشش انسان بر این است که پاسخی برای هستی خود پیدا کند و به رفع نیازهایش بپردازد» (فروم، ۱۳۸۷: ۴۴). انسان جداشده از طبیعت با وجود برآورده‌شدن تمام نیازهای جسمی،با غم تنهایی که همچون زندانی آهنین است در پی وابستگی جدیدی است. او نیازمند نیرویی سحرانگیز است تا

همبستگی و یگانگی از دست رفته‌اش را جبران کند. ابزار انسان سالم از دیدگاه فروم برای پیوند با هستی و متحدشدن با طبیعت وابستگی ذاتی او به عشق و کار تولیدی است.

فروم به عنوان یک روان‌شناس اجتماعی با الهام از آموزه‌های فروید (Freud) در بحث از «منش»، وارد حیطهٔروان‌شناسی شخصیت و روان‌شناسی اجتماعی می‌شود. او بر خلاف فروید معتقد بود که افراد به جای عملکردن طبق غرایزشان، مطابق با منش خود عمل می‌کنند. از دید فروم منش فردی انسان با منش اجتماعی (ساختار اجتماعی)، اقتصادی و فرهنگی در ارتباط است و شخصیت فرد در تعامل با جامعه شکل می‌گیرد. گرچه فروم با دیدی عمدتاً روان شناختی به مفهوم ازخودبیگانگی می‌نگرد، اما فی الواقع از منش اجتماعی انسان از خودبیگانه عصر حاضر صحبت می‌کند که ریشهٔ آن را باید در فرهنگ، جامعه و الگوی اقتصادی جست. «بیگانگی حالتی است که فرد تحت تأثیر نیروهای بیرونی یا تمایلات درونی که متوجه هدف‌های بیرونی است، شخصیت خود را به منزلهٔ کانون اعمال خویش از دست می‌دهد، نفس و خوددرونی برایش مفهومی نداشته، خود را عامل فعال نیروها و موهبت‌ها نمی‌داند، بلکه خود را شیء بینوا تلقی کرده که به قدرت‌های خارج از خود وابسته است» (فروم، ۱۳۵۷: ۱۳۵). فروم تحت تأثیر اندیشه‌های مارکس و لوکاچ (Lukacs) به بررسی ابعاد روانی انسان شیء شده و آگاهی انسان بحران‌زده در تنگنای عصر مدرنیته می‌پردازد و معتقد است که انسان به شیء تبدیل شده و مخلوقات خود را می‌پرستد. «آن‌ها چشم دارند و نمی‌بینند گوش دارند و نمی‌شنوند ... . شخص در حقیقت قدرت خویش را به بت‌ها انتقال می‌دهد و خودش فقیرتر و وابسته‌تر به بت‌ها می‌شود» (Fromm, 1961: 45).

انسان از خودبیگانه برای تأمین نیازهای حیاتی خویش و برون رفت از تنهایی و انزوا به زعم فروم، در عین حال که برای آزادی و استقلال خود مبارزه می‌کند، خواهان ارتباط و وابستگی با دیگران است. بسیاری از مباحث فروم حول محور مسئلهٔ تعارض بنیادی انسان برای حصول آزادی با تعبیر «گریز از آزادی» است. منظور از آزادی، آزادی لیبرایی است. در انسان از خودبیگانه این نوع از آزادی باعث تنهایی و اضطراب شده، تا جایی که انسان با دست خویش خواستار قربانی‌کردن آن است، به عبارتی آزادی اینجا در معنای منفی آن به کار می‌رود و نقطهٔ مقابل آزادی مثبت است. «آزادی مثبت عبارت است از فعالیت خودانگیختهٔ مجموع تمامیت‌یافتهٔ شخصیت ... فعالیت خودانگیخته، فعالیت آزادانه نفس است و از لحاظ روان‌شناسی، معنای اختیار در آن مستتر است» (فروم، ۱۳۸۷: ۲۶۳). در نگاه فروم آزادی و گریز از آزادی به همان مفهوم ازخودبیگانگی به کار رفته است که بر قطع رابطهٔ فرد با طبیعت خویش دلالت دارد.

۲. ازخودبیگانگی هدایت و مدرنیتهٔ ناقص

اغلب داستان‌های هدایت بیانگر بحران هویت و بیگانگی انسان در ارتباط با خویشتن، اطرافیان و جامعه است. هدایت خود بیگانه‌ای بود که حس می‌کرد در این دنیا جایی برای او نیست. از غربت

و تنهایی درونی در رنج بود؛ رنجی که ناشی از بیگانگی او در هستی و رها شدن در جهان پوچ بود. علاوه بر این او در دنیای پر از فساد و درماندگی جایی برای خود نمی‌دید. «درد هدایت درد بی‌هدفی و بی‌آرمانی است؛ درد انسانی است که خود را در جهان بی‌یاور می‌یابد، درد موجودی است که نمی‌تواند موقعیت خود را در هستی توجیه کند، درد بیگانه‌ای است که خود را به جهان، پرتاب‌شده و بیهوده می‌پندارد» (نصری، ۱۳۶۳: ۱۲۵)؛ چنان که هدایت در داستان سگ ولگرد با به تصویر کشیدن زندگی سگی به نام پاتبه شکلی استعاری نمایشگر انسانی از خود بیگانه، سرگردان و بی‌هویت است. او در دنیایی گرفتار شده که کسی قادربه درک او نیست. ازخودبیگانگی پات در دورنمای کلی‌تر به بیگانگی انسان و در شکل جزئی‌تر آن به بیگانگی هدایت اشاره دارد.

هدایت از جمله نویسندگان پیشرویی بود که با الهام از تحولات دنیای مدرن و گفتمان غالب این عصر که روابط انسانی و اجتماعی را تحت‌الشعاع خود قرار داده بود، آثار خود را به نگارش درآورد. او با نقد جامعهٔ ایرانی که در برزخی از سنت و مدرنیته دست و پا می‌زد، روایتگر آسیب‌های فردی و اجتماعی، انحطاط اخلاقی و بحران هویت که از پیامدهای ازخودبیگانگی در چنین عصری بود، شد. هدایت با آگاهی و شناخت از فضای حاکم در دنیای غرب و زندگی مدرن جامعهٔ شبه مدرن ایرانی را که دستخوش خرافات دینی، تحجر، فقر و ظلم بود به بوتهٔ نقد کشید و با ترسیم روابط انسان‌ها، آزادی و عدالت اجتماعی را که توسط گفتمان حاکم بر جامعه و قدرت محدود شده بود، محکوم کرد.

بعد از جریان مشروطه تحولات مختلفی در سطوح اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران به وقوع پیوست و جامعه با دستاوردهای جدید علم و تکنولوژی بیشتر آشنا شد، اما پس از مدتی که روشنفکران پی بردند این پروژه مدرنیزاسیون است نه مدرنیته، به نقد آن پرداختند. «درکشورهایی که مدرنیزاسیون آنها وارداتی است، انسان ذهنیت مدرن پیدا نکرده است؛ یعنی انسان پدیدآمده با ذهنیت سنتی و زندگی مدرن. نگاه این انسان به جهان با وجود ظواهر مدرن همچنان سنتی است، در نتیجه گونه‌ای ناهمترازی و ناهمگونی پیش می‌آید و در نظم اجتماعی اختلال پدید می‌آید» (حسام‌قاضی، ۱۳۹۳: ۲۲). هدایت یکی از نخستین کسانی بود که هم سنت و دیدگاه‌های مرتجع را کوبید، هم مدرنیتهٔ بی‌اصالت و بی‌ریشه را. او با اشراف به تمدن اروپایی و مطالعه در فرهنگ عامهٔ ایران هردوی آنها را مورد انتقاد قرار داد. هدایت در داستان سگ ولگرد نیز با قرار دادن نشانه‌هایی ما را به این امر آگاهی می‌دهد که ارتجاع و گذشته‌نگری یکی از موانع مدرنیته است؛ زیرا نوسازی نیازمند نوآوری است. ممکن است یک جامعه سنتی مجهز به لوازم و وسایل پیشرفته باشد، اما هرگززمانی نمی‌رسد که با روحیهٔ مرتجع بتواند خود، تولیدکنندهٔ آن باشد.

صادق هدایت در برخی از آثارش دغدغه‌های فلسفی و هستی شناختی خود را ابراز کرده است، اما بیان این دغدغه‌ها از جانب او صرفاً فلسفی نیست، بلکه نقد است، ابزاری برای به چالش کشیدن هستی اجتماعی انسان. کما این‌که در داستان سگ ولگرد گرچه مفاهیم فلسفی بیان می‌شود، اما

نویسنده نقدی اجتماعی به وضعیت انسان در اجتماع دارد. نکته جالب این که هدایت این مسائل را در زمانی و در جامعه‌ای مطرح می‌کند که در شرایط اقتصادی-اجتماعی پیشاسرمایه‌داری به سر می‌برد؛ مثلاً الیناسیون یا ازخودبیگانگی مشخصاً در جوامع سرمایه‌داری پدیدار می‌شود. آنچه باعث شده صادق هدایت بتواند به معرفی نسبتاً زود هنگام این‌گونه شخصیت‌ها در داستان بپردازد، علاوه بر حساسیت هنرمندانهٔ او نسبت به محیط و همهٔ آن چیزهایی که کاملاً انکشاف نیافته‌اند، آشنایی وی با جهان مدرن و اندیشه‌های متفکران غربی، همچو اگزیستانسیالیست‌ها و شناخت این آثار در روزگاری که نویسندگان وجودی در کانون توجه قرار داشتند. به نوعی در اندیشه‌های نهفته در آثار ایشان با اندیشه‌های خویش قرابت خاصی یافت، گرچه نمی‌توان از توجه و تأثیر پذیری هدایت از اندیشه‌های فلسفی و رهیافت‌های فکری و هنری رایج در آن دوران چشم‌پوشی کرد، اما هدایت روایتگر روح شکستهٔ مدرنیزاسیون ناقص در ایران است، چنان که هدایت در همان ابتدای داستان سگ ولگرد یک جامعهٔ سنتی با مشاغل سنتی را به تصویر می‌کشد که مردم برای زنده‌ماندن کار می‌کنند و از تولید انبوه خبری نیست. همه چیز رنگ مردگی به خود گرفته است و آدم‌ها افقی را پیش روی خود نمی‌بینند. «جهان‌بینی هدایت نیست‌انگارانه است، اما او محصول شرایط تاریخی و فرهنگی جهان مدرن و غریب جدید نبوده است تا در اتمسفر فرهنگی و فلسفی پس از نیچه که مدرنیسم با دستاوردهای خود، بشر اروپایی را گرفتار دلهره و وحشت می‌کرد آن فضا را عمیقاً تجربه کرده باشد» (زرشناس، ۱۳۸۸: ۲۴). این مسئله بدین معنا نیست که انسان ایرانی که با نسخهٔ جعلی از مدرنیته مواجه بود از تبعات دامنگیر آن در امان ماند. مشاهده و بررسی واقعیت‌های اقتصادی-اجتماعی و سیر تاریخی ایران حاکی از آن است که ایران با اجرای پروژهٔ مدرنیتهٔ ناقص در مقایسه با جوامعی که مدرنیته را به صورت کامل درک کرده بودند، چه‌بسا بهای سنگین‌تری پرداخت و بیگانگی را به شکل مضاعف تجربه کرد.

۳. تحلیل داستان *سگ ولگرد*

سگ ولگرد داستانی است که با مفهوم ازخودبیگانگی و تعاریف متعدد عینی و ذهنی آن رابطه برقرار می‌کند. اگر داستان سگ ولگرد را به تحلیل بنشینیم، رگه‌هایی از موضوع مد نظر چه به صورت عینی و چه به صورت ذهنی خود را آشکار خواهد کرد. گرچه داستان به لحاظ ظرفیت استعاری، خوانش‌های متعددی را برمی‌تابد، لیکن زاویه نگاه ما در این پژوهش بررسی مفهوم بیگانگی است که سطوح مختلف آن را در تحلیل خویش مورد واکاوی قرار می‌دهیم.

به لحاظ ساختار روایت نیز، داستان سگ ولگرد قابل انطباق با مفهوم بیگانگی نزد هگل است؛ بدین معنا که مفهوم الیناسیون، خود از ساختاری روایت‌گونه (آغاز، میانه و فرجام) برخوردار است. همچنان که تعادل اولیهٔ روایت با گره داستانی از نظم موجود خارج می‌شود و در پایان با کنش شخصیت‌های داستان تعادل حاکم می‌گردد، در نظریهٔ بیگانگی هگل نیز در مراحل اولیه، وحدت

برقرار است که با بروز ازخودبیگانگی، وحدت اولیه دچار اختلال می‌شود و در پایان بارهایی از بیگانگی (بیگانگی‌زدایی) دوباره تعادل و وحدت برقرار می‌گردد.

ساختار داستان بیگانگی: وحدت و یگانگی، ازخودبیگانگی، رهایی از بیگانگی (بیگانگی‌زدایی)

۱-۳. ساختار ازخودبیگانگی در داستان

۱-۱-۳. وحدت و یگانگی

در این داستان پات به عنوان سوژهٔ انسانی در آغاز روایت، در وحدت کامل با خویش و جهان پیرامون به سر می‌برد. ارتباط او با صاحبش و نشانه‌هایی چون **بهشت** و **باغ** تداعی‌گر تصویری است که هگل از داستان آفرینش و مفهوم ازخودبیگانگی ارائه می‌دهد. وحدت اولیه و این‌همانی پات با دنیایی که قبل از بیگانگی تجربه می‌کند قابل انطباق با داستان آفرینش است. «یک هم‌بازی دیگر پیدا کرد که پسر صاحبش بود. در ته باغ دنبال او می‌دوید، پارس می‌کرد، لباسش را دندان می‌گرفت. مخصوصاً نوازش‌هایی که صاحبش از او می‌کرد، قندهایی که از دست اوخورده بود هیچ‌وقت فراموش نمی‌کرد ...» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۴). «تن کرکی برادرش، صدای مادرش همهٔ اینها پر از کیف و نوازش بود. لانهٔ چوبی سابقش را به خاطر آورد، بازی‌هایی که در آن باغچهٔ سبز با برادرش می‌کرد» (همان). اما بیگانگی‌زدایی برای پات با خروج از بهشت (باغ) ارباب رقم می‌خورد. بنابراین رهایی از بیگانگی برای او مساوی است با هجرت؛ هجرت از خویشتن و ترک نظام ساختاری ارباب/بنده،برای یافتن منِ حقیقی. این تداعی‌ها، به‌ویژه زمانی که با نوستالژی و خاطرات کودکی پات از مادر گره می‌خورد، احساسی از نخستین گناه و معصومیت از دست رفته را برای مخاطب زنده می‌کند. «بویی که بیش از همه او را گیج می‌کرد، بوی شیربرنج جلو پسر بچه بود. این مایع سفید که آن‌قدر شبیه شیر مادرش بود و یادهای بچگی را در خاطرش مجسم می‌کرد ... . وقتی که بچه بود از پستان مادرش آن مایع گرم مغذی را می‌مکید و زبان نرم محکم او تنش را می‌لیسید و پاک می‌کرد ...» (همان: ۱۳). وحدت اولیه میان پات و دنیایش زمانی دچار اختلال می‌شود که او در پی پاسخ‌گویی به نیازهای طبیعی خویش برمی‌آید. پات خواستار شناخت نیروهای مسکوت درونی خود است. می‌خواهد از بهشت عادت‌ها و تکرار خارج شود تا حقیقت وجودی خود و جهان پیرامونش را کشف کند. «براساس داستان خلقت مسیحی، با خوردن میوهٔ درخت دانش و هبوط آدم و حوا و صدور نخستین گناه جدایی و بیگانگی نوع بشر آغاز می‌شود. در اثر آلوده‌شدن آدمی، ارادهٔ او از خداوند منفک می‌گردد» (هگل، ۱۳۸۱: ۵۲). برای پات شناخت و کشف حقیقت با آزادی و رنج انتخاب میسر می‌شود. در واقع بیگانگی از خویش برزخی است میان آزادی و رجعت: آزادی از آنچه او را مقید کرده بود، آزادی انتخاب برای فهمیدن و انکشاف و رجعت به خویشتن اصیل خود.

۲-۱-۳. ازخودبیگانگی و سطوح متفاوت آن

الف) استحاله و ازخودبیگانگی: نویسنده سگی (پات) را به عنوان کاراکتر داستانی تشخص می‌بخشد تا با ترسیم حالات رقت‌بار او دردهای جانکاه انسان وامانده و تنها را تداعی کند،به عبارتی ازخودبیگانگی انسان را در سطوح متفاوت و نامأنوس برای ما نمایش می‌دهد.اولین چیزی که توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند، سرنوشت پات است. تصویری که هدایت از او ارائه می‌کند، انسان‌گونه است. ارزش و جایگاهی که در داستان برای این سگ در نظر می‌گیرد به هیچ وجه کمتر از یک انسان نیست. «در ته چشم‌های او یک روح انسانی دیده می‌شد» (هدایت،۱۳۴۲: ۱۰). او پات را نماد انسانی می‌داند که با دنیا و زندگی مادی بیگانه است. تمام رنج‌های جسمی و روحی که پات متحمل می‌شود، در واقع از همین بیگانگی نشئت می‌گیرد. گرچه داستان در ظاهربی‌پناهی سگی را روایت می‌کند که از عرش به فرش هبوط کرده است، لیکن در باطن،انسانی مسخ‌شده را به یادمی‌آورد و این اولین سطح ازخودبیگانگی انسان و در واقع حکایت فاصله‌گرفتن از اصالت انسانی است. مسخ یعنی این که انسان از حقیقت خویش دورشود و خود را فراموش کند که از حقیقت خویش دور شده است، به عبارتی ازخودبیگانگی برایش نهادینه شده، او را مسخ کرده باشد.

ب) روزمرگی و ازخودبیگانگی: انسانی که هدایت در داستان در هیئت یک سگ به نمایش می‌گذارد، انسان دورافتاده از طبیعت خویش است؛ چیزی که در این داستان نمود پررنگ دارد و سطحی دیگر ازبیگانگی را نمایش می‌دهد. براساس نظریهٔ مارکس، انسان نه‌تنها از محیط اطرافش، بلکه از خویشتن خویش وامی‌ماند. پات از طبیعت و غرایز وجودی‌اش، در حقیقت از طبیعت حیوانی‌اش دور است. جهان روزمرهٔ پات، جهان وابستگی و بندگی است. این بندگی ابتدا از وابستگی محض به مادر شروع می‌شود. «بدون زحمت و دوندگی از شیر مادر می‌نوشید و در خوابی غوطه‌ور می‌شد که هیچ خطری تهدیدش نمی‌کرد» (همان: ۱۳). در خانهٔ ارباب بی‌زحمت و دوندگی و تقاضا غذا می‌خورد و با پسر ارباب بازی‌های کودکانه می‌کند. آنچه بیش از هر چیز در این داستان خودنمایی می‌کند و هستهٔ داستان را تشکیل می‌دهد، نگاه دو قطبی **من** غالب و **دیگری** مغلوب (ارباب و بنده) است که در استعاره‌ای به سگ و صاحبش تبدیل شده‌اند. در نزد هگل بحث ارباب و بنده ارتباط مستقیمی با موضوع خوداگاهی پیدا می‌کند. رفتن در پی ماده سگ و ارضای نیاز به مثابه رهایی از روزمرگی و رسیدن به ادراک و خودآگاهی است. «با هر دو دستش قلاده‌های او را باز کرد.چه احساس راحتی کرد! مثل این که همهٔ مسئولیت‌ها، قیدها و وظیفه‌ها را از گردن پات برداشتند» (همان: ۱۷). انسانی که در داستان سگ ولگرد واکاوی می‌شود، انباشته از غرایز طبیعی سرکوب شده است که در پس ناخودآگاهش رسوب کرده، حالا با برداشتن قلادهٔ آهنینِ دست و پاگیر که بر روح انسان زنجیر شده، بار دیگر خود را رها و آزاد می‌انگارد؛ اما آن صدای انکارکننده همچنان در پس ذهنش باقی است و گهگاهی پات را نهی می‌کند. «گرچه صدای صاحبش تأثیر غریبی در او می‌کرد؛ زیرا همهٔ تعهدات و وظایفی که خودش را نسبت به آنها مدیون می‌دانست یادآوری می‌نمود» (همان: ۱۵).

پات راه آزادی را انتخاب نمی‌کند. میل جنسی یک کشش غریزی است، بنابراین از جنس بندگی است. او در اوج لذت جنسی صدای ارباب را می‌شنود، اما نمی‌تواند پاسخ دهد. پات به دست ابتدایی‌ترین غریزهٔ حیوانی از بندگی و روزمرگی رها می‌شود و به رنج آزادی گرفتار.

۳-۱-۳. رهایی از بیگانگی (بیگانگی‌زدایی)

الف) هجرت از خویشتن: عصیان پات می‌تواند بهای سنگین طرد شدگی، بی‌پناهی، سرگشتگی و انزوا را در پی داشته باشد، اما جستجوی غریزهٔ طبیعی (جنسی) برایش به نوعی بخشی از فرآیند زندگی طبیعی و روبه‌روشدن با خود واقعی است. او برای یافتن واقعیت ناگزیر از مواجهه با احساسات زمینی و طبیعت خود است. «لذت و شادی آدمی را انبساط می‌دهد. سختی و رنج او را منقبض و متمرکز می‌کند. در رنج آدمی واقعیت جهان را انکار می‌کند» (Fuerbach, 1989: 311). ارضای نیاز به مثابه گناه نخستینی است که از پات صادر می‌شود. «مست‌شدن پات باعث بدبختی او شد؛ چون صاحبش نمی‌گذاشت که پات از خانه بیرون برود و به دنبال سگ‌های ماده بیفتد» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۵). با وجود تمامی رنج‌ها و دردهایی که از آوارگی و بی‌خانمانی نصیب سگ می‌شود، اما نشئه‌ای که از رها بودن و بی‌قیدی عایدش می‌گرددد، برای پات گوارا و زندگی‌بخش است. «قوه‌ای ما فوق قوای دنیای خارجی او را وادار کرده بود که با سگ ماده باشد.به طوری که حس کرد گوشش نسبت به صداهای دنیای خارجی سنگین و کند شده. احساسات شدیدی در او بیدار شده بود و بوی سگ ماده به قدری تند و قوی بود که سر او را به دوار انداخته بود. تمام عضلاتش، تمام تن و حواسش از اطاعت او خارج شده بود، به طوری که اختیار از دستش در رفته بود» (همان: ۱۶). پات در پی برخورد با محیط و ارضای نیازهای روانی خویش در تلاش است تا بر شخصیت منفعل‌گونهٔ خود غالب شود. غریزهٔ جنسی عاملی است که پات را از دنیای بندگی به دنیای آزادی پرتاب می‌کند. در تبیین نظریهٔ اریک فروم اشاره شد که انسان از آزادی می‌گریزد؛ چون آن را مانعی برای رسیدن به احساس امنیت می‌داند، از سوی دیگر گاه بازگشت به سوی آزادی و یافتن هویت از سوی افراد مورد توجه است. «عناصر و عوامل اجتماعی و فرهنگی با حضور یا عدم حضور خود گرایش فرد به سوی آزادی و فردیت و یا به سوی ترک آزادی و پیوستن به گروه را تعیین می‌کنند» (شولتز، ۱۳۸۳:۱۹۵).

ب) آزادی و ازخودبیگانگی: پات پس از طردشدن از جانب صاحبش دچار آوارگی، تنهایی و غم غربت می‌شود. آنچه چنین اتفاقی را رقم می‌زند، نزدیک‌شدن به تابویی به نام غریزهٔ جنسی است. غریزه باید سرکوب شود. لودویک فوئرباخ بیگانگی را از دست دادن قوای طبیعی می‌داند و در نظریاتش مذهب سترون را که در پی خفه‌کردن غرایز طبیعی و انسانی است، مورد انتقاد قرار می‌دهد. در داستان سگ ولگرد صاحب پات که به نوعی نمایندهٔ قدرت و تفکر غالب است، با مجازات پات او را از ارضای نیازهایی که طبیعی است برحذر می‌دارد. رگه‌هایی از انتقاد از تفکر مذهبی و نگاه یکسوگرایانهٔ دین به انسان‌هایی که پات نمایندهٔ آن است در خلال داستان در نحوهٔ مواجههٔ قصّاب و دیگر افرادی

که ایدئولوژی مذهبی دارند نیز دیده می‌شود که بیانگر چنین تفکری است. «ولی همین که دوباره دمش را تکان داد و نزدیک صاحب دکان رفت، لگد محکمی به پهلویش خورد و ناله‌کنان دور شد. صاحب دکان رفت به دقت دستش را لب جوی آب کُر داد» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۷). در داستان دین و مذهب نیز در حد خرافه و باورهای غلط تقلیل می‌یابد تا هدایت به نوعی نگاه مذهب ارتجاعی به انسان را به بوتهٔ نقد بکشد. باید یادآور شد که قدرت این ایام تنها نظام استبدادی پهلوی نیست، بلکه مجموعه عوامل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است که در باور مردم به صورت خرافه و حتی مذهب خود را نشان می‌دهد و چه بسا قدرت کنترل‌کنندگی و محدودکنندگی بالاتری دارد. غریزه و آزادی جنسی یک تابوست که دستگاه‌های قدرت با آن به مقابله برمی‌خیزند. فوکو هرگونه سرکوبی اعم از مجازات و طرد را نفی می‌کند. گرچه پات در ظاهر همچون راوی سه قطره خون زندانی و روانهٔ تیمارستان نمی‌شود، اما سرکوب ظاهری و شکنجهٔ وی توسط مردم شهر و از همه مهم‌تر بیگانگی و غربتش توسط نظام قدرت او را به انزوا و مرگ سوق می‌دهد. «همه محض رضای خدا او را می‌زدند و به نظرشان خیلی طبیعی بود، سگ نجسی را که مذهب نفرین کرده و هفتاد جان دارد برای ثواب بچزانند» (همان: ۱۱). پات به مثابه انسانی است که اکنون در برخورد با قدرت باور جمعی در موضع دیگری قرار گرفته است و به خاطر باورهای نادرست و محدودکننده که از یک آگاهی کاذب و ایدئولوژیک‌وار در ارتباط با تحریف واقعیت نشئت می‌گیرد، آزادی و هویت خود را از دست رفته می‌بیند. تمام گفتمان‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ... می‌توانند در اعمال قدرت به سوژه مؤثر باشند، بنابراین در تحلیل بیگانگی پات (سوژهٔ سرکوب‌شده) می‌توان علاوه بر قدرت مکانیکی، جاپای قدرت به مثابه گفتمان رایج را نیز مشاهده کرد. ایدئولوژی خود نمودی از قدرت در معنای ثانویه است. «فوکو تاکید می‌کند گفتمان با قدرت پیوند خورده است و قدرت را مانند موقعیت استراتژیک پیچیده و متکثر از روابط زور در نظر می‌گیرد. او یادآوری می‌کند هرجا قدرت است، سرکوب و مقاومت هم هست؛ چون روابط قدرت از چندگانگی برخوردار است» (FouCoult, 1978: 97). ایدئولوژی نهفته در باور جمعی با قدرت پنهان خود موجب حذف و طرد دیگری می‌شود؛ زیرا هر آنچه بر اساس جهان‌بینی خاص منِ غالب و (هویت مرجع) نباشد، نابهنجار تلقی می‌شود. چنین پیش‌فرض و قضاوتی منجر به طرد سوژهٔ موردنظر خواهد شد.پات نه‌تنها از شکنجهٔ دیگران مصون نیست، بلکه با ظلم و ستمی که به انحای مختلف توسط مردم شهر صورت می‌پذیرد، اکنون با هویتی سرکوب‌شده و روحی سرگردان حیات مستقلی نیز ندارد، بنابراین استبداد بُعدی از نمایش قدرت در داستان است. چیزی که در این داستان سطحی دیگر از بیگانگی را نمایش می‌دهد آن است که انسان نه‌تنها از خویشتن خویش وامی‌ماند، بلکه با جهان پیرامون خویش نیز بیگانه است (براساس نظریهٔ بیگانگی مارکس). پات احساس تنهایی و سرگشتگی می‌کند. توجه به روابط اولیهٔ غریزی با طبیعت و کسب آزادی مساوی است با سلب امنیت؛ زیرا این مسئله در تعارض با گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه است. رهاشدن از جنگی که توسط نیروهای تأثیرگذار درون و بیرون شکل گرفته،

کار دشواری است؛ زیرا نیازهای درونی که اکنون در وجودش بیدار شده، مغایر با معیارهای اجتماعی است که شخصیت وی را شکل داده، از سوی دیگر علاوه بر فرمان‌های درونی، فرمان‌های بیرونی نیز که در قالب صاحبان قدرت و بایدها و نبایدهایی که در باور جمعی شخصیت‌های داستانی حضور دارد و رفتار آنها را جهت می‌دهد، قدرت عکس‌العمل را از او می‌گیرد. اکنون پات سوژه‌ای است که جایگاه، هویت و امنیت خود را از دست داده و تلاش او برای کسب جایگاه جدید که بتواند به زندگی و محیط پیرامونش معنی ببخشید بیهوده است. پات در تجربهٔ دو سال آوارگی و رانده‌شدن از جانب صاحبش با وجود آرزوی رسیدن دوباره به روزهای خوش گذشته گویی به آن زندگی نکبت‌بار هر روز توأم با کتک، درد و طرد خو کرده است. فقط در خیالات خود با یادآوری خاطرات شیرین گذشته سعی می‌کند آرامش یابد، اما تلاشی برای رهایی از این زندگی سگی نمی‌کند. «پات حس می‌کرد وارد دنیای جدیدی شده ... چند روز اول را به سختی گذرانید، ولی بعد کم‌کم عادت کرد» (هدایت، ۱۳٤۲: ۱۸). او با قرار گرفتن در چنین فضایی به دلیل تماس با واقعیت پیرامونش که اساساً او را به مثابه دیگری هرگز از خود نمی‌داند، بیش از پیش احساس بی‌خویشتنی می‌کند. پات گرچه اکنون بخشی از این دنیای جدید است، اما در دنیای جدید خویش دچار عدم توازن و تعارض و خاموشی شده است. «حس می‌کرد که جزو خاکروبه شده و یک چیزی در او مرده بود، خاموش شده بود» (همان: ۱۵). انزوا و بیگانگی سوژه حاصل تقابل یا تضاد دو دنیای ناسازگار است؛ دنیای گذشته و دنیای کنونی پات که احساس عدم تعلق و بیگانگی بدان دارد. «نه آنجا را از خودش می‌دانست و نه کسی به احساسات و عوالم او پی می‌برد» (همان: ۱۸).

ج) بازگشت به خویشتن: نظام روایت، مخاطب را به دنیایی فراتر از دنیای پات سوق می‌دهد؛ دنیایی که با جستجو در گذر تاریخ می‌توان برایش مابه‌ازای بیرونی یافت وسرنوشت پات گویا سرنوشت انسان گم‌گشتهٔ روزگارماست. اساساً یکی از مؤلفه‌های داستان مدرن گمشدگی است. هراس انسان گمشده در جهان، حس تنهایی و بیگانگی با جهان پیرامون از خصایص داستان مدرن است که در داستان‌های هدایت نیز نمود دارد. «بعدها یک مرتبه مادر و برادرش را گم کرد» (همان: ١٤). فقدان مادر برای پات مساوی است با یک مشت احساسات فراموش شده و گم شده. او برای بیدارکردن حسی که درونش خاموش شده مبادرت می‌کند، اما تلاشش با گمگشتگی و فقدان صاحبش همراه است. انسان مدرن تنهاست و انزوا در سرنوشت او رقم خورده است. از سوی دیگر تلاش پات برای رسیدن به آرمان‌شهر ذهنی و بهشت گمشده نیز محتوم به شکست است، چنان که توضیحات آغازین داستان کلیتی از محیط نیم‌مرده و از کار افتادهٔ پیرامون می‌دهد که تمامی این نشانه‌ها دلالت بر مرگ پات در پایان داستان دارد. «بوهای مختلف، سبزه‌های نیمه‌جان، یک لنگه کفش نم‌کشیده، بوی اشیا مرده و ...» (همان: ۱۱). «آدم‌ها، دکان‌ها، درخت‌ها و جانوران از کار و جنبش افتاده بودند. هوای گرمی روی سر آنها سنگینی می‌کرد ... یک طرف میدان درخت چنار کهنی بود که میان تنه‌اش پوک و ریخته بود، ولی با سماجت هرچه تمام‌تر شاخه‌های کج و کولهٔ نقرسی خود را گسترده بود» (همان: ۹).

از نظر هدایت انسان دو هبوط بزرگ را از سر گذرانده است. یک بار هبوط از بهشت گمشده و دیگری سقوط از رحم مادر. هدایت این دو را سقوط‌های مرگبار هستی می‌پندارد. از این روست که هدایت همچنان در نوستالژی بهشت گمشدهٔ پیش از هبوط است. «چیزی که بیشتر از همه پات را شکنجه می‌داد، احتیاج او به نوازش بود. او مثل بچه‌ای بود که همه‌اش توسری خورده و فحش شنیده، اما احساسات رقیقش هنوز خاموش نشده؛ مخصوصاً با این زندگی جدید پر از درد و زجر بیش از پیش احتیاج به نوازش داشت» (همان: ۱۸). درست در آخرین لحظه‌های عذاب‌آور که رنج آزادی او را از پا در آورده و خاطرات خوش بندگی آن را تشدید می‌کند، دیگر بار امکان بندگی او را بیدار می‌کند. در داستان سگ ولگرد سوژه به مثابه منِ انسان به سبب جدا افتادن از زهدان مادر امنیت و فردیت خود را از دست رفته می‌بیند. زمانی امنیت به او برمی‌گردد که این آزادی پوشالی را رها کند و به زندگی گذشته که بودن در کنار اربابش است بازگردد. فردیتی که به دنبال احساس استقلال و آزادی به او دست داده، در واقع امنیت را از پات سلب کرده است. وی برای گریز از این آزادی که رهاوردش تنهایی، اضطراب و ازخودبیگانگی است، راه تسلیم را در پیش می‌گیرد. «شخص می‌تواند با اطاعت ازیک فرد، گروه، مؤسسه و یا چیز دیگر و تسلیم به آنها، وابسته به جهان گردد و بدین ترتیب جدایی فردی خود را از طریق اتحاد با یک فرد و گروهی که از او بزرگ‌تر است رفع کند» (فروم، ۱۳۵۷: ۵۷). پات در عین کسب حس استقلال و آزادی، به احساس امنیت در میان دیگران نیز نیازمند است. رفتار او بین دو مفهوم آزادی و امنیت در نوسان است. گرچه این آزادی باعث دورشدن از امنیت شده، اما مقاومت پات واکنشی است نسبت به قدرتی که بر اذهان عموم اعمال می‌شود و به یک شکل خاص سرکوبگر است. گرچه او با گزینش رابطهٔ دلخواه خود با خویشتن خویش و ارضای غرایزش به نوعی مقاومت می‌کند و گونه‌ای دیگربودن را می‌آزماید، اما به هر رو مقاومتش واکنشی انفعالی است. «مقاومت واکنشی است به یک نسبت خاص دانش، قدرت و به یک شکل خاص سرکوبگری» (نوذری، ۱۳۷۹: ۲۱۱).

پات پس از قطع ارتباط با دنیای گذشته که به مثابه بهشت گمشده‌ای بود و قطع تماس با صاحبش که حکم خدا را برایش داشت خواهان بازگشت و رهایی از این بیگانگی است، اما بازگشت دوباره برای پات نه در دنیای واقع، بلکه در اوهام و تخیلاتش محقق می‌شود. هر نشانه‌ای او را به جستجو در گذشته سوق می‌دهد. سوژهٔ موردنظر گرچه آرزوی بازگشت به بهشت گمشدهٔ خویش و بودن کنار صاحبش را دارد، لیکن با توجه به تجربهٔ زیستهٔ جدیدش، حالاموجودی است متفاوت از آنچه در ابتدا بود. رهایی از این بی‌خویشتنی به معناییبرای او محقق نمی‌شود؛ در حقیقت تلاش پات برای کشف نشانه‌های موجود و رسیدن به وحدت اولیه و رهایی از این گسست بی‌نتیجه خواهد بود. «همین که به خودش آمد، به جستجوی صاحبش رفت. در چندین پس کوچه بوی رقیقی از او مانده بود. همه را سرکشی کرد و فاصله‌های معینی از خودش نشانه گذاشت تا به خرابه‌ای بیرون آبادی

رفت، دوباره برگشت ... بالاخره شب خسته و مانده به میدان برگشت؛ هیچ اثری از صاحبش نبود» (هدایت، ۱۳٤۲: ۱٦).

پات نماد انسان عصر مدرنیته است که از زندگی گذشته فاصله گرفته تا از رهاورد دنیای جدید کام بجوید، اما ناگهان با جهانی مواجه می‌شود که با او غریب و بیگانه است. پس از این محرومیت متوجه می‌شود که دیگر نه راهی به طبیعت ذاتی خویش دارد و نه توانی برای بازگشت به گذشته. جستجوهای بی‌نتیجه‌اش با رعب و وحشتی گوارا همراه است و این اتفاق آغازی است برای بریدن از اربابش و بازگشت به خویش. اما آنچه حالا بر او استیلا دارد نه از بیرون، بلکه از درون خویش نشئت می‌گیرد. بهشت گمشده‌ای که در پی آن پات سرگردان و تنها شده، سرابی بیش نیست. گاه با دست نوازشگر غریبه‌ای که تصور می‌کند صاحبش است برای لحظاتی کوتاه آن خوشبختی دروغین را احساس می‌کند، اما این خوشبختی دوام چندانی ندارد. صاحب حقیقی و غریبه هردو با اتومبیل برای پات نشانگر شده‌اند. اتومبیل که نماد تکنولوژی و زندگی مدرن است، نشانه‌ای تداعی‌کننده از آن بهشت گمشده است. «یک‌مرتبه میان گرد و غبار به راه افتاد. پات هم بی‌درنگ دنبال اتومبیل شروع به دویدن کرد. نه، او این دفعه دیگر نمی‌خواست این مرد را از دست بدهد ... اتومبیل از او تندتر می‌رفت. او اشتباه کرده بود، علاوه بر این که به اتومبیل نمی‌رسید ناتوان و شکسته شده بود» (همان: ۲۰). حتی دویدن سگ در لجن‌زار نیز می‌تواند نمادی از زندگی به پلیدی آلوده شده‌ای باشد که در نبود صاحبش در آن افتاده است و پس از آن بهشتی را که سابق بر این، در آن بوده را به تصویر می‌کشد. تمام بهشت بودنِ این بهشت به خاطر وجود صاحب (ارباب) در کنار سگ معنی پیدا می‌کند. در دنیای جدید نوستالژی هیچ‌گاه او را آسوده نمی‌گذارد و در نهایت این بیگانگی او را به انزوا و مرگ سوق می‌دهد.

٤. نتیجه

هدایت در داستان سگ ولگرد با به تصویر کشیدن زندگی سگی به نام پات به شکلی استعاری نمایشگر انسانی ازخودبیگانه، سرگردان و بی‌هویت است که کسی قادر به درکش نیست. ازخودبیگانگی پات که در دورنمای کلی‌تر به بیگانگی انسان و در شکل جزئی‌تر آن به بیگانگی هدایت اشاره دارد، با هجرت وی از جایی به جای دیگر برای یافتن آرمان‌شهر یا بهشت گمشده نشان داده می‌شود که نمودی آشکار از هجرت از خویشتن برای رهایی از بیگانگی است، اما تلاش انسان شبه مدرن ایرانی برای رهایی از این بیگانگی منجر به استعلا یا بازگشت به خویشتن نمی‌شود. هجرت و ازخودبیگانگی در داستان سگ ولگرد نقش یک تم مشخص را پیدا می‌کند، کاری که برای هدایت عملکرد سیستم فلسفی را دارد، اما استحالهٔ شخصیت انسانی صرفاً نتیجهٔ تنهایی فلسفی نیست، بلکه حاصل دردها و رنج‌هایی است که موجد آن شرایط فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی حاصل از مدرنیزاسیون عقیم و ناقص است. هدایت در برابر قدرتی که علیه زندگی فردی و اجتماعی اِعمال

می‌شود، مقاومتی را سازمان می‌دهد، چنان که پات به مثابهٔ انسان رابطهٔ دلخواه خود با خویشتن خویش، تنَش، شادی‌هایش و ارضای غرایزش را گزینش می‌کند. این مسئله نماینگر مفهوم مهمِ مقاومت (سرپیچی) در اندیشهٔ فوکو است. هدایت از این قاعده سامان قدرت که مجری چنین جریانی است، همچنین ارتجاع‌نگری که سویهٔ دیگری از اعمال قدرت در شکل باورهای ایدئولوژیک هست، سرپیچی می‌کند و سرپیچی خود را در تجربهٔ خلاقانهٔ ادبی نشان می‌دهد.

منابع

احمدی، بابک(۱۳۷۳)، مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی، تهران، مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۷۷)، معمای مدرنیته، تهران، مرکز.

حسام‌قاضی، روژان (۱۳۹۳)، «مدرنیسم توسعه نیافتگی و ازخودبیگانگی طبقهٔ متوسط جدید در ایران بعد از انقلاب»، جامعه‌پژوهی فرهنگی، سال ۵،ش ۲۱،۴-۴۴ .

حیدری،آرش(۱۳۹۱)،«فروید وآلتوسر: جنبه‌های جامعه‌شناختی روان‌کاوی»،جامعه‌شناسی ایران، سال۱۳، ش ۳، ۳-۲۴.

زرشناس، شهریار (۱۳۸۸)، جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر، چ ۲، تهران، کانون اندیشهٔ جوان.

شریفی ولدانی، غلامحسین و محمد چهارمحالی (۱۳۹۳)، «بازتاب اسطوره در سگ ولگرد»، ادب و زبان، سال ۱۷، ش ۳۶، ۲۳۳-۲۵۵.

شولتز، دوان(۱۳۸۳)، نظریه‌های شخصیت، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، چ ۵، تهران، ویرایش.

فتحی، حسین (۱۳۹۰)، «نشانه‌شناسی مرکززدایی و انزوای سوژه در داستان سگ ولگرد»، ادب‌پژوهی ، ش ۱۴، ۸۳-۹۶.

فروم،اریک (۱۳۵۷)، جامعهٔ سالم، ترجمهٔ اکبر تبریزی، تهران، کتابخانهٔ بهجت.

ـــــــــــ (۱۳۸۷)، گریز از آزادی، ترجمهٔعزت‌الله فولادوند، چ ۱۲، تهران، مروارید.

فوئر، لوئیز (۱۳۷۴)، «سابقهٔ مفهوم ازخودبیگانگی»، ترجمهٔ محمدرضا پیروزکار، نامهٔ علوم اجتماعی، ش۲، ۵-۲۷.

فوئرباخ، لودویک (۱۳۸۸)، اصول فلسفهٔ آینده، ترجمهٔ امین قضائی، تهران، چشمه.

فوکو، میشل (۱۳۸۸)، دیرینه‌شناسی دانش، ترجمهٔ عبدالقادر سواری، تهران، گام نو.

کرایب، یان (۱۳۸۲)، نظریهٔ اجتماعی کلاسیک: مقدمه‌ای بر اندیشهٔ ماکس وبر، دورکیم و زیمل، ترجمهٔ شهناز مسمابرست، تهران، آگه.

کوپر، دیویدئی (۱۳۷۷)، «فرانوگرایی وچالش‌های فلسفی معاصر»، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، گفتمان، ش ۱، ۵۴-۱۷۰.

لوویت،کارل (۱۳۸۶)، از هگل تا نیچه، ترجمهٔ حسن مرتضوی، مشهد، نیکا.

مارکس،کارل (۱۳۸۷)، دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴، ترجمهٔحسن مرتضوی، تهران، آگه.

محسنی تبریزی، علیرضا (۱۳۷۰)، «بیگانگی و مفهوم‌سازی و گروه‌بندی تئوری‌ها درحوزه‌های جامعه‌شناسی و روان‌شناسی»، نامهٔ علوم اجتماعی، ش ۲، ۲۵-۷۳.

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

موسوی، کاظم و فاطمه همایون (۱۳۸۸)، «اگزیستانسیالیسم هدایت و بن‌بست نوستالژی در سگ ولگرد»، ادب‌پژوهی، ش ۱۰، ۱۳۷-۱۵۶.

نصری، عبدالله (۱۳۶۳)، فلسفهٔ آفرینش، تهران، دانشگاه علامه طباطبائی.
نوذری، حسینعلی (۱۳۷۹)، صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیته؛ بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی، تهران، نقش جهان.
وود، آلن (۱۳۸۷)، کارل مارکس، ترجمهٔ شهناز مسمایپرست، تهران، ققنوس.
هدایت، صادق (۱۳۴۲)، سگ ولگرد، چ ۷، تهران، امیر کبیر.
هگل، گئورگ ویلهلم فردریش (۱۳۸۱)، عقل در تاریخ، ترجمهٔ حمید عنایت، چ ۲، تهران، شفیعی.
همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۸۲)، «سگ ولگرد هدایت»، ایران‌شناسی، سال ۱۵، ش ۵۷، ۷۴-۸۴.

Ahmadi, Babak (1994), *Modernite va Andisheye Enteghadi*, Tehran, Markaz. (in Persian)
———— (1998), *Moammaye Modernite*, Tehran, Markaz. (in Persian)
Althusser, L. (1979), *Lenin and philosophy and other essays*,New York, monthiy review.
———— Arthur, C. (1986), *Dialectics of Lobur,marx and his Relation toHegel*, oxford, Basil Blackwell.
Blauner, R. (1964), *Alienation and Freedom*, Chicago, university of Chicago.
Cooper,David I (1998), "Faranogarai va Chaleshhaye Falsafiye Moaser", Tarjomeye Hoseinali Nozari, *Gofteman*, No 1, 54-170. (in Persian)
Craib,Ian (2003), *Nazariyeye Ejtemaiye Kelasik; Moghaddamei barAndisheye max veber, Durkheim va Simmel*, Tarjomeye Shahnaz Mosammaparast, Tehran, Agah. (in Persian)
Fathi, Hosein (2011), "Neshaneh Shenasi Markazzodayi va Enzevayeh Soosieh Dar Sage velgard", *Adab Pasioohi*, No 14, 83-96. (in Persian)
Fax, N. F. (2003), *the new Sartre: ExplorationsIn postmodernism*, continuum in ternational publishing group.
Feuerwerker, Y. T. M. (2020), *Ideology, power, text* ,Kalifornia, Stanford university.
FouCoult, M. (1978), *The history of Sextuality*, Vol.I.ax Introduction Tr,Robert Hurley,Hormon.
FouCoult,Michel (2009), *Dirineshenasiye Danesh*, Tarjomeye Abdolghader Savari, Tehran, Game No. (in Persian)
Fouere,Louis (1995), "Sabegheye Mafhoome Azkhodbiganegi", *Nameye Oloome Ejtemai*, No 2, 5-27. (in Persian)
Fromm, E. (1961), *Marx s Concept of man*, New York, Frederichungars.
———— (1978), *Jameeye Salem*, Tarjomeye Akbar Tabrizi, Tehran, Ketabkhaneye Bahjat. (in Persian)
———— (2008), *Goriz az Azadi*, Tarjomeye Ezzatollah Fooladvand, 12th, Tehran, Morvarid. (in Persian)
Fuerbach,L. (1989), *The essence of christianity*,Translated by George Elliot, New York, Prometheus Books.
Fuerbach, Ludwig (2009), *Osoule Falsafeye Ayande*, Tarjomeye Amin Ghazayi, Tehran, Cheshme. (in Persian)
Hedayat, Sadegh (1963), *Sage velgard*, Tehran, Amirkabir. (in Persian)
Hegel, Gorg Wilhelm Friedrich (2002), *Aghl dar Tarikh*, Tarjomeye Hamid Enayat, 2th, Tehran, Shafii. (in Persian)
Hesamghazi,Rozhan(2014),"Modernisme Toseenayaftegi va Azkhodbiganegiye Tabagheye Motevasete Jadid dar Irane Baad Az Enghelab", *Jameepazhoohiye Farhangi*, Vol 5, No 4, 21-44. (in Persian)
Heydari,Arash(2012), "Freud va Althusser; Janbehaye Jameeshenakhtiye Ravankavi", *Jameeshenasiye Iran*, Vol 13, No 3, 3-24. (in Persian)

Homayoon Katooziyan,Mohammad ali (2003),"Sage velgarde Hedayat", *Iranshenasi*, Vol 15, No 57, 74- 84.

Jaeggi, R. (2014), *Alienation*, New York, Columbia University.

Lowith, Karl (2009), *Az Hegel ta Niche*, Tarjomeye Hasan Mortazavi, Mashhad, Nika. (in Persian)

Makaryk,Irena Rima (2005), *Daneshnameye Nazariyehaye AdabiyeMoaser*, Tarjomeye Mehran Mohajer va Mohammad Nabavi, Tehran, Agah. (in Persian)

Marx,Karl (2008), *Dastneveshtehaye Falsafi va Eghtesadi1844*, Tarjomeye Hasan Mortazavi, Tehran, Agah. (in Persian)

Mohseniye Tabrizi, Alireza (1991), "Biganegi va Mafhoomsazi va Goroohbandiye Teoriha Dar Hozehaye Jameeshenasi va Ravanshenasi", *Nameye Oloome Ejtemai*, No 2, Pp25-37.

Moosavi,kazem & Homayoon,Fatemeh(2009),"Existansialisme Hedayat va Bonbaste Nostalesiy Dar Sage velgard", *Adab Pasioohi* , No 10, 137- 156.

Nasri, Abdollah (1984), *Falsafeye Afarinesh*, Tehran, Daneshgahe Allame Tabatabaii. (in Persia)

Nozari, Hoseinali (2000), *Souratbandiye Modernite va Postmodernit; Bestarhaye takvine Tarikhi va Zaminehaye Takamole Ejtemai*, Tehran, Naghshejahan. (in Persian)

Rasche,A & Chia, R.(2009), "Researching strategy practices: a genealogical social theory perspective", *Organization studies*, 30(7), 713-734.

Sharifivoldani,Golamhosein&Chaharmahali,Mohammad(2014),"Baztabe Ostooreh Dar Sage velgard", *Adab va Zaba*, Vol 17, No 36, 233- 255. (in Persian)

Schultz,Duane P (2004), *Nazariyehaye Shakhsiyat*, Tarjomeye yahya Seyyed Mohammadi, 5th, Tehran, Virayesh. (in Persian)

Wood, Allen (2008), *Karl Marx*, Tarjomeye Shahnaz Mosammaparast, Tehran, Ghoghnoos. (in Persian)

Zarshenas, Shahriyar (2009), *Jostarhayi dar Adabiyate Dastani Moaser*, 2th, Tehran, Kanoone Andisheye Javan. (in Persian)

Table of Contents

Confrontation Saadi's Satirical Pattern in Bustan and Golestan 1
Behdad Beyranvand

A Comparative Comparison of the Element of Plot and Meaning in Two Old and New Versions of the Story of the Two Pines 19
Fazlollah Khodadadi and Sayed Ali Ghasemzadeh

Ellipsis and Mention the Main and Secondary Elements of the Sentence and Their Rhetorical Function in Garshaspnameh Poem and the Story of Bijan and Manizheh from Shahnameh 37
Yahya Talebian and Hamid Amini Asalemi

An Introduction to Systemic Attitude in Iranian Short Story 59
Navazollah Farhadi

The Artistic Imagry in Hussein Ibn Zahak's Poetry (Case Study of Khumriyat) 83
Mohsen Mohammadi and Mohammad Ebrahim Khlife Shoshtari

Philosophical Reading of Death-Awareness in *Kelidar* 's Novel (With Emphasis on Martin Heidegger's *Being and Time*)/ Parvaneh Valamehr and Ali Sanaee 101

Analysis of the Story of Stray Dog Based on the Genealogical Approach of the Concept of Alienation/ Roghayeh Hashemi and Gholamreza Pirouz 121

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 2 (26), Vol. 11, Summer 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

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

ISSN: 2382 - 9575
Vol. 11, No. 2, Summer 2022, 26

Table of Contents

Confrontation Saadi's Satirical Pattern in Bustan and Golestan 1
Behdad Beyranvand

A Comparative Comparison of the Element of Plot and Meaning in Two Old and New Versions of the Story of the Two Pines / Fazlollah Khodadadi and Sayed Ali Ghasemzadeh 19

Ellipsis and Mention the Main and Secondary Elements of the Sentence and Their Rhetorical Function in *Garshaspnameh* Poem and the Story of Bijan and Manizheh from *Shahnameh* / Yahya Talebian and Hamid Amini Asalemi 37

An Introduction to Systemic Attitude in Iranian Short Story 59
Navazollah Farhadi

The Artistic Imagry in Hussein Ibn Zahak's Poetry (Case Study of Khumriyat) 83
Mohsen Mohammadi and Mohammad Ebrahim Khlife Shoshtari

Philosophical Reading of Death-Awareness in *Kelidar* 's Novel (With Emphasis on Martin Heidegger's *Being and Time*) / Parvaneh Valamehr and Ali Sanaee 101

Analysis of the Story of Stray Dog Based on the Genealogical Approach of the Concept of Alienation 121
Roghayeh Hashemi and Gholamreza Pirouz