دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی

۲۳۸۲-۹۵۷۵

سال ۱۱، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۱، پیاپی ۲۷

عنوان‌ها

نگاهی انتقادی به شگردهای نوسازی تشبیه در باب پنجم گلستان سعدی و روضهٔ ششم بهارستان جامی ۱
سپیده اسکندری، هنگامه آشوری و مهرانگیز اوحدی

منطق تعامل در روایت‌های سیاسی - اخلاقی کلاسیک فارسی: آداب معاشرت و فاصله‌گزینی ۲۵
چنور زاهدی و پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی

غم غربت و کودکی و نوجوانی در دیوان دانش مشهدی ۴۷
عباس صالحیان کبیر، سیدحسین شهاب رضوی و عزیزالله توکلی کافی‌آبادی

تحلیل متنی پرندهٔ من، اثر فریبا وفی، از دیدگاه نشانه‌شناختی رولان بارت ۶۵
ولی غلامی و پیام بابایی

تحلیل انتقادی نمادپردازی در مجموعه شعر نافه فریدون توللی ۸۵
سمانه منصوری آلهاشم و علیرضا امیدبخش

چالش گفتمانی در بازتعریف هویت زنانه در شازده احتجاب ۱۰۵
شهناز ولی‌پور هفشجانی

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۱، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۱، پیاپی ۲۷

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**

نگاهی انتقادی به شگردهای نوسازی تشبیه در باب پنجم *گلستان* سعدی و روضهٔ ششم *بهارستان* جامی....۱
سپیده اسکندری، هنگامه آشوری و مهرانگیز اوحدی

منطق تعامل در روایت‌های سیاسی-اخلاقی کلاسیک فارسی: آداب معاشرت و فاصله‌گزینی.....۲۵
چنور زاهدی و پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی

غم غربت و کودکی و نوجوانی در دیوان دانش مشهدی.....۴۷
عباس صالحیان‌کبیر، سیدحسین شهاب رضوی و عزیزالله توکلی کافی‌آبادی

تحلیل متنی *پرندهٔ من*، اثر فریبا وفی، از دیدگاه نشانه‌شناختی رولان بارت ۶۵
ولی غلامی و پیام بابایی

تحلیل انتقادی نمادپردازی در مجموعه شعر نافه فریدون توللی.....۸۵
سمانه منصوری آلهاشم و علیرضا امیدبخش

چالش گفتمانی در بازتعریف هویت زنانه در شازده احتجاب.....۱۰۵
شهناز ولی‌پور هفشجانی

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

A Critical Look at Simile Redefy Techniques in the Fifth Chapter of Saadi's *Golestan* and the Sixth Shrine of Jami's *Baharestan*

Sepideh Eskandari[1] **Hengameh Ashouri**[2]✉ **Mehrangiz Owhadi**[3]

1. PhD Student of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, North Tehran Branch, Tehran, Iran. E-mail: s.eskandari@iau-tnb.ac.ir
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, North Tehran Branch, Tehran, Iran. E-mail: h_ashouri@iau-tnb.ac.ir
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, North Tehran Branch, Tehran, Iran. E-mail: m_owhadi@iau-tnb.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 1-24)

Article history:

Received:
13 September 2021

Received in revised form:
13 October 2021

Accepted:
26 June 2022

Published online:
21 December 2022

ABSTRACT

As much as poets have tried to elevate their words, prose writers have also tried to elevate their works by using various rhetorical aspects.The simile has been the first imagery since the beginning of the development of Persian language and literature. Every poet wanted to make his words more imaginative, sublime and fresh than predecessors, and in order to achieve such a thing, he had to redefy trite similes. Metaphor in every poet's poetry is the result of exaltation and perfect simile of poets before him. Considering the passage of several centuries in the literary life of the Persian language and literature and passing through the stage of growth and development, Saadi and Jami should have either used new similes or changed the similes of the predecessors to create a fresh and new image in order to elevate their literary works. and accompanied by metamorphosis. Considering the fact that Saadi's words for commoners and elites have often been far from ambiguity, it is expected that he and his followers have tried more to change the words of the predecessors and less to create fresh similes. In this research, we have tried to answer the question that what devices did Saadi use in the fifth chapter of *Golestan* and Jami in the sixth shrine of *Baharestan* to redefy their similes? For this purpose, by analytical-descriptive method and based on the obtained evidence, we have shown that Saadi and Jami use the devices of conditional simile, preferential simile and conditional simile, conceit simile, metonymical simile, allegorical simile, equivalent simile and asymmetrical simile, similes and additional imagery, negleational similes, the use of vehicle, and rare words of comparison have been used to redefy similes and eliminate trite. equivalent simile, especially in rhythmic prose, can be used as a device with which the poet, like the asymmetrical simile, can redefy the simile and provide an opportunity for homophony. Although Jami intended to follow Saadi's style, he was not always successful. When sensitive simile becomes rational simile, or vehicle becomes unusual, Saadi's words are always firm and unambiguous; But Jami's words become ambiguous. Saadi is also sometimes helpless in finding a clear point of resemblance for allegorical simile or preferential simile of reference type. The process of forming imagery usually begins with simile and the poet has to leave one of Sides of comparison in order to defamiliarization. Metaphor is the result of defamiliarization, de-familiarity with trite metaphor. negleational simile is a metaphor for familiarity, de-familiarization and a platform for creating metaphors. The negleational simile is a vehicle for defamiliarization and a platform for the creation of metaphor. In order to keep their words out of ambiguity, Saadi and Jami have tried not to use often far-fetched or pristine metaphors, and instead have become for defamiliarization with the metaphors of the predecessors.

Keywords: Saadi, Jami, *Golestan*, *Baharestan*, Simile, Trite, Redefy.

Cite this article: Eskandari, Sepideh; Hengameh Ashouri and Mehrangiz Owhadi (2022), "A Critical Look at Simile Redefy Techniques in the Fifth Chapter of Saadi's *Golestan* and the Sixth Shrine of Jami's *Baharestan*", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 3, Ser.N: 27, 1-20, 10.22059/jlcr.2021.330623.1743

© 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

نگاهی انتقادی به شگردهای نوسازی تشبیه در باب پنجم *گلستان* سعدی و روضهٔ ششم *بهارستان* جامی

سپیده اسکندری[۱] | هنگامه آشوری[۲]✉ | مهرانگیز اوحدی[۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران. رایانامه: s.eskandari@iau-tnb.ac.ir

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران. رایانامه: h_ashouri@iau-tnb.ac.ir

۳. استادیار گروه دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران. رایانامه: m_owhadi@iau-tnb.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۱-۲۴)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۶/۲۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۷/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۴/۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۹/۳۰

چکیده

تشبیه نخستین صورت بیانی از ابتدای دورهٔ رشد و تکوین زبان و ادبیات فارسی بوده است. هر شاعری قصد داشته نسبت به پیشینیان، کلام خود را مخیل‌تر، متعالی‌تر و تازه‌تر جلوه بدهد که برای تحقق چنین امری، ناگزیر بوده تشبیهات مبتذل را نوسازی کند. در این پژوهش کوشیده‌ایم به این پرسش پاسخ دهیم که سعدی در باب پنجم گلستان و جامی در روضهٔ ششم بهارستان برای نوسازی تشبیهات خود، از چه ابزاری بهره گرفته‌اند؟ به این منظور، با روش تحلیلی- توصیفی و بر اساس شواهد و قراین به‌دست آمده، نشان داده‌ایم که سعدی و جامی از ابزارِ تشبیه مشروط، تشبیه تفضیل و تشبیه مقید، تشبیه غریبِ بعید، تشبیه کنایی، تشبیه مرکب، تشبیه تسویه و تشبیه جمع، تشبیه و صور خیال مضاعف، تناسی تشبیه، به کار بردن مشبهٌ‌به غیر معمول و ادات نادر برای نوسازی تشبیه و رفع ابتذال از آن بهره گرفته‌اند. تشبیه تسویه، به‌ویژه در نثر مسجع، می‌تواند به مثابهٔ ابزاری باشد که شاعر می‌تواند همانند تشبیه جمع با آن تشبیه را نوسازی کند و مجالی برای سجع‌سازی فراهم آورد. با این که جامی قصد تتبع از طرز سعدی را داشته، اما همواره در این امر کامیاب نبوده است. زمانی که تشبیه حسی به تشبیه عقلی تبدیل، یا مشبهٌ‌به غیرمعمول می‌شود، کلام سعدی همواره استوار و بدون ابهام است؛ اما کلام جامی دچار ابهام می‌شود. سعدی نیز گاهی در پیدا کردن وجه شبهی روشن برای تشبیه مرکب یا تشبیه تفضیل از نوع مرجوعٌ‌عنه درمانده است. روند شکل‌گیری صور خیال معمولاً با تشبیه شروع می‌شود و شاعر مجبور است برای ایجاد آشنایی‌زدایی، یکی از ارکان تشبیه را کنار بگذارد. استعاره نتیجهٔ آشنایی‌زدایی از تشبیهی مبتذل شده است. تناسی تشبیه محملی برای آشنایی‌زدایی و بستری برای خلق استعاره است. سعدی و جامی برای این که بتوانند کلام خود را از ابهام دور نگه دارند، کوشیده‌اند چندان از تشبیهات دور از ذهن یا بکر بهره نگیرند و در عوض از تشبیهات متقدمان آشنایی‌زدایی کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: سعدی، جامی، گلستان، بهارستان، تشبیه، ابتذال، نوسازی.

استناد: اسکندری، سپیده، هنگامه آشوری و مهرانگیز اوحدی (۱۴۰۱)، «نگاهی انتقادی به شگردهای نوسازی تشبیه در باب پنجم گلستان سعدی و روضهٔ ششم بهارستان جامی »، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۱، ش ۳، پیاپی ۲۷، ۲۰-۱. 10.22059/jlcr.2021.330623.1743

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

هر شاعری برای حفظ و اعتلای ارزش هنری اثر خود، می‌کوشد تا از عوامل ابتذال بکاهد. یکی از این عوامل در آثار ادبی، ابتذال در تشبیه است. در وهلهٔ نخست باید دو چیز را مفروض بدانیم؛ اول این که «شعر نخستین گونه از گونه‌های ادبی است که پا به عرصهٔ وجود نهاده و تاریخی کهن‌تر از دیگر گونه‌ها دارد، طبیعت اشیا نیز اقتضا می‌کند که پیدایش نثر فنی پس از پیدایش شعر باشد» (قطب، ۱۳۹۰: ۱۰۴)؛ دوم این که «تشبیه وضوح معنا را می‌افزاید و بر آن تأکید می‌کند» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۵: ۹۰)؛ بر اساس این دو فرضیه، تشبیهات موجود در ابتدای دورهٔ رشد و تکوین زبان باید مفرد باشند و وجه شبه و ادات آن‌ها نیز ذکر شود. به صورت تدریجی و با رشد و تکوین زبان و سنت‌های شعری، در ساختار تشبیهات مزبور دگریسی رخ می‌دهد و آن‌ها به تشبیه بلیغ، مرکب و ... تبدیل می‌شوند. گویا شاعر قصد دارد با کنار نهادن بخشی از چیزی که ذهن مخاطب با آن آشناست، آشنایی‌زدایی (defamiliarization) کند و وی را به اندیشه و تأمل وا دارد. این اقدام در جهت گریز از ورود ابتذال در کلام و مشخصاً گریز شاعر از ورود ابتذال در تشبیهاتش صورت می‌گیرد. این روند تا جایی ادامه می‌یابد که شاعر ناچار است برای گریز از ابتذال، گاهی از تشبیه نیز روی‌گردان شود و با حذف یکی از ارکان آن، به خلق استعاره بپردازد. «استعاره از نگاه سکاکی محصول فرایندی است که از **تشبیه** دو چیز به هم آغاز شده، با حذف برخی از ارکان آن، به مرحلهٔ **تشابه** و سپس **تناسی تشبیه** و **ادعای همانندی** می‌رسد» (معصومی و دیگران، ۱۳۹۷: ۹۲).

زاویهٔ تشبیه در مبتذل شدن یا نشدن آن بی‌اثر نیست. شمیسا مبتذل بودن یا نبودن تشبیه را بسته به زاویهٔ تشبیه می‌داند: «هر قدر زاویهٔ تشبیه بازتر باشد، یعنی ربط بین مشبه و مشبهٌ‌به دورتر باشد، تشبیه هنری‌تر است و در اصطلاح به آن تشبیه غریب می‌گویند. [...] اما هر قدر زاویهٔ تشبیه تنگ‌تر باشد، یعنی ربط و شباهت بین مشبه و مشبهٌ‌به واضح‌تر و نزدیک‌تر باشد، تشبیه غیر هنری است و به آن تشبیه مبتذل گویند» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۴۴ و ۴۵). زاویهٔ تشبیه با وجه شبه، و وجه شبه با لطف تشبیه نسبت مستقیمی دارد:

> لطف تشبیه، غرابت آن است و دوریش از ابتذال، حصول آن هم بدینگونه دست میدهد که وجه شبه امری باشد که زود به خاطر نرسد. البتّه حتّی یك تشبیه غریب وقتی که مکرّر شد، شایع میشود و مبتذل، بعد هم جزو سنّتها میشود و اصالت خود را از دست میدهد (روحانی و مهدی‌نیا چوبی، ۱۳۹۰: ۲۲۶).

صنایعی مثل اقتباس و نیز تتبعات ادبی زمانی موضوعیت پیدا می‌کنند که آثار بزرگی خلق شده باشد و نویسندگان یا شاعران بخواهند جهت زینت‌بخشی به آثار خود از آن‌ها بهره بگیرند. شرف‌الدین رامی دربارهٔ تتبع از گلستان سعدی می‌نویسد:

> کار اقتباس و تضمین یا تتبعات و معارضات شعری و ادبی بجائی رسید که استادان سخن یک رساله یا یک کتاب را مورد تتبع و معارضه قرار داده و به تقلید یک دیگر بتدوین دفاتر مبادرت

> نموده‌اند و چنانکه مثلاً گروهی از استادان بتقلید از [...] سعدی شیرازی بتدوین مجموعهٔ مرکب از نظم و نثر در پند و اندرز و حکایات بر منوال و اسلوب گلستان پرداخته‌اند چنانکه: مجد خوافی کتاب روضةالخلد و مولا عبدالرحمن جامی کتاب بهارستان و میرزا جیحون کتاب نمکدان و قاآنی کتاب پریشان را بر اسلوب گلستان سعدی نگاشته‌اند (رامی تبریزی، ۱۳۸۵: ۲۵۷-۲۵۸).

دربارهٔ سبک آثار سعدی نوشته‌ها فراوان است و اغلب اهل فن در این باره نظر یکسانی دارند.

«سخن سعدی علاوه بر سادگی کلام، روشن است. تخیلهای دورپرواز سبک هندی و پرده‌پوشیهای سخن انوری و خاقانی و نظامی در کلام او نیست. تشبیه‌ها و استعاره‌ها و مجازها و کنایه‌های او از ابهام به دور است» (غلامرضایی، ۱۳۹۱: ۱۷۸). فرشیدورد نیز دربارهٔ کیفیت استعاره و تشبیه‌های سعدی و حافظ به لحاظ تازگی یا کهنگی آن اشاره می‌کند: «تشبیه یا استعارهٔ بدیع یا نیست یا اندک است. استادی این دو نابغه شعر بیشتر در آرایش تشبیهات و استعارات کهن است» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۴۹۵)؛ بنابراین، اگر بخواهیم عوامل و ابزار نوسازی در تشبیهات سعدی را بیابیم، نباید در پی تصاویر بکر باشیم، بلکه باید ببینیم که او چه تغییراتی را در ساختار تشبیهات پیش از خودش اعمال کرده است. دربارهٔ نوسازی تشبیهات سعدی گفته شده است:

> سعدی در نوکردن تشبیه‌ها از شیوه‌های مختلفی بهره می‌گیرد که شاید مهم‌ترین راهکارهای او برای این کار، مضمرساختن، مضمر و تفضیلی ساختن، ندامت از تشبیه پیشین و ارتقای آن، موقوف المعانی ساختنِ تشبیه‌ها، مقیّدکردن تشبیه‌ها باشد؛ البتّه این شیوه را زمانی به کارمی‌برد که نخواهد مشبّهٌبه را تغییر دهد و از همان مشبّهٌبه‌های شناخته‌شده بهره گیرد. هرگاه از آن مشبّهٌبه‌های غریب استفاده کرده است، دیگر نیازی به این ترفندها نبوده و سخن خودبه‌خود نو شده است (حسن‌زادهٔ نیری و حمیدفر، ۱۳۹۸: ۱۷۴).

۱-۱. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

سعدی در باب پنجم بوستان و جامی در روضهٔ ششم بهارستان برای نوسازی تشبیهات خود از چه ابزاری بهره گرفته‌اند؟ چه مصادیقی برای عدم موفقیت در نوسازی تشبیه در روضهٔ ششم بهارستان و باب پنجم بوستان می‌توان پیدا کرد؟

به نظر می‌رسد با عنایت به گذر چندین سده از حیات ادبی زبان و ادبیات فارسی و عبور از مرحلهٔ رشد و تکوین، سعدی و جامی برای خلق تصویری بدیع و تازه در جهت اعتلای آثار ادبی خود می‌بایست یا از تشبیهاتی نو بهره گرفته باشند یا تشبیهات پیشینیان را با تغییر و دگردیسی همراه کرده باشند. با عنایت به این که کلام سعدی برای عوام و خواص اغلب به دور از ابهام بوده است، انتظار می‌رود او و متتبعان وی بیش‌تر کوشیده‌اند تا تغییری در کلام پیشینیان ایجاد کنند و کمتر به خلق تشبیهات بدیع بپردازند.

حذف یا عقلی کردن یک یا هر دو ارکان تشبیه، استفاده از وجه شبه دور از ذهن، بهره‌گیری از ادات تشبیه نادر و استفاده از ابزار نوسازی تشبیه، به‌ویژه تشبیه تفضیل، گاهی موجب نقض رسالت

تشبیه می‌شود. در چنین حالتی، مشبهٌ‌به از مشبه اجلی و اقوی نیست، و وجه شبه به قدری در ذهن خواننده گنگ و مبهم است که هیچ ادعای شباهتی بین مشبه و مشبهٌ‌به نمی‌توان برقرار کرد؛ از این رو، ممکن است نمونه‌هایی را در باب پنجم گلستان و روضهٔ ششم بهارستان ببینیم که مصداق عدم موفقیت در نوسازی تشبیهات شاعر هستند.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

از جمله مقالات نوشته شده دربارهٔ آثار سعدی و تشبیه، می‌توان به مقالهٔ مأخوذ از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «تنوع وجه شبه؛ عنصر اصلی پویایی تشبیهات سعدی» نوشتهٔ امید مجد و رضا توپه (۱۳۹۹)، «تشبیهات هنری در غزل سعدی» نوشتهٔ یحیی طالبیان و هوشنگ محمدی (۱۳۸۴)، «شیوهٔ تشبیه‌سازی سعدی» نوشتهٔ محمدحسن حسن‌زادهٔ نیری و علی‌اصغر حمیدفر (۱۳۹۸)، «بررسی تشبیه تفضیل در غزلیات سعدی» نوشتهٔ زهرا دهقانی (۱۳۹۹)، «شیوه‌های نو سعدی در استفاده از تشبیه و استعاره در غزل» نوشتهٔ مسعود روحانی و سیدمحسن مهدی‌نیا چوبی (۱۳۹۰)، «تشبیه قریب (مبتذل) و شیوه‌های رفع ابتذال تشبیه (در کتب بیان مشهور فارسی)» نوشتهٔ میترا گلچین و عباس کریمی (۱۳۹۵)، «بررسی و مقایسهٔ محتوایی و بلاغی بهارستان جامی با گلستان سعدی» نوشتهٔ علی‌رضا مظفری و رقیه گودرزی (۱۳۸۷)، «نگاهی تازه به تشبیه تفضیل» نوشتهٔ سعید مهدوی‌فر و امید مجد (۱۳۸۹) و «بررسی جایگاه تشبیه و تمثیل در اندیشه‌های تعلیمی سعدی» نوشتهٔ حسین آقاحسینی و الهام سیدان (۱۳۹۲) اشاره کرد. از پایان‌نامه‌های تدوین شده دربارهٔ گلستان سعدی و بهارستان جامی و کارکرد بلاغت در آن‌ها می‌توان از «تحلیل بلاغیِ اشعارِ گلستان سعدی» نوشتهٔ سعید سرحدی (۱۳۹۶) نام برد. پژوهش‌های معرفی شده به لحاظ موضوع دو چیز را نمایان می‌سازند: سعدی و نسبت تشبیه با آثار او و روش‌های نوسازی تشبیه. در اهمیت و نوآوری پژوهش پیش‌رو همین بس که کوشیده‌ایم اولاً در نگاهی مقایسه‌ای، شگردهای نوسازی تشبیه در باب پنجم گلستان سعدی و روضهٔ ششم بهارستان جامی را مشخص کنیم، و نتیجهٔ تتبع جامی از سعدی را با تکیه بر شگردهای مزبور نشان دهیم، و موضع دو شاعر را در نسبت با تشبیهات مبتذل روش کنیم. ثانیاً تشبیه تسویه را، به‌ویژه در نثر مسجع، به مثابهٔ شگردی ناشناخته در نوسازی تشبیه معرفی نماییم.

۱-۳. مبانی نظری

مهم‌ترین مسئله دربارهٔ نوسازی تشبیه، ابزاری است که شاعر از آن‌ها استفاده می‌کند. دربارهٔ ابزار نوسازی تشبیه، پژوهش‌های گوناگونی انجام شده که هر کدام از آن‌ها دسته‌بندی ممتازی از دیگر نوشته‌ها ارائه داده‌اند. غالب این پژوهش‌ها، نوسازی تشبیه را در نسبت با متون نظم در نظر گرفته و از ابزاری که می‌تواند سبب رفع ابتذال تشبیه در نثر شود، غفلت ورزیده‌اند. ضمن اشاره به ابزار تشبیه ذکر شده در کتب و پژوهش‌های بلاغی و کارکردها در گلستان و بهارستان، به معرفی تشبیه

«تسویه» به مثابهٔ ابزاری برای نوسازی تشبیه در متون نثر می‌پردازیم. اغلب کتب و پژوهش‌های تدوین شده، تشبیه تفضیل و انواع آن را ابزار نوسازی در تشبیه می‌دانند. شمیسا فقط به تشبیه مشروط و تشبیه تفضیل دربارهٔ نو کردن تشبیه اشاره کرده است: «به وسیلهٔ تشبیه مشروط و تفضیل معمولاً تشبیهات مبتذل یعنی تکراری و پیش‌پا افتاده را نو می‌کردند و بدان غرابتی می‌دادند» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۲۵). نجاریان و دیگران در «ابزار نوسازی تشبیه در دیوان هشت تن از بزرگان ادب عربی و فارسی» به ذکر هشت ابزار برای نوسازی تشبیه می‌پردازند (نجاریان و همکاران، ۱۳۸۴: ۱۷۳). مهدوی‌فر و مجد در «نگاهی تازه به تشبیه تفضیل» سیزده ساخت گوناگون را برای تشبیه تفضیل ذکر کرده‌اند (مهدوی‌فر و مجد، ۱۳۸۹: ۲۵۹). باید توجه داشت که بعضی از ساخت‌های نوسازی تشبیهی که نجاریان و دیگران در «ابزار نوسازی تشبیه در دیوان هشت تن از بزرگان ادب عربی و فارسی» از آن‌ها نام برده‌اند، با سیزده ساخت مزبور یکسان‌اند. گلچین و کریمی نیز در «تشبیه قریب (مبتذل) و شیوه‌های رفع ابتذال تشبیه (در کتب بیان مشهور فارسی)» تقریباً به همان ابزار و مبانی‌ای اشاره کرده‌اند که در پژوهش‌های مزبور آمده است.

۲. نوسازی تشبیه در *گلستان* سعدی و *بهارستان* جامی

۲-۱. تشبیه مشروط، تشبیه تفضیل و تشبیه مقید

اغلب بلاغیون متأخر برای سه تشبیه مزبور در جهت نوسازی تشبیه و رفع ابتذال از آن کارکرد یکسانی قائل بوده‌اند. فرشیدورد می‌نویسد: «تشبیه مشروط و تفضیل هر دو بر تفضیل دلالت می‌کنند زیرا شرطی که در مشروط می‌آید مفید معنی تفضیل است. پس از لحاظ ساختمان تشبیه‌های مشروط و تفضیل از جنس تشبیهات مقید و مرکبند و هر دو از یکنوعند و از لحاظ معنی نیز هر دو بر تفضیل دلالت می‌کنند و جدا کردن آنها از هم موردی ندارد و هر دو [...] از نظر معنی از اقسام تشبیه تأکیدی و رجحانی و اغراقی هستند» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۴۴۷/۲). ذاتاً ما زمانی با تشبیه مشروط و تشبیه تفضیل روبه‌رو می‌شویم که ادبیات و تصاویر خیالی خلق‌شده از دورهٔ رشد و تکوین خود عبور کرده باشد. همایی تشبیه مقید را نیز تشبیه مشروط می‌داند. در حقیقت او میان شرط و قید تفاوتی قائل نمی‌شود و در تعریف تشبیه "مشروط یا مقید" می‌نویسد: «آن است که چیزی را به چیزی مانند کنند با شرطی و قیدی، که آوردن آن شرط و قید، بر لطف کلام و ظرافت معنی بیفزاید» (همایی، ۱۳۷۳: ۲۳۵). سعدی می‌کوشد غالباً توضیحات خود را در تشبیه مقید در موجزترین حالت بیان کند و از کلام اضافی پرهیزد کند:

بخنده گفت کـه مـن شـمع جمعـم، ای سـعدی مرا ازان چه که پروانه خویشتن بکشد؟
(سعدی، ۱۳۸۹: ۱۳۷)

یکی از توانمندی‌های سعدی استفاده از تشبیه مشروط در موجزترین کلام است: «هر که را زر در ترازوست زور در بازوست» (همان: ۱۴۶).

وگـر بـه چشـم ارادت نگـه کنـی در دیـو فرشـته‌ایت نمایـد بـه چشـم، کروبـی
(همان: ۱۳۳)

مگـر ملایکـه بـر آسـمان وگرنـه بشـر به حُسـن صـورت او در زمـی نخواهـد بـود
به دوستی کـه حـرام اسـت بعـد از او صـحبت کـه هـیچ نطفـه چنـو آدمـی نخواهـد بـود
(همان: ۱۴۳)

سعدی توانسته است تشبیه مقید و مشروط را با هم به‌کار بندد. تعدد تشبیهات در کنار هم، خود، سبب رفع ابتذال از تشبیه می‌شود. در نمونهٔ زیر، قید یا صفت "پری‌رخسار" سبب شکل‌گیری تشبیه مقید شده است:

خواجـه بـا بنـدهٔ پری‌رخسـار چـون درآمـد ببـازی و خنـده
نـه عجـب کـو چـو خواجـه حکـم کنـد ویـن کشـد بـارِ نـاز چـون بنـده
(همان: ۱۳۴)

حکایت دوازدهم از باب پنجم دربارهٔ همنشینی زاغ با طوطی است. سعدی در تشبیه تفضیل از زبان طوطی به زاغ می‌گوید:

علی‌الصـباح بـه روی تـو هـر کـه برخیـزد صـباح روز سـلامت بـر او مسـا باشـد
(همان: ۱۳۹)

او سپس از زبان زاغ به طوطی در بیت اول تشبیه تفضیل، و در بیت دوم از تشبیه مشروط استفاده کرده است:

کـس نیایـد بـه پـای دیـواری کـه بـر آن صـورتت نگـار کننـد
گـر تـو را در بهشـت باشـد جـای دیگـران دوزخ اختیـار کننـد
(همان: ۱۴۰)

در این بیت سعدی، محبوب را در تشبیهی تفضیلی از پری زیباتر می‌داند:

مـن آدمـی بـه چنـین شـکل و خـوی و قـدّ و روش ندیـده‌ام مگـر ایـن شـیوه از پـری آموخـت
(همان: ۱۴۲)

ای طلعـت تـو بـه خـوبی از مهـر فـزون پـیش مـه طلعـت تـو خورشـید زبـون
(جامی، ۱۳۶۸: ۵۷)

جامی از تشبیه تفضیل بهره گرفته و طلعتِ معشوق را در خوبی بهتر از خورشید، و خورشید را در برابر ماه رخسار معشوق خوار دانسته است.

«انگشت بر رخسار من نهاد و گفت: گواهی می‌دهم این بغایت جمیل است و به نهایت (آمال و امانی) دلیل. امّا عفت و پاکی از آن اجمل است» (همان: ۵۹). استفاده از این تشبیه تفضیلی آن هم با مشبهٌ‌به عقلی، سبب شده تا تصویر ابهام داشته باشد. مسلماً با تشبیه بدیع و تازه‌ای روبه‌رو هستیم که کیفیت وجه شبه نیز در آن قدری مبهم می‌نماید.

«پس بر گلویی که آن از زه گریبان رشک می‌برد و از غیرت عقد حمائل اشک می‌ریخت یک تیغ براند» (همان: ۶۰). جامی زیبایی گلوی معشوق را از زه گریبان (یقهٔ پیراهن) و عقد حمایل (گردن-بند) او زیباتر می‌داند. صنعت بدیعی معنوی تشخیص نیز در نو شدن این تشبیه بی‌اثر نبوده است.

یک دو مویت کز زنخدان سر زده　　کرده یکسانت به پیران دو موی
(همان: ۶۵)

جوانی که به تازگی در زنخدانش موی روییده، به پیرانی که موی آن‌ها سفید و سیاه است، تشبیه شده است. پیش از جامی، نظامی شب و روز را به "پیر دو موی" تشبیه کرده است:

پیر دو مویی که شب و روز تست　　روز جوانی ادب‌آموز تست
(نظامی، ۱۳۹۱: ۹۴)

تشبیه تفضیل می‌تواند همراه صنعت بدیعی معنوی تجاهل‌العارف باشد. در حکایت ششم دربارهٔ از در درآمدن فرد زیبارو می‌نویسد: «بنشست و عتاب آغاز کرد که مرا در حال [که] بدیدی، چراغ بکشتی به چه معنی؟ گفتم: به دو معنی: یکی آن که گمان بردم که آفتاب برآمد» (سعدی، ۱۳۸۹: ۱۳۶).

بوسه دادن به روی دوست چه سود　　هم در آن لحظه کردنش بدرود
سیب گویی وداع یاران کرد　　روی از این نیمه سرخ و زان سو زرد
(همان: ۱۴۲)

سعدی در حکایت پانزدهم از باب پنجم، عرقی را که بر چهرهٔ زیبارویی نشسته، با تجاهل‌العارف خوشبوتر از گل و گلاب می‌داند: «ندانم به گلابش مطیّب کرده بود یا قطره‌ای چند از [گُلِ] رویش در آن چکیده» (همان: ۱۴۱). شکل دیگری از تشبیه تفضیل آن است که «برای تفضیل بخشیدن مشبهی بر مشبهٌبهی، آن مشبهٌبه را (در رابطه با مشبه اصلی) با چیزی فروتر و کمتر از خود قیاس کنند» (مهدوی‌فر و مجد، ۱۳۸۹: ۲۶۶):

گر هست دلم مایل تو نیست عجب　　سنگست نه دل، دلی که نه مایل توست
(جامی، ۱۳۶۸: ۵۸)

۲-۲. تشبیه غریب بعید

«آن است که بر اثر خفا و عدم ظهور وجه شبه در بادی نظر انتقال از مشبه بمشبهٌبه حاصل نشود مگر با تأمل و دقت[.] عدم ظهور وجه شبه در بدو نظر ناشی از سه چیز است: ۱- کثرت تفصیل در وجه شبه یعنی وجه شبه مرکب باشد [...] و کثرت تفصیل در وجه شبه موجب غرابت تشبیه میشود [...] ۲- آنکه بواسطه بُعد مناسبت بین طرفین حضور مشبهٌبه در ذهن در موقع حضور مشبه در ذهن نادر باشد [...] ۳- آنکه حضور مشبهٌبه مطلقاً در ذهن نادر باشد و ندرت حضور مشبهٌبه در ذهن بواسطهٔ اینست [که] مشبهٌبه نادرالوقوع است و کمتر دیده می‌شود [...] یا اینکه وهمی است [...] یا اینکه مرکب خیالی است [...] یا اینکه مرکب عقلی است» (رجائی، ۱۳۵۳: ۳۷۹-۳۸۰).

همچنین، رجائی تأکید می‌کند که تشبیه بلیغ نه از نوع تشبیه قریب مبتذل، بلکه از نوع تشبیه غریب بعید است (همان: ۳۸۰).

از جمله مواقعی که وجه شبه نادر است و با تشبیه غریب بعید روبه‌رو می‌شویم، زمانی است که صورت خیالی تشبیه با صنعت بدیعی معنوی استخدام درمی‌آمیزد. در چنین وضعیتی شاعر از وجه شبه دوگانه یا صنعت استخدام بهره جسته است. «گاهی وجه شبه در ارتباط با مشبه یک معنی و در ارتباط با مشبهٌبه معنی دیگری دارد و یک بار حسی و یک بار دیگر عقلی است. در این صورت کلام بسیار زیبا و هنری خواهد بود» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۴۲). گلچین و کریمی نیز دربارهٔ اهمیت «تغییر وجه شبه در طرفین تکراری» در نوسازی تشبیه می‌نویسند:

> نمی‌توان تأثیر وجه شبه را در ابتذال یا غرابت تشبیه انکار کرد، چنانکه اگر از یک مشبه و مشبهٌبه تکراری و فرسوده برای اشاره به وجه شبه نادری استفاده شود، باز هم غرابت حاصل شده و تشبیه از ابتذال رها خواهد شد؛ برای مثال اگر زید را به شیر تشبیه کنیم ولی وجه شبه موردنظرمان «بوی بد دهان شیر» یا «یال‌دار بودن آن» باشد، نه «توان و دلاوری‌اش»، تشبیه، واجد غرابت شده و از عیب ابتذال مبرا خواهد ماند» (گلچین و کریمی، ۱۳۹۵: ۱۰۸).

سعدی استخدام در وجه شبه را به‌خوبی به‌کار می‌گیرد. در حکایت دهم از باب پنجم تعبیر «دست داشتن» را با صنعت استخدام در دو معنی آورده است:

گر دست به جان داشتمی همچو تو بر ریش　　نگذاشتمی تا به قیامت که برآید
(سعدی، ۱۳۸۹: ۱۳۹)

«عاقبت راز ایشان به روی روز افتاد و سرّ ایشان از نشیمن کمون به انجمن بروز افتاد» (جامی، ۱۳۶۸: ۶۰). «خیمهٔ توطن از آن دیار برکندند و بار اقامت به دیار دیگر افکندند» (همان: ۶۰-۶۱). کمون به معنای پوشیدگی و خفاست. «نشیمن کمون»، «خیمهٔ توطن» و «بار اقامت» اضافهٔ تشبیهی‌اند که به دلیل دیریابی وجه شبه می‌توان آن‌ها را از نوع تشبیه غریب بعید دانست. جامی برای ملموس‌تر کردن تشبیهات عقلی- حسی خود، توضیحاتی را به آن افزوده است.

شد رخش قبلهٔ خداجویان　　از خدا روی خود در او کردند
فوطه‌پوشان بر آن شکرگفتار　　چون مگس بر شکر غلو کردند
(همان: ۶۵)

تشبیه فوق ما را به یاد این بیت از مواعظ سعدی می‌اندازد:

این دغل‌دوستان که می‌بینی　　مگسانند دور شیرینی
(سعدی، ۱۳۷۴: ۹۶۷)

تشبیه رخ به قبله در ادبیات پربسامد و مبتذل است. سعدی نیز پیش از جامی کوشیده تا تشبیه رخ به قبله را با سجع‌سازی به گونه‌ای به‌کار ببندد که از آن رفع ابتذال نماید: «بمثابتی که قبلهٔ چشمم جمال او بودی و سود و سرمایهٔ عمرم وصال او» (سعدی، ۱۳۸۹: ۱۴۳). با وجود ابتذال آشکار تشبیه رخ به قبله، جامی کوشیده با استفاده از لفظ غلو تشبیه غریب بعیدی را ایجاد کند.

وجه شبه این تشبیه دوگانه است. غلو در نسبت با گفتار در معنیِ گزافه‌گویی و در نسبت با شکر به معنای زیاده‌روی و تجاوز کردن از حد است. همچنین، لفظ «غلو» در جایگاه قافیه نیز واقع شده، و قافیه شدن آن با «او» از عیوب قافیه به شمار می‌آید؛ زیرا حرف رَوی در یک مصراع ساکن و در مصراع دیگر متحرک است. به چنین عیبی در قافیه، «غلو» گفته می‌شود. جامی به طرزی خلاقانه توانسته، نه‌تنها، تشبیه سعدی را نوسازی کند، بلکه برای عیب قافیهٔ موجود در بیت نیز توجیهی شاعرانه آورده است.

۲-۳. تناسی تشبیه

«گونه‌ای از تخییل است که به فراموش کردن تشبیه و انصراف نفس از تخییل آن برمیگردد جز اینکه در این گونه تخییل، علت‌سازی وجود ندارد» (نجاریان و دیگران، ۱۳۸۴: ۱۸۹).

> حذف یکسرهٔ مشبه و رویگرداندن از آن، چیزی است که گاه به «تناسی تشبیه» تعبیر می‌شود. [...] به گفتهٔ سکاکی، تناسی تشبیه یکی از شروط زیبایی و تأثیرگذاری استعاره است و یک استعارهٔ موفق باید بتواند خود را از بند خاستگاه تشبیهی‌اش رها کند: «برای نیکو شدن استعاره شروطی وجود دارد که اگر آنها را داشته باشد، نیکو می شود وگرنه، از نیکویی تهی گشته، چه بسا که به زشتی نیز گرفتار آید ... یکی از آن شروط این است که به استعاره در سخنت از جهت لفظ بوی تشبیه نرسانی» (معصومی و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۱).

به گفتهٔ تجلیل موشکافی بلاغت‌دانان در تناسی تشبیه نشان می‌دهد:

> گذشتگان شعر و ادب ما، چگونه خروج از موازین خشک و قراردادهای سنتی را آنگاه که مصلحت می‌دانسته [...] جایز می‌شمرده‌اند، این دانشمندان از یکسو راه را برای هر گونه پرورش ذوقی و نوآوری و اجتهاد ادبی باز گذاشته‌اند و از دگر سو با تنظیم اصول استوار بلاغی و بیانی چون همین تناسی تشبیه جلو هر گونه گستاخی و آشوبگری ادبی را گرفته و چه شاهکارها که ازین رهگذر پدید آورده‌اند (تجلیل، ۱۳۵۳: ۱۲۳).

تناسی تشبیه اصولاً یا بر تعجب یا بر نهی از تعجب استوار است (همان: ۱۱۹). «استعاره به‌ویژه در آنجا که ترشیحی در آن باشد برای پذیرش تناسی استعداد بیشتر دارد زیرا مبنای ترشیح بر تناسی تشبیه و انصراف از آن است» (همان: ۱۱۴).

شگفتی و تعجبی که خواننده پس از مصادیق تناسی تشبیه دارد، شکلی از غافلگیری است. «غافلگیری» از ویژگی‌های تشبیهات سعدی است:

> شاید مهم‌ترین ویژگی سخن سعدی در حوزهٔ تشبیه و خویشاوندان این صنعت، همان بهره‌گیری از عنصر غافلگیری باشد؛ سعدی به جای اینکه دنیای وجه شبه را مقصد تشبیه قرار دهد، همان وجه شبه‌های معمول و شناخته شده را بر مشبّهٌبه‌هایی خلاف انتظار حمل کرده و بدین شیوه، سخنی تازه به ارمغان آورده است. با جست‌وجو در سخنان سعدی، کمتر به وجه شبه‌های تازه برمی‌خوریم؛ امّا وجه شبه‌های کهن را با عنصر غافلگیری همراه ساخته و سخنی سهلِ ممتنع ارائه کرده است (حسن‌زادهٔ نیری و حمیدفر، ۱۳۹۸: ۱۷۳).

مسلماً حسنِ استفادهٔ تناسی تشبیه، به‌ویژه در آثار سعدی، وقتی پدیدار می‌شود که خواننده به‌یکباره نتواند به تشبیه موجود در متن پی‌ببرد:

نصیحت کن مرا، چندان که خواهی — که نتوان شستن از زنگی سیاهی
(سعدی، ۱۳۸۹: ۱۴۶)

از ویژگی‌های معشوق در نزد سعدی و سبک عراقی سفّاک بودن و صیاد بودن و سنگدلی اوست. همچنین، عاشق به مثابهٔ کشتهٔ معشوق است. سعدی با مدد از تناسی تشبیه بارها به این ویژگی‌ها اشاره کرده است:

کوته نکنم ز دامنت دست — ور خود بزنی به تیغ تیزم
(همان: ۱۳۴)

آن کس که مرا بکشت، باز آمد پیش — مانا که دلش بسوخت بر کشتهٔ خویش
(همان: ۱۳۵)

این دل عشاق به دام تو صید — ما به تو مشغول و تو با عمرو و زید
(همان: ۱۴۲)

جامی نیز به تبع سعدی از تناسی تشبیه بهره می‌جوید. در بیت زیر، شاعر دیده و دل را به منزل تشبیه کرده است؛ از آن نظر که معشوق در آن‌ها جای می‌گیرد و سکنی می‌گزیند:

ای آنکه مرا دیده و دل منزل توست — حسن همه خوبان جهان حاصل توست
(جامی، ۱۳۶۸: ۵۸)

رونق حسن تو رفته است ای پسر — از نهال خشک سرسبزی مجوی
(همان: ۶۵)

در بیت فوق جامی از تناسی تشبیه بهره جسته و چهرهٔ از رونق‌افتادهٔ پسر را به نهالی خشک تشبیه کرده است.

او گلستان جمالست عجب نیست کزو — خارکش خار برد طالب گُل گُل چیند
(همان: ۶۵)

با توجه به آنچه در «حکایت» دربارهٔ بی‌توجهی معشوق به درویش و توجه معشوق به رقیبان نقل شده است، در مصراع دوم تناسی تشبیه وجود دارد. درویش چنان خارکشی است که از معشوق خار می‌چیند و رقیبان نیز مانند کسانی هستند که از گل معشوق بهره می‌جویند. اگر تعریف سکاکی دربارهٔ «استعاره: تشبیه کوتاه‌شده» را مفروض بدانیم، «چارده ماه» و «پیلان» در ابیات زیر می‌توانند مصداق تناسی تشبیه باشند:

آواز حلیّ و بانگ خلخال آمد — یعنی خیزید کامد آن چارده ماه
(همان: ۶۱)

بزرگی دیدم اندر کوهساری — قناعت کرده از دنیا به غاری
چرا، گفتم، به شهر اندر نیایی؟ — که باری، بندی از دل برگشایی

بگفت: آن جا پری‌رویان نغزند چو گِل بسیار شد، پیلان بلغزند
(سعدی، ۱۳۸۹: ۱۴۲)

در حکایت چهاردهم از باب پنجم نیز، سعدی به‌خوبی تناسی تشبیه در الفاظ «گل»، «خار»، «گنج» و «مار» را به کار برده است: «نادیدنِ زن بر من چنان دشوار نمی‌نماید که دیدنِ مادرزن.

گل بتاراج رفت و خار بماند گنج برداشتند و مار بماند»
(همان: ۱۴۱)

۲-۴. تشبیه کنایی

«ای فرزند ارجمند و ای جوان دلبند با هرکس چون شیر و شکر میامیز و به ریسمان فریب هر ناکس درمیاویز. تو، آیینهٔ خدانمایی» (جامی، ۱۳۶۸: ۶۵). تشبیه آمیختن فرد به آمیختن شیر و شکر را می‌توان مصداق تشبیه کنایی در نظر گرفت. پارسا در «پیوند تشبیه و کنایه در یک گونهٔ بلاغی نادر در ادب عامه» برای تشبیه کنایی، پنج ویژگی مشخص ذکر می‌کند که همهٔ آن‌ها در تشبیه مزبور دیده می‌شود: «۱. حسی بودن طرفین تشبیه [...] ۲. مفرد بودن طرفین تشبیه [...] ۳. مفصل بودن [...] ۴. مرسل بودن [...] ۵. افزایش التذاذ هنری و زیبایی‌شناسی [...]» (پارسا، ۱۳۹۷: ۹۹-۱۰۰). تشبیه فریب به ریسمان از این جهت که هر دو گرفتارکننده است، و وجه شبه در آن زود به ذهن خواننده پدیدار می‌شود، قریب مبتذل است. تشبیه فرد مزبور به آیینهٔ خدانما نیز از نوع مقید است.

۲-۵. تشبیه و صور خیال مضاعف

۲-۵-۱. تشبیه و حسن تعلیل

در حکایت دهم از باب پنجم، سعدی در وصف کسی که موی بر صورتش درآمده، سروده است:

سؤال کردم و گفتم: جمال روی تو را چه شد که مورچه بر گردِ ماه جوشیده‌ست؟
جواب داد: ندانم چه بود رویم را مگر به ماتم حُسنم سیاه پوشیده‌ست
(سعدی، ۱۳۸۹: ۱۳۹)

در این ابیات، سعدی برای رویش موی صورت فرد زیباروی، حسن تعلیلی ارائه، و زشت شدن صورت او را توجیه ادبی کرده است.

زان پیش که دایه بر لبم شیر نهد بر یاد لب لعل تو می‌خوردم خون
(جامی، ۱۳۶۸: ۵۷)

جامی با بهره‌گیری از صنعت بدیعی معنوی حسن‌تعلیل، قصد داشته از ابتذال اضافهٔ تشبیهی «لب لعل» بکاهد.

۲-۵-۲. تشبیه و به کارگیری سجع

سعدی گاه ساده‌ترین و پیش‌پاافتاده‌ترین تشبیهات را به مدد سجع چنان در متن به کار می‌بندد که آشکار کردن ابتذال موجود در آن کار ساده‌ای نیست. در عبارت عربی زیر، او جناسی را بین ادا و

بدا، و خلقی و حلقی برقرار می‌کند: «حلقی [داشت] طَیّبُ الأدا و خلقی کَالبَدرِ اِذا بَدا» (سعدی، ۱۳۸۹: ۱۳۸). «عاشقان، بساط انبساط بازچیدند و پای اختلاط درکشیدند» (جامی، ۱۳۶۸: ۶۲). «بساط انبساط» اضافهٔ تشبیهی‌ای است که در متون نثر متقدم فارسی زیاد به چشم می‌خورد. به ذکر دو نمونه از خواجه عبدالله انصاری در مناجات‌نامه و میبدی در کشف‌الاسرار و عدةالابرار بسنده می‌کنیم: «آبی و خاکی را چه زهرهٔ آن بود که حدیث قدم کند که اگر نه عنایت و ارادت قدیم بود، اگر نه او به کرم و فضل خود این مشتی خاك را به درگاه قدم خود دعوت کردی و بساط انبساط در سرای هدایت بسط کردی؟» (انصاری، ۱۳۸۲: ۷۱). «با محمدص در خلوت او ادنی بر بساط انبساط این راز برفت» (میبدی، ۱۳۷۱: ۷۱/۱۰). جامی کوشیده است با سجع انبساط با اختلاط، از ابتذال این اضافهٔ تشبیهی بکاهد.

۲-۵-۳. به‌کارگیری تشبیهات متعدد کنار هم

سعدی کوشیده است با کنار هم نهادن اضافه‌های تشبیهی مأنوس، تصویر جدیدی خلق کند که هم از آن تشبیهات رفع ابتذال کرده باشد، و هم کلامش برای خواننده مبهم نماند: «تا مگر آتش فتنه که هنوز اندک است به آب تدبیر فرونشانم» (سعدی، ۱۳۸۹: ۱۴۶).

خوبان قفسند و حسن خوبان طوطی　　طوطی چو پرید، من قفس را چه کنم؟
(جامی، ۱۳۶۸: ۶۴)

در مصراع اول این بیت، شاهد دو تشبیه هستیم. تشبیه اول از نوع بلیغ است که شاعر وجه شبه و ادات را ذکر نکرده است. این تشبیه، بدون حضور تشبیه دوم، کاملاً گنگ و مبهم به نظر می‌آید و بین مشبه «خوبان» و مشبهٌ‌به «قفس» هیچ نسبتی را نمی‌توان برقرار کرد. دقیقاً آن چه برای تشبیه اول ذکر کردیم، برای تشبیه دوم نیز صدق می‌کند؛ بنابراین، جامی توانسته با استفاده از دو تشبیه بلیغ در کنار هم، نه‌تنها، از تشبیه غریب بعید گریخته، بلکه با اندیشهٔ خلاق و بدون توسل به مفاهیم و لغات دور از ذهن، تصویری جدید را خلق کند.

۲-۵-۴. تشبیه با تشخیص

این دیدهٔ شوخ می‌برد دل به کمند　　خواهی که به کس دل ندهی دیده ببند
(سعدی، ۱۳۸۹: ۱۴۵)

در این بیت، دیده به کمندی تشبیه شده است که دل را گرفتار می‌کند.

آزاد کن آن را که بود بندهٔ عشق　　کان دلشده را بندگی عشق بسست
(جامی، ۱۳۶۸: ۶۴)

عشق مانند محبوب یا معبودی است که پرستیده می‌شود.

۲-۶. به کار بردن مشبهٌ‌به غیر معمول

چیزی که سبب تشخص یافتن طرز یا سبک سعدی می‌شود، «وجه شبه نیست، بلکه مشبّهٌ‌به‌هایی است که به کار می‌گیرد؛ یعنی همان وجه شبه‌های معهود و شناخته شدهٔ سنن ادبی را به مدد مشبّهٌ‌به‌هایی غریب و دور از انتظار عرضه می‌کند که همین غریب بودن و دور از انتظاربودن، عامل بسیار مهمّی در پدیدآمدنِ سبکِ شخصی سعدی است» (حسن‌زادهٔ نیری و حمیدفر، ۱۳۹۸: ۱۵۵). اغلب این مشبهٌ‌به‌های غیر معمول در ساختار اضافهٔ تشبیهی نمایان می‌شوند. جامی نیز از این ویژگی تأثیر پذیرفته است.

سعدی در این گونه تشبیهات می‌کوشد دربارهٔ وجه شبه مورد نظر خود حتماً اشارتی داشته باشد تا کلام از ابهام دور بماند. به تشبیه "فرد به مار"، "ولع به فرش"، "بحر مودت" و "امواج محبت" در نمونه‌های زیر می‌نگریم: «در قعر بحر مودت چنان غریق بود» (سعدی، ۱۳۸۹: ۱۳۵). «از [میانِ] تلاطمِ امواجِ محبت سربرآورد» (همان).

از یادِ تو غافل نتوان کرد به هیچم سرکوفته‌مارم نتوانم که نپیچم
(همان: ۱۴۶)

تشبیه فرد به مار را در همین باب، بار دیگر از سعدی می‌بینیم که در آنجا نیز سعی می‌کند دربارهٔ وجه شبه حتماً توضیح مختصری ارائه کند. تشبیه فرد به طاووس نیز با تعدد تشبیه (باغ وصل) همراه شده تا کلام دچار ابهام نشود:

دوش چون طاووس می‌نازیدم اندر باغ وصل دیگر امروز از فراق یار می‌پیچم چو مار
(همان: ۱۴۴)

«طریق صواب آن است که با این پسر گرد طمع نگردی و فرش ولع درنوردی» (همان: ۱۴۵). سعدی شبیه به همین تشبیه را در همین باب تکرار می‌کند: «بقیت زندگانی فرش هوس درنوردم» (همان: ۱۴۳). در بیت زیر تشبیه بوستان به «گندنازار»، بدون لحاظ کردن مصراع دوم، بسیار غریب می‌نماید:

بوستان تو گندنازاری است بس که برمی‌کنی و می‌روید
(همان: ۱۳۹)

هنرمندی سعدی در مقایسه با جامی زمانی مشخص می‌شود که توانسته در بهترین شکل ممکن، مفاهیم عقلی را به ویژه در اضافه‌های تشبیهی‌اش، برای خواننده بدون تعقید و دشواری بیان کند تا خواننده، با محتوا بتواند همچنان حسِّ مؤانست خود را پایدار نگه دارد: «مهرهٔ مهرش برچیدم» (همان: ۱۳۸). «ناگهی پای وجودش به گِلِ عدم فرو رفت و دودِ فراق از دودمانش برآمد» (همان: ۱۴۳).

کاش کان روز که در پای تو شد خارِ اجل دست گیتی بزدی تیغ هلاکم بر سر
(همان)

«پسر دانست که [دل‌آویختهٔ اوست و] این گرد بلا انگیختهٔ او» (همان: ۱۳۵). در این نمونه، سعدی علاوه بر این که برای تشبیه گرد «بلا» توضیحی ارائه داده، کوشیده است از سجع نیز برای رفع ابتذال از تشبیه‌اش بهره بجوید.

به سبب تکرار فراوان اضافهٔ تشبیهی مشخص، سعدی گاهی از توضیح مشبهٌ‌به غیر معمول امتناع می‌ورزد، هر چند آن مشبهٌ‌به عقلی باشد. اضافهٔ تشبیهی «سایهٔ عنایت» را از نظر می‌گذرانیم:

هر که در سایهٔ عنایت اوست گنهش طاعت است و دشمن، دوست
(همان: ۱۳۳)

در مصراع دوم از این بیت، دو تشبیه تفضیل همراه با اغراق می‌بینیم. چنانچه واژهٔ «اگر» را برای مصراع دوم مقدّر بدانیم، دو تشبیه مصراع دوم می‌تواند از نوع مشروط نیز تلقی شود.

خرم آن دلدادهٔ محروم از دیدار اوست کز پسِ دیوار حرمان گوش بر گفتار اوست
(جامی، ۱۳۶۸: ۵۷)

جامی با بهره‌گیری از تعبیر «گوش بر گفتار کسی داشتن» به مثابهٔ کلامی عامیانه، کوشیده از ابهام تشبیه حرمان به دیوار بکاهد. «هنوز در بزم وصال جای گرم نکرده بود و از جام وصال جرعه‌ای بیش نخورده» (همان: ۵۹). اگرچه وصال امری عقلی است و امکان دارد در وهلهٔ نخست خواننده این اندیشه را کند که تصویر قدری انتزاعی و زاویهٔ تشبیه باز است، اما به سبب تکرار فراوان چنین تشبیهی در آثار پیش از جامی، خواننده دربارهٔ فهم وجه شبه به کار رفته و در نهایت فهم تصویر خلق‌شده، دچار سردرگمی نمی‌شود. «بزم وصال» و «جام وصال» دو تشبیه مبتذل‌اند که جامی از استفادهٔ آن‌ها ابایی نداشته است. در عبارت «مقتبسات آتش نبوت» (همان: ۵۶) هرچند برای مشبه آتش توضیحی ذکر شده است، اما نسبت بین نبوت و آتش مشخص نیست و مبهم است.

«دامن از صحبت او درچیدی و پای ارادت از او درکشیدی» (همان: ۶۳). این عبارت اندیشهٔ اهل فن را به سمت عبارتی از دیباچهٔ گلستان سعدی سوق می‌دهد: «مصلحت آن دیدم که در نشیمن عزلت نشینم و دامن از صحبت فراهم چینم» (سعدی، ۱۳۸۹: ۵۲). جامی ساختار عبارت کنایی سعدی را به شکل اضافه‌ای تشبیهی دگرگون کرده است. البته، فقط جامی از چنین اضافهٔ تشبیهی‌ای بهره نجسته است: «ما همواره یکجا بوده‌ایم حاشا که او را بگذاریم و از دامن صحبت او دست بداریم» (خوارزمی، ۱۳۸۴: ۹۸/۱). گاهی جامی می‌کوشد دربارهٔ وجه شبه تشبیهات عقلی- عقلی بیشتر توضیح دهد تا از ابهام کلام کاسته شود:

عشق سرّیست که گفتن نتوان به دو صد پرده نهفتن نتوان
(جامی، ۱۳۶۸: ۶۰)

البته او همواره نتوانسته است توضیح درخوری برای روشن کردن مشبهٌ‌به غیر معمول خود ارائه کند: «چاشنی وصال بعد از فراق نچشیده‌ای» (همان: ۵۶). در این نمونه، وصال امری چشیدنی

دانسته شده است؛ اما توضیح نه دربارهٔ مشبهٌبه، بلکه دربارهٔ مشبه آمده است و این مسأله سبب عدول از رسالت تشبیه است. در تشبیه مشبه‌به همواره باید اجلی و اقوی از مشبه باشد یا این که شاعر باید بکوشد برای روشن کردن مشبهٌبه خود، توضیحی بدهد.

۲-۸. تشبیه مرکب

یکی از ویژگی‌های تصاویر شعری سعدی، استفاده از ترکیب تصاویر و تعابیر کاملاً روشن برای مضمون‌سازی است. او در تشبیهات مرکب، هم از ارکان حسی و هم از ارکان عقلی بهره جسته و در هر دو گونه توانسته است کلامی بلیغ ارائه کند. نمونهٔ حسی- حسی و عقلی- عقلی از تشبیهات سعدی را از نظر می‌گذرانیم:

چه بودی ار سرِ زلفش به دستم افتادی چو آستین کریمان به دستِ درویشان
(سعدی، ۱۳۸۹: ۱۴۰)

چنین کردند یاران زندگانی ز کارافتاده بشنو تا بدانی
که سعدی راه و رسم عشقبازی چنان داند که در بغداد تازی
(همان: ۱۴۸)

پنجه در صید برده ضَیغَم را چه تفاوت کند که سگ لاید
روی در روی دوست کن بگذار تا عدو پشت دست می‌خاید
(همان: ۱۴۶)

در نمونهٔ اخیر، دو تشبیه مرکب وجود دارد: پنجه در صید بردن شیر به روی در روی دوست گذاشتن، و عوعو کردن سگ در برابر شیر به پشت دست خاراندنِ دشمن از حسد در برابر دوست تشبیه شده است.

لوح عارض چو شد از موی تراشیده درشت چو پسابیست که جز صفحهٔ دل نخراشد
(جامی، ۱۳۶۸: ۶۴)

جامی کوشیده از استعاره‌های پربسامد و مبتذل (لوح عارض و صفحهٔ دل) برای انتزاع هیئت مشبه و هیئت مشبهٌبه استفاده کند و ماحصل آن تصویر جدیدی است که خلق شده است. همان گونه که می‌بینیم، با وجود این که ماهیت زبان و تعابیری که در صور خیال شکل می‌گیرد، در مسیر ایجاز است، اما گاهی شاعر برای ایجاد تصویر جدید، به تصاویر آشنا و زودیاب نیاز دارد.

۲-۹. تشبیه تسویه و تشبیه جمع

در تشبیه جمع برای یک مشبه، چند مشبهٌبه ذکر می‌شود و در تشبیه تسویه برای چند مشبه، یک مشبهٌبه ذکر می‌شود. سعدی حکایت دوازدهم از باب پنجم را با دو بیت زیر به پایان می‌رساند که پنج تشبیه جمع دارد. این نمونه می‌تواند مصداق تعدد تشبیهات برای رفع ابتذال نیز تلقی شود:

جمعی چو گل و لاله بهم پیوسته تو هیزم خشک در میانی رسته
چون باد مخالف و چو سرما ناخوش چون برف نشسته‌ای و چون یخ بسته
(سعدی، ۱۳۸۹: ۱۴۰)

«در تقریر حال بلبلان چمن عشق و محبت و حرقت بال پروانگان انجمن شوق و مودت» (جامی، ۱۳۶۸: ۵۶). جامی برای مشبه عشق و محبت از مشبهٌبه چمن، و برای مشبه شوق و مودت از مشبهٌبه انجمن استفاده کرده است. تشبیه‌ها به صورت اضافی و عقلی به محسوس‌اند، و در عین‌حال، شاعر برای رفع ابهام از لوازم مشبهٌبه برای هر دو تشبیه استفاده کرده است. در عبارت فوق به اعتبار تعداد ارکان، با دو تشبیه تسویه روبه‌روییم. جامی در وهلهٔ نخست کوشیده است جهت نوسازی در تشبیه، با روی‌گردانی از مشبه حسی به مشبه عقلی روی آورد، سپس با ذکر لوازم مشبهٌبه قصد داشته از تعقید و ابهام تصویر خلق‌شده بکاهد.

«گردش ایام به‌تازگی ابواب شداید و آلام بر من بگشاید» (همان: ۶۱). در این جا آلام و شداید دو مشبه برای مشبهٌبه ابواب هستند؛ بنابراین تشبیه از نوع تسویه است. جامی کوشیده است با استفاده از صنعت بدیعی لفظی سجع در نثر، سجع ایام با آلام، از ابتذال تشبیه به کار رفته بکاهد.

در ستبری نمونهٔ افعی در درازی قرینهٔ ثعبان
(همان: ۶۲)

شلاق به دو مشبهٌبه متفاوت تشبیه شده و از این نظر که ادات تشبیه نیز در آن ذکر نشده، تشبیه مجمل هم به شمار می‌آید. «پشت مرا چون شکم طبل برهنه ساخت و چون طبّال روز جنگ به ضربات متعاقب و نقرات متوالی بنواخت» (همان: ۶۲). در این عبارت نیز، تشبیه جمع وجود دارد و جامی چون قصد داشته تصویر جدیدی خلق کند، کوشیده تا ارکان تشبیه و وجه شبه و ادات آن را به طور کامل ذکر نماید؛ یعنی از تشبیه «مطلق» بهره جوید تا خواننده در فهم آن دچار ابهام نشود. تشبیه مطلق «آن است که چیزی را به چیزی بدون قید و شرط تشبیه کنند (مشبه و مشبهٌبه و ادات تشبیه و وجه شبه را بیاورند)» (داد، ۱۳۸۵: ۱۳۵). ذکر تشبیه در عبارت مزبور، به صورت غیر تمثیلی و مفصل است و نکتهٔ درخور توجه دربارهٔ وجه شبه تشبیه در آن، گزینش مرزی است که جامی میان قریب مبتذل و غریب بعید برگزیده است. اگر وجه شبه ذکر نمی‌شد، تشبیه جمع مزبور از نوع غریب بعید بود؛ زیرا فهم آن دیریاب‌تر از چیزی می‌شد که از عبارت فوق برداشت می‌کنیم. البته، ذکر شدن وجه شبه نیز همواره ناظر بر قریب مبتذل بودن وجه شبه نخواهد بود؛ زیرا ممکن است نوآوری و تازگی تشبیه خلق‌شده حضور وجه شبه را در کنار ارکان اقتضا کند تا تشبیه رسا باشد و خواننده دچار ابهام نشود.

«به الماس مژه گوهر عجز و اضطرار سفتند و به لسان افتقار و زبان اعتذار گفتند» (همان: ۶۶). عجز و اضطرار به گوهر تشبیه شده که نوع آن نیز تسویه و مجمل است. جامی کوشیده است با

استفاده از سجع، هم توضیحی برای مشبهٌ‌به و روشن شدن کلام ارائه کند و هم با سجع «گفتند و سفتند» بتواند ابتذال موجود در تشبیه را رفع کند.

جایگاه تشبیه عقلی

دربارهٔ جایگاه تشبیهات عقلی، در نثر و در ساختار تشبیه تسویه و جمع، به‌ویژه زمانی که مشبهٌ‌به معقول است، باید اشاره کرد که این تشبیهات جز در ساختاری کامل و همراه با توضیحات نویسنده «رسانگی ندارند؛ ازاین رو، خاص آثار اطنابگرا هستند و غالبًا به صورت ترکیبهای اضافی، که عامل تقویت هر زبانی به شمار می آیند، مجال ظهور ندارند» (کاردگر، ۱۳۹۶: ۲۶۹). همچنین، باید اظهار کرد که در نثر مسجع می‌تواند بستری را برای تشبیه جمع و تشبیه تسویه فراهم کند؛ زیرا نویسنده در «تشبیه جمع با تعدد مشبهٌ‌به می‌کوشد تصویری روشن از مشبه ارائه دهد» (همان: ۲۶۳) نیز، در تشبیه تسویه نویسنده می‌کوشد با مشبهٌ‌بهی یکسان به مثابهٔ عاملی وحدت‌بخش بین چندین مشبه متفاوت پیوند برقرار کند. بدین ترتیب، این دو گونهٔ تشبیه در آثار منثور می‌تواند راهی برای خروج از ابتذال در تشبیه باشد.

۲-۱۰. به کار بردن ادات نادر

نجاریان و دیگران در «ابزار نوسازی تشبیه در دیوان هشت تن از بزرگان ادب عربی و فارسی» به این ابزار نیز برای نوسازی تشبیه اشاره داشته‌اند. سعدی در حکایت چهارم از باب پنجم، از لفظ «مانا» به مثابهٔ ادات تشبیه در معنیِ «گویی که» استفاده کرده است:

آن کس کـه مـرا بکشـت، بازآمـد پـیش　　مانا کـه دلـش بسـوخت بـر کشـتهٔ خـویش
(سعدی، ۱۳۸۹: ۱۳۵)

۳. عدم موفقیت در نوسازی تشبیهات *بهارستان* جامی و *گلستان* سعدی

گاهی شاعر یا نویسنده به‌رغم کوشش فراوان و به‌کارگیری ابزار نوسازی تشبیه، نه‌تنها قادر به رفع ابتذال از تشبیه نیست، بلکه تصویری نامأنوس خلق می‌کند که موجب ابهام در متن نیز می‌شود. به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنیم.

در لغت خوانده‌ام کـه ریـش پَـر اسـت　　پـــیش دانشـــور لغـــت‌پرداز
لیـــک آن پـــر کـــزو بـــه وکـــر عـــدم　　می‌کنـد مـرغ نیکـویی پـرواز
(جامی، ۱۳۶۸: ۶۴)

جامی از تشبیه مقید بهره جسته است؛ زیرا به صرف ذکر مشبه «ریش» و مشبهٌ‌به «پر»، نمی‌توان تناسبی برقرار کرد و زاویهٔ تشبیه، به دلیل دور از ذهن بودن وجه شبه، باز می‌شود، و تشبیه به اعتبار دور از ذهن بودن وجه شبه از نوع غریب بعید خواهد بود. جامی کوشیده است با مقید کردن مشبهٌ‌به و توضیح آن، قدری از ابهام تصویر خلق‌شده بکاهد؛ اما ناموفق بوده است. استفاده از دو تشبیه نامأنوسِ عقلی به حسیِ «وکر عدم» و «مرغ نیکویی» سبب ابهام بیش از پیش تصویر

شعری شده است. وکر سه معنا دارد: ۱. میهمانی بنای نو دادن ۲. مشت بر بینی کسی زدن ۳. به آشیانه درآمدن مرغ (در معنای مطلق آشیانه). در عبارت مزبور، معنای سوم مراد جامی بوده است. برای نمونه، میبدی و روزبهان بقلی «وکر» را در این معنی به کار گرفته‌اند: «چون قالب مصور مقدر تمام گشت جان لطیف را فرمان دادم تا بتن درآمد چنان که سلطانی بقصری یا همایی به وکری» (میبدی، ۱۳۷۱: ۲۴۵/۱۰). «ای مرغ بیابان وحدت! در وکر «سدره منتهی» چه نشینی؟» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۳۴). همان گونه که می‌بینیم، جامی به پیروی از روزبهان بقلی وکر را در تشبیهی عقلی به حسی استفاده کرده است.

«خوب‌رویی را کمند ارادت به حلقهٔ درویشان کشید و چون نقطهٔ مرکز در دایرهٔ این صوفیان آرمید» (جامی، ۱۳۶۸: ۶۵). یکی از شاخص‌های مهمی که در سیر و تکوین تدریجی حسی بودن تشبیهات به عقلی شدن آن‌ها می‌بینیم، استفاده از مفاهیم عقلی و انتزاعی‌ای است که در زبان وجود دارد. نویسنده یا شاعر برای مخیّل کردن کلام و خلق تصویر جدید، مفاهیم انتزاعی را در جایگاه یکی از ارکان تشبیه می‌نشاند. تشبیه «کمند ارادت» پیش از جامی، با ساختاری غیر تشبیهی در شعر سلمان ساوجی آمده است:

در قید چه داری به ستم؟ صید رها کن　　او خود به کمند تو درآید به ارادت
(۱۳۷۱: ۳۷۵)

تشبیه «خوب‌روی» به نقطهٔ مرکزی که در دایرهٔ صوفیان آرمیده، از نوع مقید است. با این که جامی از قید برای مشبهٌ‌به خود استفاده کرده است، تشبیه چندان لطفی ندارد و کلام را مخیل نکرده است و به اعتبار این که وجه شبه آن برای خواننده زودیاب است، تشبیه از نوع قریب مبتذل نیز به شمار می‌آید.

گاهی تشبیهاتی که شاعر خلق می‌کند، به دلیل ناپروردگی لطف چندانی ندارد؛ اما متأخران می‌کوشند آن تشبیه نو را پرورده‌تر از شاعر متقدم ارائه کنند. برای نمونه، در عبارت «در خانهٔ زین نشست» (جامی، ۱۳۶۸: ۵۹)، اگرچه تشبیه زین به خانه شاید زیبا جلوه نمی‌کند و صرفاً بی‌تحرکی و سکنی گزیدن وجه شبه مورد نظر جامی است، اما بعد از وی کسانی مثل صائب و لسانی شیرازی از این تشبیه در آثار خود استفاده کرده‌اند. لسانی شیرازی در شهرآشوب در صفت «سراج» سروده است:

آن آیهٔ صنع لایزالی　　صد زین بنگاه کرده خالی
او راست ز بسکه ناز و تمکین　　هرگز نرود به خانهٔ زین
(۱۳۴۵: ۲۶)

به ذکر نمونه‌ای از کاربرد این تشبیه در دیوان صائب تبریزی بسنده می‌کنیم:

آخر که ترا گفت که از خانه‌خرابان　　تنها کنی آباد همین خانهٔ زین را
(۱۳۹۱: ۳۹۶/۱)

اگر بخواهیم دربارهٔ عدم موفقیت سعدی در نوسازی تشبیهاتش سخن بگوییم، باید دربارهٔ برخی تشبیهات مرکب او تأمل کنیم. در نمونهٔ زیر هیچ تناسبی بین فرد در بندِ خویشتن با عشقبازی دروغ‌زن دیده نمی‌شود. شاعر زمانی از تشبیه مرکب بهره می‌گیرد که ظرفیت تصاویری که با تشبیهات مفرد-مفرد پیش از وی خلق شده است، محدود و بیش از حد مقید شده باشد. زمانی که تشبیهات مرکب از نوع عقلی-عقلی باشند، ممکن است نتوانیم تناسبی بین ارکان تشبیه برقرار کنیم؛ زیرا هیچ کدام از ارکان اجلی و اقوی از دیگری نیست:

تو که در بندِ خویشتن باشی عشق‌بازی دروغ‌زن باشی
(سعدی، ۱۳۸۹: ۱۳۴)

شکل دیگر تشبیه تفضیل، تشبیه مرجوع‌عنه است. مهدوی‌فر و مجد به نقل از ترجمان‌البلاغه دربارهٔ این تشبیه می‌نویسند: «این چنان بود کی شاعر از تشبیهِ کرده باز ایستد و بازگرداند، و چیزی ثابت کرده را نفی گرداند بقلب بر سبیل مبالغت» (مهدوی‌فر و مجد، ۱۳۸۹: ۲۶۷). در نمونهٔ زیر، سعدی با استفهامی انکاری از تشبیه مرجوعٌ‌عنه استفاده کرده و شخص بداختر را به خود او تشبیه می‌کند؛ اما از روی اغراق از این تشبیه روی‌گردان می‌شود. نه‌تنها، مشبه از مشبه‌به اجلی و اقوی نیست، بلکه وجه شبه به خاطر عقلی بودنش، تشبیه را بیش از پیش گنگ و مبهم کرده است:

بداختری چو تو در صحبت تو بایستی ولی چنان که تویی، در جهان کجا باشد؟
(سعدی، ۱۳۸۴: ۱۳۹)

۴. نتیجه

با توجه به نمونه‌های به‌دست‌آمده از باب پنجم گلستان و روضهٔ ششم بهارستان با محوریت شگردهای نوسازی تشبیه، نخست نشان دادیم که سعدی و جامی از ابزارِ تشبیه مشروط، تشبیه تفضیل و تشبیه مقید، تشبیه غریبِ بعید، تشبیه کنایی، تشبیه مرکب، تشبیه تسویه و تشبیه جمع، تشبیه و صور خیال مضاعف، تناسی تشبیه، به‌کار بردن مشبه غیر معمول و ادات نادر برای نوسازی تشبیه و رفع ابتذال از آن بهره گرفته‌اند. دوم این‌که تشبیه تسویه، به‌ویژه در نثر مسجع، می‌تواند به مثابهٔ ابزاری باشد که شاعر می‌تواند همانند تشبیه جمع با آن تشبیه را نوسازی کند و مجالی برای سجع‌سازی فراهم آورد. سوم این‌که با وجود این که جامی قصد تتبع از طرز سعدی را داشته، اما همواره در این امر کامیاب نبوده است. زمانی که تشبیه از محسوس به صورت عقلی درمی‌آید یا مشبهٌ‌به غیر معمول می‌شود، کلام سعدی همواره استوار و بدون ابهام است؛ اما کلام جامی دچار ابهام می‌شود. جامی در برخی موارد علی‌رغم بروز خلاقیت‌ها برای نوسازی تشبیه، نتوانسته کلام خود را از ابهام دور نگه دارد. اغلب این نارسانگی در کلام جامی را زمانی می‌بینیم که به‌کارگیری تکلّفات لفظی بر خلق معنا چیره می‌شود. در حقیقت، اگر تشبیهی کلام را دچار ابهام کند، کارکرد

اصلی خود، یعنی روشنگری و تفسیر را از دست می‌دهد. نیز، هر گونه تلاش شاعر برای رفع ابتذال در این گونه تشبیه ناکارآمد خواهد بود. چنین تشبیهاتی راهی برای ماندگاری در صورت استعاره ندارند. در گلستان نیز با عدم موفقیت در نوسازی تشبیه مواجه هستیم. نشان دادیم که سعدی گاهی در پیدا کردن وجه شبهی روشن برای تشبیه مرکب یا تشبیه تفضیل از نوع مرجوع‌عنه درمانده است. چهارم این که نشان دادیم روند شکل‌گیری صور خیال معمولاً با تشبیه شروع می‌شود و شاعر مجبور است برای ایجاد آشنایی‌زدایی، یکی از ارکان تشبیه را کنار بگذارد. استعاره نتیجهٔ آشنایی‌زدایی از تشبیهی مبتذل شده است؛ از این‌رو، تناسی تشبیه را ،نه‌تنها، می‌توان شکلی از تشبیه تلقی کرد، بلکه می‌توان روش یا فرآیندی دانست که اغلب شگردهای تشبیه در بستر آن شکل می‌گیرد؛ بنابراین تناسی تشبیه محملی برای آشنایی‌زدایی و بستری برای خلق استعاره است. سعدی و جامی برای این که بتوانند کلام خود را از ابهام دور نگه دارند، کوشیده‌اند اغلب از تشبیهات دور از ذهن یا بکر استفاده نکنند و در عوض از تشبیهات متقدمان آشنایی‌زدایی کرده‌اند.

منابع

آقاحسینی، حسین و سیدان، الهام (۱۳۹۲)، «بررسی جایگاه تشبیه و تمثیل در اندیشه‌های تعلیمی سعدی»، پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی، ش ۱۹، ۱-۲۸.

انصاری، خواجه عبدالله (۱۳۸۲)، مناجات‌نامه، کرمان، خدمات فرهنگی کرمان.

بقلی شیرازی، روزبهان (۱۳۷۴)، شرح شطحیات، تهران، طهوری.

پارسا، سیداحمد (۱۳۹۷)، «پیوند تشبیه و کنایه در یک گونهٔ بلاغی نادر در ادب عامه»، فرهنگ و ادبیات عامه، ش ۲۲، ۱۰۶-۹۱.

تجلیل، جلیل (۱۳۵۳)، «تناسی تشبیه»، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۲ و ۳، پیاپی ۸۶ و ۸۷، ۱۱۱- ۱۲۷.

خوارزمی، کمال‌الدین حسین (۱۳۸۴)، ینبوع‌الاسرار فی نصائح‌الابرار، ج ۱، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

حسن‌زاده نیری، محمدحسن و علی‌اصغر حمیدفر (۱۳۹۸)، «شیوهٔ تشبیه‌سازی سعدی»، ادب فارسی، ش ۲، پیاپی ۲۴، ۱۵۵- ۱۷۶.

ساوجی، سلمان (۱۳۷۱)، دیوان. تهران، ما.

سرحدی، سعید(۱۳۹۶)، تحلیل بلاغیِ اشعارِ گلستان سعدی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، استاد راهنما محمود بشیری، استاد مشاور داود اسپرهم، دانشگاه علامه طباطبائی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی.

سعدی (۱۳۸۹)، گلستان، تهران، خوارزمی.

ـــــــــــ (۱۳۷۴)، کلیات سعدی، تهران، رها.

شمیسا، سیروس(۱۳۷۰)، بیان، تهران، فردوس.

ـــــــــــ (۱۳۹۳)، معانی و بیان، تهران، میترا.

رامی تبریزی، شرف‌الدین حسن بن محمد(۱۳۸۵). حقایق‌الحدائق: علم بدیع وصنایع شعری در زبان پارسی دری، تهران، دانشگاه تهران.

رجائی، محمدخلیل (۱۳۵۳)، معالم‌البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع، افست، شیراز، چاپخانهٔ دانشگاه پهلوی.
روحانی، مسعود و سیدمحسن مهدی‌نیا چوبی(۱۳۹۰). «شیوه‌های نو سعدی در استفاده از تشبیه و استعاره در غزل». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، ش ۱۱، ۲۲۳- ۲۴۲.
داد، سیما(۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی (تطبیقی و توضیحی)، تهران، مروارید.
دهقانی، زهرا (۱۳۹۹)، «بررسی تشبیه تفضیل در غزلیات سعدی». قند پارسی، ش ۳، پیاپی ۸، ۹۲-۱۰۵.
لسانی شیرازی، وجیه‌الدین عبدلله(۱۳۴۵)، شهرآشوب، مشهد، دانشگاه فردوسی.
صائب تبریزی(۱۳۹۱)، دیوان، ج ۱، تهران، علمی و فرهنگی.
طالبیان، یحیی و هوشنگ محمدی افشار، (۱۳۸۴)، «تشبیهات هنری در غزل سعدی»، نثرپژوهی ادب فارسی، ش ۲۲، ۲۷-۵۲.
غلامرضایی، محمد(۱۳۹۱). سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو. تهران، دالاهو.
قطب، سید(۱۳۹۰)، اصول و شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ محمد باهر، تهران، خانهٔ کتاب.
فتوحی رودمعجنی، محمود(۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، تهران، سخن.
فرشیدورد، خسرو(۱۳۸۲)، درباره ادبیات و نقد ادبی، ج ۲، تهران، امیرکبیر.
فرغانی، سیف‌الدین (۱۳۷۵)، برگ خزان‌دیده (گزیدهٔ اشعار سیف فرغانی)، مقدمهٔ ذبیح‌الله صفا، انتخاب و توضیح محمد ترابی، تهران، سخن.
کاردگر، یحیی (۱۳۹۶)، «مشبه‌به عقلی در تاریخ وصاف»، زبان و ادبیات فارسی، ش ۸۳، ۲۴۹-۲۷۲.
گلچین، میترا و عباس کریمی (۱۳۹۵)، «تشبیه قریب (مبتذل) و شیوه‌های رفع ابتذال تشبیه (در کتب بیان مشهور فارسی)»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، ش ۲، ۱۰۵-۱۲۴.
مجد، امید و رضا توپه (۱۳۹۹)، «تنوع وجه شبه؛ عنصر اصلی پویایی تشبیهات سعدی»، پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی، د ۱، ش ۳، ۹۳-۱۰۵.
———— و سعید مهدوی‌فر (۱۳۹۰)، «نگاهی تازه به تشبیه تفضیل»، ادب فارسی، ش ۳ و ۴ و ۵، ۲۵۹-۲۷۵.
معصومی، امیرصالح و همکاران(۱۳۹۷)، «بررسی نظریهٔ **استعاره: تشبیه کوتاه‌شده** و نسبت آن با نظریه‌های جدید استعاره (مطالعهٔ موردی: سه نظریه از سکاکی، مکس بلک و دیویدسون)»، انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، ش ٤٨، ٨٣- ١٠٢.
مظفری، علیرضا و رقیه گودرزی (۱۳۸۷)، «بررسی و مقایسهٔ محتوایی و بلاغی بهارستان جامی با گلستان سعدی»، بهارستان سخن، ش ۱۱، ۵۳-۸۰.
میبدی، ابوالفضل رشیدالدین(۱۳۷۱)، کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار، ج ۱۰، تهران، امیرکبیر.
نجاریان، محمدرضا و همکاران(۱۳۸۴)، «ابزار نوسازی تشبیه در دیوان هشت تن از بزرگان ادب عربی و فارسی»، دانشگاه شهید باهنر کرمان، ش ۱۸، پیاپی ۱۵، ۱۷۱- ۲۰۷.
نظامی(۱۳۹۱)، مخزن‌الاسرار، تهران، قطره.
همایی، جلال‌الدین(۱۳۷۳)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران، هما.

Refrence

Agha Hosseini, Hossein and Elham Seidan (2012), "Barresi-ye jaygah-e tashbih va tamsil dar andisheha-ye ta'limi-ye sa'adi", *pazhouheshname-ye adabiyat-e ta'limi*, Vol. 19, 1-28. (in Persian)

Ansari, Khawaja Abdullah (2003), *Manajatnameh of Khawaja Abdullah Ansari*, Kerman, khadamete farhangiye kerman. (in Persian)

Baqli Shirazi, Roozbehan (1995), *Sharhe shathiyat*, Tehran, Tahoori. (in Persian)

Dad, Sima (2006), *Farhang-e estelahat-e adabi: vajehnameye mafahim va estelahat-e adabiye farsi va oroopayi (tatbiqi va tozihi)*, Tehran, Morvarid. (in Persian)

Dehghani, Zahra (2020), "*Barresiye tashbih-e tafzil dar qazaliyat-e sa'adi*", Qand-e parsi, Vol. 3 (8), pp. 92-105. (in Persian)

Farghani, Saif al-Din (1996), *Barg-e Khazandideh (gozideye ashar-e saif al_din faraqani)*, Tehran, Sokhan. (in Persian)

Farshidvard, Khosrow (2003), *Darbareye adabiyat va naqd-e adabi*, Tehran, Amirkabir. (in Persian)

Fotuhi Rudmajani, Mahmoud (2006), *Balaqat-e tasvir*, Tehran, Sokhan. (in Persian)

Gholamrezaei, Mohammad (2011), *sabkshenasiye she're parsi az Rudaki ta Shamloo*, Tehran, dalahoo.(in Persian)

Golchin, Mitra and Abbas Karimi (2016), "*tashbih-e qarib (mobtazal) va shivehaye raf'e ebtezal-e tashbih (dar kotob-e bayan-e mashhoor-e farsi)*". Pazhooheshnameye naqd-e adabi va balaqat, Vol. 2, pp. 105-124. (in Persian)

Hassanzadeh Niri, Mohammad Hassan and Hamidfar, Ali Asghar (2010), "shiveye tashbihsaziye sa'adi",*Adabe farsi*, Vol. 2 (24), pp. 155-176. (in Persian)

Homayi, Jalaluddin (1994). *Fonoon-e balaqat va sana'at-e adabi*. Tehran, Homa. (in Persian)

Kardgar, Yahya (2017), "*moshab'ahon beh-e aqli dar Tatikh-e Vassaf*." Zaban va adab-e farsi, Vol. 83, pp. 249-272. (in Persian)

Kharazmi, Kamaluddin Hussein (2005), *yanboo Al-asra fi naseh Al-abrar*, Vol 1. Tehran, Anjomane mafakher va Asare farhangi. (in Persian)

Lesani Shirazi, vajihuddin Abdullah (1966), *Shahrashoub*, Mashhad, daneshgah-e Ferdowsi. (in Persian)

Majd, Omid and Reza Tope (2019), "Tanavvo-e vajh-e shabah; onsor-e asli-ye pooyayi-ye tashbihat-e sa'adi", *Pashouheshname-ye motoun-e adabi-ye dore-ye eraqi*, D 1, Vol 3, 93-105. (in Persian)

———— and Saeed Mahdavifar (2013), "Negahi Taze be tashbih-e tafzil", *adab-e farsi*, Vol. 3, 4 and 5, 259-275. (in Persian)

Masoumi, Amir Saleh and others (2018), "*barresiye nazariyeye esteare: "tashbih-e kootahshodeh" va nesbat-e an ba nazariyehaye jadid-e esteare (motale'eye moredi: se nazariye az sakkaki, max black va davidson)*." Anjoman-e iraniye zaban va adabiyat-e arabi, Vol. 48, pp. 83-102. (in Persian)

Meybodi, Abolfazl Rashid al-Din (1992), *Kashfa al-Asrar va oddat al-Abrar*, vol. 10. Tehran, Amirkabir. (in Persian)

Mozafari, Alireza and Ruqieh Gudarzi (2007), "Barresi va moghayese-ye mohtavaee va balaghi-ye Baharestan-e Jami ba Golestan-e Sa'adi", *Baharestan-e Sokhan*, vol. 11, 53-80. (in Persian)

Najarian, Mohammad Reza and others (2005), "*abzar-e nosaziye tashbih dar divan-e hasht tan az bozorgan-e adab-e arabi va farsi*". daneshgahe Shahid Bahonar Kerman, Vol. 18 (15), pp. 171-207. (in Persian)

Nezami (2013), *Makhza al-Asrar*, Tehran, Qatre. [in Persian].

Qutb, Seyed (2010). Osool va shivehaye naqd-e adabi, Translated by Mohammad Baher. Tehran, khaneye ketab. (in Persian)

Raja'i, Mohammad Khalil (1974), *Malem al-balaqeh elme ma'ani va bayan va badi'*. Offset, Shiraz, daneshgah-e pahlavi. (in Persian)

Parsa, Seyed Ahmad (2018), "*peyvande tashbih va kenaye da yek gooneye balaqiye nader dar adabe amme*," *Farhang va adabiyate amme*, Vol. 22, pp. 91-106. (in Persian)

Rami Tabrizi, Sharafuddin Hassan (2006), *haqayeq al-hdaeq: elm-e badi' va sanye' she'ri dar zaban-e parsiye dari*. Tehran, daneshgah-e Tehran. (in Persian)

Rouhani, Massoud and Seyed Mohsen Mahdonia Choobi (2011), "*shivehy-e noy-e sa'adi dar estefadeye tashbih va este'are dar qazal*". Sabkshenasiye nazm va nasre farsi (bahar-e adab), Vol. 11, pp. 223-242. (in Persian)

Sa'adi (2010), *Golestan-e Sa'adi*. Tehran, Kharazmi. (in Persian)

——— (1995), *koliyat-e sa'adi*. Tehran, Raha. ([in Persian)

Saeb Tabrizi (2012). *Divan-e Saeb-e Tabrizi*, Vol 1. Tehran, elmi va farhangi. (in Persian)

Savoji, Jamal al-Din (1992*), Divane Salman-e Savoji*, Tehran, Ma. (in Persian)

Shamisa, Sirus (1991), *bayan*, Tehran, Ferdows. (in Persian)

——— (2014), *ma'ani va bayan*,Tehran, Mitra. (in Persian)

Sarhadhi, Saeed (2016), *Tahlil-e balaqo-ye ash'ar-e Golestan-e Sa'adi*, master's thesis in Persian language and literature, supervisor Mahmoud Bashiri, consultant professor Daud Asperham, Allameh Tabatabai University, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages. (in Persian)

Tajlil, Jalil (1974), "*tanasiye tashbih*". *Daneshkadeye adabiat va olume ensaniye daneshgahe tehran*, vols. 2 and 3 (86 and 87), pp. 111-127. (in Persian)

Talebian, Yahya and Hoshang Mohammadi Afshar (2004), "Tashbihat-e honari da qazal-e Sa'adi*", nasrpashouhi-ye adab-e farsi*, vol. 22, 27-52. (in Persian)

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

The Logic of Interaction in Classical Persian Political-Moral Narratives: Social Etiquette and Distance Selection

Chonuor Zahedi[1] **Parsa Yaghoobi Janbeh Saraei**[2]✉

1. PhD Student of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. E-mail: zahedichonor@gmail.com
2. Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. E-mail: p.yaghoobi@uok.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 25-46)

Article history:

Received:
11 July 2021

Received in revised form:
9 October 2022

Accepted:
10 October 2022

Published online:
21 December 2022

ABSTRACT

Persian political-ethical books are a set of policies that prescribe or implicitly shared aspects of social etiquette directly with the audience and the listener. In other words, these works are a source for a variety of customs and a model for how to regulate distance and social space among people. In this article, aspects of distancing based on the contexts and topics of social etiquette such as speech and listening, nutrition and food, covering and disguise, sitting and standing, friendship and enmity are interpreted in six important Persian moral-political works. The result shows that all areas and topics under investigation are based on creating a distance and observing pre-established order or existing natural rules that are represented in each of the areas with specific indications/signs. In the matter of speech, the words of the upper class, such as kings and sages, regardless of the subject matter, are regarded as advice and wisdom, and listening to it is considered a legitimizing blessing. In terms of eating etiqutte, they bring examples of the elaborate dining tables of the upper class, who want to keep their distance from others as a dramatic consumption. The etiquette of covering and disguise also serves as class distinction and social distancing in a marked way. In the manners of sitting and standing, distancing is based on body management. The upper class acts with a free and relaxed body, while the lower class maintains their distance with the upper class by sitting on two knees, talking slowly, etc. For the etiquette of friendship and enmity, which is a part of social etiquette, keeping a distance from the enemy is necessary in any case, and not observing it is the cause of loss and deterioration. According to the epistemological model of the classical world and the attached socio-aristocratic aristocracy, all the mentioned fields and subjects serve in a marked way to differentiate and create a hierarchical distance. In these works, whether prescriptive propositions or narratives, they invite the audience-listener to class discipline and assume it as a form of tradition or an aspect of rationality. Such a call would automatically tie the discipline to sources of legitimacy.

Keywords: Persian Political-Moral Texts, Persian Etiquette, Distance Selection, Social Etiquette.

Cite this article: Zahedi, chonuor and parsa yaghoobi janbeh saraei (2022), "The Logic of Interaction in Classical Persian Political-Moral Narratives: Social Etiquette and Distance Selection", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 3, Ser.N: 27, 25-46, 10.22059/jlcr.2021.327009.1702.

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

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

منطق تعامل در روایت‌های سیاسی-اخلاقی کلاسیک فارسی: آداب معاشرت و فاصله‌گزینی

چنور زاهدی[۱] | پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی[۲] ✉

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه:zahedichonor@gmail.com

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه:p.yaghoobi@uok.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۲۵-۴۶)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۲۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۷/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۷/۱۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۹/۳۰

چکیده

کتاب‌های سیاسی-اخلاقی فارسی دسته‌ای از سیاستنامه‌ها هستند که وجوهی از آداب اجتماعی را به شکل مستقیم برای مخاطب/شنونده تجویز کرده یا به شکلی ضمنی با وی در میان می‌گذارند؛ به عبارتی دیگر، این آثار منبعی برای انواع آداب و الگویی برای شیوه تنظیم فاصله و فضای اجتماعی در میان مردم است. در این نوشتار وجوه فاصله‌گزینی مذکور با تکیه بر حوزه‌ها و موضوعات آداب معاشرت همچون سخن‌گفتن و سخن‌شنیدن، تغذیه و خوراک، پوشش و خلعت ، نشست و برخاست و دوستی و دشمنی در شش اثر کلیدی سیاسی-اخلاقی فارسی دلالت‌یابی و تفسیر شده است. نتیجه نشان می‌دهد همه ی حوزه ها و موضوعات مورد بررسی، مبتنی بر ایجاد فاصله و رعایت نظم از پیش تثبیت شده یا قاعده های طبیعی نمایانده شده موجود است که در هر کدام از حوزه ها با نشانگانی خاص بازنمایی شده است.در موضوع سخن گفتن ، سخنان طبقهٔ فرادست همچون ملوک و حکیمان را فارغ از موضوع سخن به مثابه ی پند و حکمت می داند و شنیدن آن را موهبتی مشروعیت آور تلقی می کنند. در آداب تغذیه از سفره‌های پر تکلف طبقه فرادست مثال می آورد که به مثابه ی مصرف نمایشی می خواهند فاصله خود را با بقیه حفظ کنند. آداب پوشش و خلعت نیز به شکلی نشاندار در خدمت تمایز طبقاتی و فاصله گزینی اجتماعی است. در آداب نشست و برخاست فاصله گزینی مبتنی بر مدیریت بدن است طبقهٔ بالا با بدنی آزاد و رها عمل می کنند در حالی که سطوح پایین تر با دو زانو نشستن، آرام آرام حرف زدن و غیره فاصلهٔخود را با طبقه بالادست رعایت می کنند. در آداب دوستی و دشمنی هم که بخشی از آداب معاشرت است، رعایت فاصله با دشمن در هر حال ضروری است و عدم رعایت آن سبب خسران و زوال است. بنا به الگوی معرفتی جهان کلاسیک و اشرافیت اعتقادی-اجتماعی منضم به آن، همهٔ حوزه‌ها و موضوعات مذکور به شکلی نشاندار در خدمت تمایز و ایجاد فاصلهٔ سلسله‌مراتبی است. در این آثار چه گزاره‌های تجویزی چه روایت‌های داستانی مخاطب/شنونده را به انضباط طبقاتی دعوت کرده، آن را به مثابهٔ شکلی از سنّت یا وجهی از عقلانیت فرض می‌کنند. چنین فراخوانی‌ای خود به خود، انضباط مذکور را به منابع مشروعیت گره می‌زند.

کلیدواژه‌ها: متون سیاسی-اخلاقی فارسی، آداب‌نامه‌های فارسی، فاصله‌گزینی، آداب معاشرت.

زاهدی، چنور و پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی (۱۴۰۱)، «منطق تعامل در روایت‌های سیاسی-اخلاقی کلاسیک فارسی: آداب معاشرت و فاصله‌گزینی»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۱، ش ۳، پیاپی ۲۷، ۲۵-۴۶. 10.22059/jlcr.2021.327009.1702

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

بخش عمده‌ای از ادبیات دورهٔ کلاسیک فارسی را آثار سیاست‌نامه‌ای تشکیل می‌دهند که بخشی از مطالعات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ما مرهون این آثار است. نشانه‌گشایی از دانش انضمامی نهفته در این آثار نیازمند تحلیل پشتوانه‌های فکری نهفته در لایه‌های ضمنی آنهاست که در جزئی‌ترین شکل‌های زندگی نمایان شده است. این نوشتارها دربردارندهٔ انواع آداب در موضوع های مختلف مانند سخن‌گفتن و شنیدن، تغذیه و خوراک، پوشش، و غیره بوده ؛کارکرد آنها توزیع و تنظیم فاصلهٔ اجتماعی یا به عبارتی دیگر الگوسازی برای فاصله‌گزینی در سطوح مختلف زندگی است. از آنجا که منطق فاصله‌گزینی هر دورهٔ تاریخی یا هر فرهنگ متأثر از پارادایم معرفتی حاکم بر تولید و رواج دانایی در آن دوره یا آن فرهنگ است. پارادایم‌ها تعیین می‌کنند که مواجهه با مرزها با چه میزان از فاصله و چه شکل از جهت‌مندی تنظیم شود. این آثار نیز خواه به شکل مستقیم و در قالب گزارش‌های تجویزی خواه به شکل غیرمستقیم و حکایت‌پردازانه وجوهی از آداب را با مخاطب/خواننده در میان گذاشته یا برای وی تجویز می‌کنند. لحن دستوری یا به ظاهر مشفقانه حاکم بر ساختار این آثار، برآمده از اخلاقی سیاست‌زده یا سیاستی اخلاقی است که سعی دارد ذهن و رفتار مخاطب- خواننده همسو با مناسبات قدرت سامان دهد. در این نوشتار منطق تعامل و فاصله‌گزینی اجتماعی در جامعهٔ کلاسیک ایرانی با تکیه بر آداب معاشرت پیشنهادی مندرج در آثار آداب‌نامه‌ای -سیاستنامه‌ای- و کنش‌هایی همچون سخن گفتن و شنیدن، تغذیه و خوراک، پوشش و خلعت ، نشست و برخاست یا آمد و شد، دوستی و دشمنی دلالت‌یابی و تفسیر شده است. جامعه آماری شامل آثاری همچون قابوس‌نامه عنصرالمعالی، سیاست‌نامه خواجه نظام‌الملک طوسی، نصیحةالملوک امام محمد غزالی، کلیله و دمنه نصرالله منشی، مرزبان‌نامه سعدالدین وراوینی و گلستان سعدی و مبنای دلالت‌یابی، نشانگان فضایی نهفته در موضوعات ذیل آداب معاشرت است.

پیشینه و ضرورت تحقیق

مطابق مطالعه‌ای که از پیشینه‌های تحقیق صورت گرفته می‌توان همهٔ آنها را در یک طبقه‌بندی کلی قرار داد. اغلب محققان دو رویکرد متفاوت را در پیش گرفته‌اند. عده ای از آنان برخی از مؤلفه‌های مضمون‌گرایانه را در این آثار برجسته کرده‌اند و عده‌ای دیگراز پژوهشگران با رویکردی انتقادی به بررسی نظریه‌ای بر روی متن، پرداخته‌اند و بی آنکه از دلالت‌های فضایی نام ببرند، برای تحلیل متن به کشف و تحلیل برخی از دلالت‌های فضایی در یک سطح یا یک داستان پرداخته است. این رساله با صورت‌گرایی مبتنی بر دلالت‌های فضایی که کاملا با اندیشه سیاسی منطبق است، میان محتوا و فرم در روند تحلیل ارتباط برقرار می‌کند و این اندیشه‌ها را در قالب آداب‌ها در جزئی‌ترین مظاهر زندگی نشان می‌دهد: فاطمه پیرا در مقالهٔ «جنسیت و قدرت در سیاست‌نامه خواجه

نظام‌الملک» (۱۳۸۷) مسئلهٔ جنسیت را همچون بسیاری از پدیده‌های انسانی و اجتماعی در قالب نظام فرهنگی یک جامعه بررسی کرده است در این پژوهش تاریخی کتاب سیاست نامه به عنوان عرضه کننده نظام فرهنگی جامعه ایران در دوره ی خودش (اواخر قرن ۵) انتخاب شده و پدیده جنسیت و قدرت را در اندیشه خواجه نظام الملک تجزیه و تحلیل کرده است و به این نتیجه رسیده که اندیشه ی وی در مورد زنان بیشتر متأثر از سنن کهن ایرانشهری است تا روح و قوانین اسلامی. امید علی‌احمدی در مقالهٔ «نهاد خانواده و عرصه خصوصی در گلستان سعدی» (۱۳۸۷) بر اساس تحقیقی جامعه شناختی نهاد خانواده، موقعیت زنان، دختران، کنیزان، مادران و سایر اعضای خانواده را از نظر نقش و قواعد و هنجارهای خانواده در قرن هفتم توصیف می‌کند. مریم‌السادات اسعدی در مقالهٔ «خانواده در قابوس‌نامه» (۱۳۸۹) ضمن تعریف خانواده، جایگاه و حقوق هریک از اعضای خانواده، اقتصاد خانواده، پدیدهٔ ازدواج در قابوس‌نامه را به تفصیل مورد بررسی قرار داده است. محمدمهدی اسمعیلی و همکاران در مقالهٔ «عناصر فرهنگی مؤثر بر ارتقاء سرمایه فرهنگی در گلستان سعدی» (۱۳۹۰) با تأکید بر رخداد مهم زمانهٔ سعدی و حملل مغولان به ایران، با بهره‌گیری از نظریهٔ سرمایه فرهنگی پیربوردیو، شش مؤلفه اصلی در عناصر فرهنگی مشتمل بر باورها، ارزش‌ها، هنجارها، نقش‌ها، نمادها و صنایع فرهنگی به ترتیب بر پایه حکایت‌های گلستان شناسایی کرده‌اند و نشان داده‌اند که در میان عناصر سازندهٔ فرهنگ، نقش باورها در ارتقاء سرمایه فرهنگی بیش از دیگر عناصر اهمیت دارد. سیروس احمدی و محمدحسین نیکدار اصل در پژوهشی با عنوان «تحلیلی بر قشربندی اجتماعی در گلستان سعدی» (۱۳۹۱) این اثر را توصیفی دقیق از جامعهٔ قرن هفتم می‌داند که نویسنده آن به قشربندی و نابرابری اجتماعی توجه کرده است،این پژوهش چشم‌انداز روشنی نسبت به نابرابری اجتماعی در نظام قشربندی در جامعهٔ قرن هفتم ارائه می‌دهد و بر اساس نتایج تحقیق سعدی نگاه جامعی به قشربندی اجتماعی داشته و از نود قشر اجتماعی مختلف نام می‌برد و نگاه او به قشربندی مبتنی بر رویکر کارکردگرایانه است و همواره تلاش می‌کند این رویکرد را بر اخلاقیات استوار سازد. ذبیح‌نیا عمران و سنگکی در مقالهٔ «تعلیم الگوی حکومت در کلیله و دمنه و گلستان سعدی» (۱۳۹۱) به تبیین شیوه‌های حکومتی عادلانه و با تکیه بر عدالت در دو اثر مذکور پرداخته‌اند و نشان می‌دهند. در این دو اثر مسأله آیین کشورداری، حکومت، شیوه و راه‌های آن قابل بررسی است و هر دو نویسنده درصدد چاره برای رفع مشکل‌های مردم و دفع ستم و فساد و تباهی هستند و حکومت ظالمانه را ناروا می‌دانند. وحید سبزبان‌پور در مقالهٔ «بررسی دیدگاه‌های تربیتی ایرانیان باستان در قابوس‌نامه» (۱۳۹۲) نشان می‌دهد که در این کتاب پندهای تربیتی بسیاری از قول حکیمان یا با لفظ «گفته‌اند» آورده است که بسیاری از آنان متعلق به حکیمان ایرانی یا دست‌کم در ایران باستان رایج بوده است. یعقوبی جنبه‌سرایی و زاهدی در مقالهٔ «دلالت‌های فضایی داستان شیر و گاو ، تبیین نزاع قدرت و شیوه های تحریف آن» (۱۳۹۲)، بر مبنای دلالت های فضایی به تبیین و تحلیل نزاع قدرت مندرج در

داستان شیر و گاو ، و شیوه های تحریف آن پرداخته است. زاهدی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد تحت عنوان «تبیین اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی کلیله و دمنه بر اساس دلالت‌های فضایی (نشانگرهای تنظیم فاصله)» (۱۳۹۳) نشان می‌دهد این کتاب با اینکه روکشی اخلاقی دارد اما حاوی اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری است که رعایت سلسله‌مراتب به مثابهٔ حفظ عدالت، اصلی‌ترین مفهوم و مشخصهٔ آن است و یکی از راه‌های درک این اندیشه در متون ادبی، توجه به دلالت‌های فضایی متن است که حاوی فاصله و جهت است و در دو سطح فراداستانی و زیرداستانی به تبیین روابط سیاسی و اجتماعی طرفین گفت‌وگو می‌پردازد. یعقوبی جنبه‌سرایی در مقالهٔ «موضع مؤلف پنهان حکایت‌های کلیله و دمنه: برساخت توزیع فضا» (۱۳۹۶) نشان می‌دهد که نشانگان توزیع فضا در حکایت‌های این کتاب حاکی از تولید و رواج گفتمانی مبتنی بر حفظ نظم از پیش تثبیت‌شده و مرزبندی‌های برآمده از آن در قالب نظام تنبیه و تشویق است پاداش حفظ نظم و رعایت مرز، بقا و رستگاری و عدول از آن سبب مرگ و خسران فرض شده است.

صفرزایی و همکاران در پژوهشی با عنوان «تأثیر اندرزهای شاهان ساسانی بر آرای تربیتی عنصر المعالی در قابوس‌نامه» (۱۳۹۷) معتقد است عنصرالمعالی به عنوان یکی از بازماندگان امرای آل‌زیار و یکی از نویسندگان مشهور حکمت و اخلاق از روند تأثیرپذیری از اندرزهای شاهان ساسانی مستثنی نبوده این اندرزها در دو بخش امور مربوط به حکومت و کشورداری و امور مربوط به اخلاقیات و تهذیب نفس قابل تقسیم است در قابوس‌نامه هم چنین تقسیم‌بندی وجود دارد. آشکارترین تأثیرپذیری این است که حکمت‌های متعددی را به طور مستقیم از اندرزهای ساسانی اقتباس کرده است این اندرزها در ابعاد مختلف اقتباسی، ادبی، موضوعی و غیره بر آرای تربیتی عنصرالمعالی در قابوس‌نامه تأثیرگذار بوده است.

تبیین منطق تعامل در آداب‌نامه‌ها بر مبنای توزیع فضا یکی از محوری‌ترین فنون تحلیل نظام دانایی مندرج در آن ژانر است که فنون زبانی-روایی متن‌های مذکور را همسو با پارادایم و ایدئولوژی نهفته آنها را آشکار می‌کند.

۲. مبانی نظری تحقیق

واژهٔ «آداب» جمع ادب و در لغت به معنای دانش و هنر و رفتار پسندیده مطابق با هنجارهای جامعه می‌باشد (دهخدا، ۱۳۷۷: آداب). ادب در اصطلاح تعامل با دیگران به لطف، محبت و رعایت احترام متناسب با موقعیت و جایگاه خود است. آداب، حفظ اندازه ها و عدم تجاوز از مرزهاست؛ در آموزه‌های دینی نیز اندازه نگه داشتن، خود بهترین نوع آداب است هر کسی حد و مرز خود را بشناسد و از آن فراتر نرود، دارای ادب است (طبرسی، ۱۳۸۰: ۱۹۹). گاهی در تعریف آداب بُعد اخلاقی را در نظرگرفته و آن را مجموعه‌ای از کنش های اجتماعی می‌دانند که با اخلاق نظری در پیوند است (ترابی فارسانی و غندی،۱۳۹۴: ۷۰). بنابراین آداب را عبارت از باورهایی می‌دانند که در

اموری همچون پایبندی به هنجارهای همگانی، احترام گزاردن به جایگاه افراد و انضباط فرهنگی محقق می‌شود (فرهادی، ۱۳۸۹: ۱۰). در واقع، آداب مجموعه‌ای از دستوراتی است که ناظر بر رفتار فردی و اجتماعیست و به عنوان ساختاری نظام‌مند از رسوم و عادات نشأت می گیرد. انواع آداب‌ها شامل آداب فردی و اجتماعیست. آداب فردی شامل آن دسته از قاعده و ضوابطی است که هر فردی با رعایت آن از مزایای ارزشی آن برخوردار می‌شود مانند آداب خوردن، نشستن، برخاستن، لباس پوشیدن و ...آداب اجتماعی نیز مجموعه اصولی است که افراد در تعامل با دیگران و ارتباط با اعضای جامعه به کار می گیرند و با رعایت آن زمینه را برای تعامل سازنده فراهم می‌کنند. بنابراین نوع ارتباط و معاشرتی ضابطه‌مند است که منش انسانی و فرهنگ اخلاقی هر فرد و جامعه را نشان می دهد (محدثی، ۱۳۸۶: ۱۶). از این روی آداب‌نامه‌ها برآمده از پارادایم‌های معرفتی و فرهنگی هستند که با شناخت آنها از هنجارهای حاکم بر هر عصری به‌عنوان واقعیتی عینی و ملموس از زندگی انسان و جامعه مطلع شد.

یکی از کارکردهای برجستهٔ آداب‌ها تنظیم فاصله و ایجاد و توزیع فضاست. فضایی که از ذهن و بدن شروع می‌شود و تا مشترک‌ترین بُعد آن تدوام می‌یابد (مدنی‌پور، ۱۳۹۱: ۳۸). مفهوم فضا از مفاهیم پرکاربرد حوزه‌های مختلف علمی است. در معتبرترین تعریفی که از فضا در میان صاحب‌نظران مطرح است تعریفی است که هر دو عنصر انسان و فضای اطرافش را مد نظر قرار می‌گیرد. مطابق با این تعریف ادراک فضا از تعامل میان انسان و محیط اطرافش ناشی می‌شود که منجر به الگوهای متفاوت فضایی در بافت‌های معرفتی مختلف می‌گردد (سوهانگیر و نصیرسلامی، ۱۳۹۳: ۶۶). ادراک نشانه‌های توزیع فضا منجر به سامان‌دهی تفسیرهایی در ساختارهای مختلف جامعه می‌شود رُلف چهار طبقه‌بندی از فضا تعریف می‌کند: در مرحله اول، فضاهای پراگماتیک (عملی) که به وسیلهٔ وضعیت یا حالت بدن ما ایجاد می‌شوند (چپ یا راست، بالا و پایین)؛ دوم فضاهای دریافتی یا ادراکی که از طریق مقاصد و منظورهای ما سازماندهی می شوند؛ سوم فضاهای وجودی از طریق ساختارهای فرهنگی که از ادراکات ما شکل می‌گیرد این فضاها فضاهایی پر از معانی و مفاهیم اجتماعی‌اند و سرانجام فضاهای شناختی یعنی اینکه چگونه ما به طور انتزاعی ارتباطات فضایی را مدل‌سازی می‌کنیم (کرنگ، ۱۳۹۰: ۱۵۶). تبیین عملکردهای فضایی و توزیع در گرو عملکرد گروه‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی بوده؛ شناخت فضا، تحلیل نظام اجتماعی، نظام اقتصادی و شرایط فرهنگی ضروریست. اموری که به مثابهٔ پشتوانهٔ تعامل و روابط اجتماعی مفروض و در قالب آداب‌ها نمایان می‌شوند.

همسو با تلقی مذکور بررسی رفتارشناسی حیوانات نشان می‌دهد که چگونه نیازهای فضایی و مکانی تحت تأثیر و نفوذ محیط قرار می‌گیرد. در حیوانات جهت، میزان و دامنه گسترش تغییرات رفتاری منجر به تغییرات در دسترسی آنها به فضا می‌گردد و مالکیت یا رفتار حیوانات در دفاع و تملیک از فضای خود، یک مفهوم اساسی در مطالعهٔ رفتارشناسی حیوانات است (هال، ۱۳۸۴: ۹).

یکی از وظایف و عملکردهای مالکیت، فضاسازی صحیح و متناسب به منظور محافظت در مقابل بهره برداری بیش از اندازه در آن بخش از محیط است که حیوانات برای زیست خود انتخاب کرده‌اند. علاوه بر این عملکردهای اجتماعی و شخصی و همچنین موقعیت و پایگاه در سلسله‌مراتب اجتماعی نیز با مالکیت در ارتباط است. هایدگر بر این باور است که حیوانات جهت حفظ فضاسازی متناسب، علاوه بر قلمرو، مکانیزم‌های فاصله‌مندی خاص خود را دارند که آنها را در چند گروه دسته‌بندی می‌کند: فاصلهٔ‌گریز و فاصلهٔ بحرانی هنگامی که افراد گونه‌های مختلف به هم می‌رسند مورد استفاده قرار می‌گیرند در حالتی که فاصله شخصی و اجتماعی می‌تواند در طول کنش‌های متقابل بین اعضاء گونه‌های یکسان مشاهده گردد. سازمان‌دهی اجتماعی عاملی در تعیین فاصلهٔ شخصی است. حیوانات غالب نسبت به آنها که موقعیت پایین‌تری را در سلسله‌مراتب اجتماعی دارند، فضای بزرگتری را خواهانند و حیوانات تحت کنترل دیگران مسکن خود را تسلیم حیوانات غالب می‌کنند. فاصلهٔ اجتماعی نیز صرفاً فاصله‌ای است که در آن حیوان تماس خود را با گروه خود از دست می‌دهد (همان: ۱۰-۱۷).

از دیگر علومی که فضا در آن مورد تحلیل قرار گرفته است، دانش جغرافیاست. در جغرافیا، مفهوم فضا، که از دههٔ ۱۹۵۰ وارد ادبیات جغرافیایی شد، به دو صورت به کار گرفته می‌شد: الف) فضای مطلق، ب) فضای نسبی. فضای مطلق دارای ویژگی‌های عینی، واقعی، مشخص و طبیعی می باشد. فضای نسبی، به طور مداوم در اثر نیاز های اجتماعی-اقتصادی و شرایط تکنولوژیک در وسعت و فرم تغییر می‌کند در دیدگاه علم فضایی، مردم در فضاهای نسبی زندگی می‌کنند. فضا به‌منزلهٔ یک پدیدهٔ ثانوی، از واکنش عمدی انسان یا ساخت اجتماعی، موجودیت می‌یابد (فیستر، ۱۳۷۸: ۲۸۶ و ۲۸۷).

علاوه بر جغرافیا، فضا عامل اساسی در معماری است و بر مبنای فضاست که معماری ویژگی‌هایش را کسب می‌کند. در قرن نوزدهم منظور از فضا، فضای انتزاعی بدون توجه به زمینه و جامعه بود (ضرغامی و بهروز، ۱۳۹۴: ۸۱) از این زمان به بعد، ارزش‌های هنر معماری را مجموعه‌ای از ارزش‌های اقتصادی، اجتماعی، عملکردی، فضایی، هنری و تزئینی مشخص می‌کند با کنارگذاشتن این عوامل فضا به تنهایی، با اینکه خود اساس و مایهٔ معماری است، تعریف شدنی و توجیه پذیر نخواهد بود (زوی، ۱۳۸۷: ۳۱).

از منظر دانش انسان‌شناسی نیز درک انسان از فضا و فاصله ایستا نیست به این دلیل که به عمل مربوط می‌شود یعنی آنچه که می‌توان در یک فضای معین انجام داد. احساس افراد نسبت به همدیگر در زمان معین، عامل تعیین کننده‌ای در نحوهٔ استفاده از فاصله است که آنها را در تقسیم‌بندی هایی به صورت فواصل خصوصی، شخصی، اجتماعی و عمومی و هر کدام به صورت دور یا نزدیک نامگذاری کرده‌اند (هال، ۱۳۸۴: ۱۳۶). انتخاب فاصله‌ای معین بستگی به کنش متقابل، ارتباط افراد واکنش‌گر، نحوهٔ احساس آنها و آنچه انجام می‌دهند، دارد (همان: ۱۵۱). مانهایم

معتقد است در حوزهٔ اجتماعی، فاصله‌گزینی به بهترین وجه به صورت دورشدن از دیگری فهمیده می‌شود و فاصلهٔ اجتماعی، فاصلهٔ عمودی میان مرتبه‌های نابرابر در یک سلسله‌مراتب است که قدرت عامل به وجودآورندهٔ آن است. این موضوع را در الگوهای رفتاری در جوامع قشربندی و سلسله‌مراتبی می‌توان یافت الگوهایی مثل اختلاف در پوشش بین کاست‌ها یا طبقات مختلف، کاربرد خطاب‌های گوناگون، آداب ادای احترام، اطوار نشان‌دهندهٔ اطاعت و فرمانبرداری و غیره. فاصله‌گزینی عمودی فقط به رابطهٔ متقابل دو گروه برنمی‌گردد بلکه شامل رابطهٔ یک فرد یا گروه و همهٔ اشیاء دور و بر آنها، که معنا و اهمیت فرهنگی دارند، نیز می‌شود (مانهایم، ۱۳۸۵: ۶۵). بنیادی‌ترین و تعیین‌کننده‌ترین نوع فاصله‌گزینی، فاصله‌گزینی اجتماعی است و منش بنیادی فرهنگ، اشرف سالار باشد یا مردم سالار به الگوی فاصله‌های عمودی آن بستگی دارد. فرهنگ اشرافی مبتنی بر فاصلهٔ عمودی میان حکومت‌گران و حکومت‌شوندگان است در چنین جوامعی قشر حاکم با برخورد از موضع بالا میان خود و اقشار پایین فاصله‌گذاری می‌کند و هر گونه تماس میان بالایی‌ها و پایینی‌ها تابع آدابی کاملاً رسمی است که ناشی از نظم سلسله‌مراتبی اشرافیست. معیارهای متصلب رفتار که برای هر موقعیتی آداب رسمی معینی را تجویز می‌کند، ابزار قدرتمندی برای حفظ فاصله است (همان: ۶۷-۶۸).

۳. حوزه‌ها، موضوعات آداب معاشرت و وجوه فاصله‌گزینی در آنها

آداب‌نامه‌ها تحت عنوان هنجارهای فردی و اجتماعی تابع ضوابط و انضباطی‌ست و در هر دوره بیانگر بافت‌های معرفتی خاصی هستند که می‌توان آن‌ها در نظام‌های اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی تحلیل کرد (ترابی فارسانی و غندی، ۱۳۹۴: ۸۴)، که شامل مطالعات فرهنگی، فرهنگ مادی و مطالعات سیاسی و اجتماعی‌است. به باور امیلی پُست: «آداب اجتماعی که در اصولی پایدار ریشه دارند کمک می‌کنند بتوانیم با قدرت شخصیت و اصالت، با آنچه آینده برایمان به همراه دارد مواجه شویم» (۱۳۹۲: ۱۶). بررسی نحوهٔ تعامل و توزیع فضا و فاصله‌گزینی در آداب های فردی و اجتماعی در متون سیاسی اخلاقی کلاسیک فارسی، نوع نگرش، ایدئولوژیک حاکم بر این حوزه‌ها که همانا تابعیت و تثبیت نظام سلسله‌مراتبی و صیانت از آنست را مشخص می‌کند. ضوابط حاکم بر آداب‌ها تجلی همان نظم انضباطی سلسله‌مراتبی و فاصله‌مند است که ضمن ایجاد فاصله، طبقه و جایگاه افراد در گسترهٔ اجتماع را نیز تفکیک و مشخص می‌کند. این ژانر در کتاب‌های اخلاقی و سیاسی شکل گرفته است. در این کتاب‌ها گاه مستقیم در قالب دستورالعمل آشکار می توان به امر فاصله گزینی رسید و در مواردی هم از فحوای داستان ها می توان به آنها رسید از سویی دیگر، با تأمل و دلالت‌یابی کنش‌ها و وضعیت‌هایی که فاصله‌گزینی در آن ها به چشم میخورد مانند: آداب معاشرت و زیر مجموعه‌های آن، به عنوان بازنمایی عینی سبک زندگی می‌توان ارکان اصلی سازندهٔ فکر و ذهنِ کنش‌گر را که او را به انجام آن کنش واداشته است، کشف کرد. حوزه‌ها و موضوعات

اصلی آداب معاشرت در متون سیاسی-اخلاقی کلاسیک را می‌توان ذیل «آداب سخن‌گفتن و شنیدن»، «آداب تغذیه و خوراک»، «آداب پوشش و خلعت»، «آداب نشست و برخاست یا آمد و شد» و «آداب دوستی و دشمنی» صورت‌بندی کرد.

۳-۱. آداب سخن گفتن و شنیدن

سخن‌گفتن و شنیدن رفتاری تعاملی‌است که هرکدام از طرفین گفتگو وابسته به شرایط و موقعیت، فرهنگ و جایگاهشان خود را ملزم به رعایت آداب و اصولی می کنند. در واقع تولید متن یا گفتمان آنان متأثر از شرایط و بافت فرهنگی و اجتماعی‌است (دسپ، ۱۳۸۸: ۶۲). تحلیل گفتمان نشان می‌دهد که چگونه از طریق متون نوشتاری و گفتاری روابط اجتماعی، هویت و قدرت ایجاد می‌شود (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۴). افراد هر طبقه اجتماعی در ارتباطات و گفتمان خود به گفتار، کلمات و سخنان طرف دیگر، هم از نظر موضوع و هم از نظر شکل و شیوهٔ سخن جهت می دهند و این نمودی از سیاست انضباطی و نمودی از همان قدرتی است که مشروعیتش در اعمال زور و شمشیر نیست (وبر، به نقل فوزی، ۱۳۸۳: ۱۷۵). به عبارتی دیگر این همان تسخیر ذهن و برساخت‌های ذهنی است که درصدد است میان اتباع خویش ایمان به مشروعیت‌اش را بر انگیزد (وبر، ۱۳۷۴: ۳۸). در آداب‌نامه‌های فارسی وجوهی مختلف برای سخن گفتن و شنیدن برای شنونده/مخاطب تجویز شده یا به وی پیشنهاد می‌شود که همگی بنا باور ساختارگرایانه و نظام سلسله‌مراتبی مبتنی بر مرزبندی دقیق و فاصله‌مند است. دلالت‌های فاصله‌مندی در متون مذکور را می‌توان بنا بر اعتبار گوینده، جایگاه شنونده، موضوع سخن و شگردهای سخن‌گفتن تبیین کرد.

در آداب‌نامه‌های فارسی معمولاً سخن ملوک و حکیمان بنا به اعتبار گویندگان نیز موضوع سخن- پند و حکمت- مشروعیت یافته با رابطه‌ای فاصله‌مند از بالا به پایان به مخاطب/شنونده جاری و تجویز می‌شود و حتی برای آن پاداشی درخور همچون «روشن شدن دیدهٔ خرد» هم مفروض است: «پس سخن‌ها بشنو و قبول کن خاصه سخن‌ها و پندهای ملوک و حکیمان که گفته‌اند که پند حکما و ملوک شنیدن دیدهٔ خرد را روشن کند که توتیای چشم خرد حکمت است؛ پس سخن این قوم را بگوش دل باید شنودن و اعتماد کردن» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۱: ۴۹).

در اینجا اعتبار دو دسته از راویان (ملوک و حکیمان) و اقتدار قدسی- سیاسی آنان به سخن مشروعیتی می‌دهد که هر فردی آن را به «گوش دل شنود دیدهٔ خرد را روشن می‌کند»، گویی از ارزشی عقلانی پیروی کرده است. البته در این تلقی عقل، نمودی از پایبندی به نظم و ساختارهای از پیش تثبیت شده است و کسی که عاقل است، تابعیت خود را به قراردادهای فرهنگی و اجتماعی بر جامعه ثابت کرده است. افزون بر این ماهیت سخن آنان، نصیحت و پند، پیشاپیش آنان را در موضع برتر قرار داده است. مخاطب/شنونده کاری جز تمکین و برگزیدن موضع پایین‌دستی ندارد. در پایان متن واژهٔ «این قوم» با برجستگی خاص فاصلهٔ فرستنده را با گیرنده نشان می‌دهد.

اگر گاهی اعتبار گوینده بر مبنایی سیاسی، دینی یا علمی است، گاهی به اعتبار غنای مالی سخن‌گوست. در داستان بلند جدال سعدی با مدعی در قالب نزاع گفتمانی زمینه‌های تمایز سلسله‌مراتبی طبقهٔ غنی و فقیر را در گفت‌وگویی جدلی که ایدئولوژیک است، به نمایش می‌گذارد. نویسنده سعی دارد با درنظرگرفتن بیشترین فرصت‌های کلامی برای طبقهٔ بالا این تمایز را به لحاظ ساختاری گفت‌وگو نشان دهد. در پژوهش که نرماشیری در مورد این داستان داشته‌اند نشان می‌دهد ۶۰ سطر و ۱۹ بیت توانگر و ۲۲سطر و۱۰ بیت درویش فرصت زبانی داشته‌اند (نرماشیری ،۱۳۹۶: ۹۰).

سعدی در این حکایت تمایزهای دو طبقهٔ غنی و فقیر را در قالب گفت‌وگو بیان می‌کند؛ هریک از آنها سعی دارند خود را محق بداند و در نهایت تصمیم می‌گیرند نزد قاضی و حکمی بروند. در پایان قاضی اظهارات هر دو را محترم می‌شمارد رأیی بینابین صادر می‌کند. در حالی که دقت در تکنیک‌های کلامی طرفین نشان می‌دهد که نویسنده در قالب شخصیت توانگر ظاهر شده و ذهنیت او بیشتر به نادیده‌انگاری درویش گراییده؛ که این امر حاکی از وجود نظامی فاصله‌مند و سلسله‌مراتبی مبتنی بر دارایی‌هاست. آداب‌نامه‌ها در مواردی که دربارهٔ قاعدهٔ کلی سخن‌گفتن فارغ از اعتبار گوینده یا موضوع سخن، صحبت می‌کنند، نکته‌ای ضمنی همسو با تلقی سلسله‌مراتبی در سخن آنان نهفته است: «و در سخن گفتن و سخن گزاردن آهستگی عادت کن و اگر از گران‌سنگی و آهستگی نکوهیده گردی، دوست‌تر دار از آن که از سبک‌ساری و شتاب‌زدگی ستوده گردی» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۱: ۴۶). یا «سخن را دو روی است یکی نیکو و یکی زشت سخن که به مردم نمایی بر روی نیکوترین نمای تا مقبول بود و مردمان درجه تو بشناسند که بزرگان و خردمندان را به سخن دانند نه سخن‌را به مردم که مردم نهان است زیر سخن خویش» (همان: ۴۴).

مخاطب توصیه‌های مذکور طبیعتاً اصحاب اقتدار نیست بلکه کسانی هستند که از منظر جایگاه در طبقات متوسط یا پایین قرار دارند. توصیهٔ مؤلف–راوی مبنی بر تعابیر «آهستگی عادت کن» یا سخن را «بر نیکوترین نمای» با ظاهر اخلاقی و دیگرخواهی، حاوی نکتهٔ دیگری هم هست و آن اینکه مبادا حق دیگریِ فرادست به ناخودآگاه رعایت نشود و سخن‌گو از منطق سلسله‌مراتبی عدول کند.

۳-۲. آداب تغذیه و خوراک

آداب مهمانی و غذاخوردن یکی از مهم‌ترین سطح فرهنگ یک جامعه محسوب شده؛ به عنوان مناسبتی اجتماعی از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت است (پُست وهمکاران، ۱۳۹۲: ۶۴ و ۷۲). در واقع خوردن و نوشیدن و آداب مربوط به آن مصداق فرهنگی و هویتی هر تمدن است (وکیلی و نودهی، ۱۳۹۰: ۱۲۰). برای درک هویت هر جامعه‌ای در سطوح مختلف سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، تاریخی و اجتماعی لازم است به سبک زندگی و مصداق آن مانند نحوهٔ لباس پوشیدن، آداب

غذاخوردن و تغذیه، طرز سخن گفتن و نشستن توجه نمود. در واقع فضای اجتماعی همانند مکانی‌ست که هر یک از عاملان چشم اندازهایی دارند که به جایگاه یا موقعیت‌شان در این مکان بستگی دارد (بوردیو، ۱۳۹۰: ۲۳۸). فاصله‌گزینی مبتنی بر خوراک را می‌توان بر اساس موقعیت و جایگاه مهمان یا میزبان، نوع غذای مصرفی و شگرد و چگونگی صرف غذا تبیین کرد. در بحث‌های مبتنی بر آداب معاشرت در آداب‌نامه‌های سیاسی-اخلاقی کلاسیک، مهمان چه کسی بودن و جایگاه میزبان، خود قاعده و آدابی خاص برای سفره مشخص می‌کرد. در ساختار سلسله‌مراتبی، افراد طبقهٔ برتر با نمایش گذاشتن الگوهای مصرفی و سبک زندگی خود هویت و فرهنگ متفاوت و متمایز خود را در ذهن دیگران خلق می‌کنند (پاترسون، ۱۳۹۸: ۶۷).

در توصیه‌های آداب‌نامه‌ای برای نمایش یا تجویز فاصله‌گرایی مبتنی بر آداب تغذیه برای اصحاب قدرت معمولاً سفره‌ایی پرتکلف را به تصویر درآمده است. به این صورت که شاه در مرکز قدرت و در موقعیت میزبان با «تکلف در خوان نیکو نهادن»، «خوردنی‌های الون، پاکیزه و هرچه تمام» برای مهمان «خاص» نه فقط نیازهای خود را برآورده می‌کند، بلکه روایت خاصی را هم که برای هویت شخصی فاصله‌گرای خود در نظر گرفته است، در برابر دیگران مجسم می‌کند:

> پادشاهان همیشه اندر خوان نیکو نهادن تکلف کرده‌اند تا بامداد کسانی که به خدمت آیند آنجا چیزی خورند و اگر خاص را در خوان او رغبتی نبود به وقت خویش برگ خوردن باکی نباشد اما از نهادن خوان بامداد چاره نبود سلطان طغرل بامداد خوان نهادی و خوردنی‌های الوان پاکیزه تکلفی کردی و هرچه تمام‌تر فرمودی؛ چنان‌که اگر پگاه برنشستی و به تماشا و شکار رفتی خوردنی راست کردندی و بر صحرا نهادندی چندان بودی که همه ی امیران و ترکان و خاص و عام از آن عجب ماندندی و خانان ترکستان را همه ترتیب ملک اینست که خوردنی بر خدمتکاران در مطبخ فراخ دارند تا برکات آن به دولت می‌رسد (نظام‌الملک، ۱۳۸۸: ۱۵۷).

از همین دست تکلف فرعون مثالی دیگر از ایجاد فاصله با دیگران است: «خوان فرعون چهار هزار گوسفند بوده است و چهار صد گاو و دویست اشتر و در خورد این اباها و قلایا و حلواها و هرگونه چیز و همهٔ اهل مصر و لشکریان بر خوان او طعام خوردندی» (همان: ۱۵۸).

آداب‌نامه‌ها در مقابل تکلفی که به صورت ضمنی برای طبقهٔ بالادست ضروری فرض می‌کنند، حفظ چرخهٔ بالادست/ پایین‌دست است. برای طبقه پایین‌دست خویشتن‌داری را به مثابهٔ نوعی تمکین توصیه می‌کنند که در داستانی در گلستان به شکلی طنزآلود بیان شده است: «زاهدی مهمان پادشاهی بود چون به طعام بنشستند کمتر از آن خورد که ارادت او بود و چون نماز برخاستند بیش از آن کرد که عادت او تا ظن صلاحیت در حق او زیادت کنند چون به مقام خویش آمد سفره خواست تا تناولی کند پسری صاحب فراست داشت گفت: به مجلس سلطان در طعام نخوردی؟ گفت: در نظر ایشان چیزی نخوردم که به کار آید. گفت: نماز را هم قضا کن که چیزی نکردی که به کار آید» (سعدی، ۱۳۴۸: ۱۵۳-۱۵۴).

در آداب‌نامه‌ها معمولاً طبق فرادست در موقعیت میزبان ظاهر شده‌اند تا با نمایش سبک زندگی و عملکردهای مصرفی خود ضمن تمتع هر چه تمام‌تر خود بر کالاهای مصرفی منزلت اجتماعی برتر خود را در باور دیگران نهادینه کنند. غیر از میزبان، آدابی برای مهمانِ طبقهٔ برتر که اغلب طبقهٔ خاص جامعه هستند، وضع می‌شود که رعایت آن الزامی و در خدمت حفظ شأن و جایگاه افراد در طبقهٔ خویش است از جمله اینکه مهمانان شاه اگر طبقهٔ عام باشند مطابق پایبندی به امر فاصله‌گزینی نباید در زمانی که شاه با خواص ملاقات دارد حضور داشته باشند و طبقهٔ خواص نیز نباید چیزی را از خانهٔ خود به خانهٔ میزبان ببرند علاوه بر آن اگر مهمان‌ها با هم جور باشند هر مهمانی را به یک موفقیت تبدیل می‌کنند (پُست، ۱۳۹۲: ۲۶۷):

> اندر هفتهٔ که نشاط انس افتد یک روز یا دو روز بار عام باید دادن ... و ایشان را آگاه کرده باشند که روز آمدن ایشان است و روزها که جای خواص باشد آن قوم دانند که جای ایشان نیست خود نیایند ... و این قوم که مجلس خواص را شایند باید که معدود باشند و شرط چنان بود که هر یک چون آید جز با یکی غلام نیاید و اینکه هرکسی را صراحی و ساقی میآرند روا نیست ... که همه روزگار خوردنی و نقل و شراب از سرای ملوک به خانهٔ خویش بردندی نه از خانه‌های خویش به مجلس ملوک از بهر آنکه سلطان کدخدای جهان باشد و جهانیان همه عیال و بنده (نظام‌الملک، ۱۳۸۸: ۱۴۹).

البته ناگفته نماند فاصله‌گزینی طبقاتیِ مبتنی بر تغذیه و خوراک در آداب‌نامه‌ها گاه با توصیف عادت‌های روزمره خوردن و نوع غذای آنان نیز به تصویر کشیده شده است:

> به حدیث طعام خوردن بدانکه عادت مردمان بازاری چنان رفته است که بیشتر طعام بشب خورند و آن سخت زیان کارست دایم با تخمه باشند و مردمان سپاهی پیشه را عادت چنانست که و این عادت ستوران باشد که هرگه که علف یابند همی خورند و مردمان خاص و محتشمان بشبان روزی اندر یکبار نان خورند و این اندر طریق خویشتن داری نیکوست ... چنان صواب‌تر که مردم محتشم بامداد به خلوت مسکنه بکند و آنگاه بیرون آید و به کدخدایی خویش مشغول شود تا نماز پیشین بکند (عنصرالمعالی، ۱۳۷۱: ۶۵).

۳-۳. آداب پوشش و خلعت

بخش مهمی از تمایز در سلیقه و مصرف را پوشش و آداب پوشیدن تشکیل می‌دهد. روش مراقبت از جسم و هر چیزی که برای آرایش از آن استفاده می‌شود، بخش مهمی از تصویر فردی ما را شکل می‌دهد (پُست، ۱۳۹۲: ۵۳). پوشاک می‌تواند نشانه‌های اجتماعی مانند شکل رسمی یا غیر رسمی ارتباط، احوال شخصی فرد، عضویت در گروه‌ها و نیز میزان گرایش یا فاصله از عرف جامعه را نشان دهد (آرگایل، ۱۳۹۳: ۳۱۳-۳۲۸). به عبارتی دیگر لباس در بستر فرهنگی جامعه نقش مؤثری در اعلام منزلت ایفاء می‌کند و هر کسی قادر خواهد بود تا بعضی از اطلاعات اجتماعی را از روی لباس بخواند (کاریکان، ۱۳۹۶: ۳۰۸). لباس هوشیارانه‌تر از بسیاری از کالاها عمل می‌کند؛ به این دلیل که ارتباطی مسلم با بدن و خودمان دارد (ویلسون، ۱۳۹۴: ۱۱) و بخشی از جهان معرفتی ما را در

برمی‌گیرد. بخشی از توصیه‌ها یا توصیف‌های نوشتارهای آداب‌نامه‌ای مبتنی بر نشان‌داربودگی پوشش و نقش برجستهٔ آن در تمایز اجتماعی است، امری که خودبه‌خود در خدمت فاصله‌گرینی با دیگری است. در مثالهای زیر از متون سیاسی و اخلاقی کلاسیک فارسی هریک از پوشش‌ها همچون «جامگی»، «قبا» «کلاه»، «خلعت» و «پلاس» حاوی دلالت‌های تمایز طبقاتی و ایجاد فاصله است:

> معروفان را که جامگی گران دارند بباید گفت تا تجمل سلاح و آلت جنگ نیکو سازند و غلام خرند که جمال و نیکویی و شکوه ایشان اندر آن باشد نه اندر تجمل آلت و زینت خانه و هر که را از این معنی بیشتر باشد نزد پادشاه پسندیده‌تر و در میان همالان و لشکر باشکوه‌تر و آراسته تر بود (نظام‌الملک، ۱۳۸۸: ۱۵۳).
>
> چون محمود از دعوات خواندن فارغ شد قبا در پوشید و کلاه بر سر نهاد و موزه در پای کرد و در آینه نگاه کرد (همان: ۵۶).
>
> ملک را حسن تدبیر فقیه و تقریر جواب او موافق رأی آمد. خلعت و نعمت بخشید و پایه و منصب بلند گردانید (سعدی، ۱۳۴۸: ۴۳۶-۴۳۸).
>
> پس بفرمود تا او را خلعت پوشانیدند و هفتصد گوسفند از رمه ها چنانکه از او بسته بودند از میش و بخته بدو بخشید و فرمود که تا زندگانی بهرام باشد از او صدقات نخواهند (همان: ۳۴).
>
> لقمان حکیم گفت به راهی می رفتم، یکی را دیدم پلاسی در پوشیده گفتم چه کسی گفت آدمی. گفتم چه نامی گفت تا خود چه خوانندم. گفتم چه کار کنی گفت بی‌آزاری گفتم چه خوری گفت آنچه دهد (غزالی، ۱۳۶۱: ۲۴۳).

طبقهٔ خاص جامعه با لباس «جامگی»، طبقهٔ اشرافی با «قبا» و «کلاه برسر نهادن»، طبقهٔ طریقتی و مذهبی با «پلاس» بر تن کردن به عنوان بدن نمادین بخشی از هویّت خود را از آن طریق در جامعهٔ سیاسی-اجتماعی و مذهبی بازنمایی می‌کنند و از این راه ضمن نشان دادن عضویت خود در طبقات مختلف جامعه، فاصلهٔ خود را با طبقات دیگر برجسته می‌کنند.

۳-۴. آداب نشست و برخاست یا آمد و شد

هر طبقه سبک زندگی خاصی دارد طبقهٔ فروتر در تعامل و معاشرت با طبقهٔ برتر در ارتباط با همنشینی، جای و جهت نشستن بر حسب جایگاه افراد و دلالت‌های معنایی نهفته در آن آداب‌ها و هنجارهایی را رعایت می‌کنند که نشان‌دهندهٔ تمایز و فاصلهٔ آنان با طبقهٔ برتر است و موقعیت و هویت منزلتی طبقهٔ برتر را نشان می‌دهند. در واقع، طبقه برتر وجوه تمایز خود را در سبک زندگی متفاوت خود بروز می‌دهند (بوردیو،۱۳۹۰:۲۳۹). فاصله‌گزینی مبتنی بر آمد و شد، در آداب‌نامه‌های فارسی را می‌توان در دو بخش صورت‌بندی کرد. بخش اول تعامل شاه و بزرگان با دیگران و نحوهٔ معاشرت و آدابی که دیگران در ارتباط با آنان رعایت می‌کنند و بخش دیگر نحوهٔ تعامل دیگران با مردم عادی است. با توجه به فضای سلسله‌مراتبی حاکم بر ساختار جامعه وقتی تعاملی صورت

می‌گیرد با توجه به جایگاه و موقعیت طرفین تعامل نحوهٔ برقراری ارتباط متغیر می‌شود. به دلیل گسترهٔ نظام فاصله‌مندی که در ساختارهای مختلف اجتماعی و سیاسی در لایه‌های مختلف دیده می‌شود، همچنین جایگاه شاه در راس این ساختار، شرایطی را ایجاب می‌کند که افراد در سطوح مختلف باید بدان پایبند باشند تا بتوانند تعاملی سازنده را به اجرا درآورند. بدن در اجتماع نقش فعالی دارد و سازوکار قدرت و کنترل اجتماعی است بر این اساس شاه و طبقهٔ برتر به عنوان کنشگر و عاملی مفهوم‌ساز با نشان دادن حرکات بدن، ساختارها و گروه‌های مختلف را نسبت به برتری خود آگاه می‌سازند و امکان خلق تمایزات گوناگون را فراهم آوردند (فوکو به نقل از یزدخواستی و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۳۳-۱۳۶). نحوه و جهت نشستن یکی از این مواردی است که می‌تواند هویت طرفین تعامل را نشان دهد. در ارتباط با طبقهٔ برتر جهت و نحوه نشستن، نحوهٔ قرار گرفتن در مقابل آنها، ایستادن یا نشستن، نشان از ساختاری سلسله‌مراتبی و فاصله‌مندی دارد. دو زانو نشستن نمودی از تسلیم و تابعیت و تعهدی بی‌چون و چرا نسبت به طرف مقابل است: «ابوعلی دقاق روزی بنزدیک امیر ابوعلی الیاس اندر آمد که سپاه سالار و والی خراسان بود این ابوعلی با همه جلالت شخص فاضل بودی بوعلی دقاق پیش او بنشست به دو زانو ...» (نظام‌الملک، ۱۳۸۸: ۵۵). یا: «بوعلی الیاس که سپاه سالار نشابور بود به نزدیک بوعلی دقاق آمد که عالم و زاهد روزگار بود و در پیش او به دو زانو بنشست و او را گفت مرا پندی ده ... (غزالی، ۱۳۶۱: ۹۷-۹۸).

این نوع خویشتن‌داری و عدم ابراز خود نشان از مقبولیت نظام سلسله‌مراتبی دارد که آنها را ملزم به رعایت آن کرده؛ به واسطهٔ آن جایگاه و منزلت خود را حفظ کنند و همین موضوع یعنی رعایت آداب الگوی مثبتی است که موجب شده در رابطه‌ای نظام‌مند در تعامل با پادشاه قرار بگیرند. یا در نمونه‌ای دیگر:

> هر دوازده هزار مرد حاضر آمدند و به سرای پادشاه شدند خوانی دیدند نهاده که هرگز چنان خوان ندیده بودند قباد بر تخت نشست و مزدک بر کرسی و نوشیروان میان بسته ایستاده یعنی که من میزبانم و مزدک از شادی در پوست نمی‌گنجید. پس نوشیروان هر یکی را بر قدر و اندازهٔ او بر خوان می‌نشاند تا همگان نشستند و نان بخوردند جمله را از آن سرای در سرای دیگر بردند. مجلسی دیدند نهاده که هرگز ندیده بودند قباد و مزدک اول بر تخت نشستند و ایشان را بنشاندند و مطربان سماع برکشیدند و ساقیان شراب در دادند چون شراب دوری چند بگشت غلامان و فراشان درآمدند. دویست مرد با تخته‌های دیبا و لفافه‌های قصب بر دست نهاده و بر کنار مجلس بایستادند پس نوشیروان گفت تا جامه‌ها در آن سرای برند که اینجا انبوه است تا بیستگان بیستگان و سیگان سیگان آنجا می‌آیند و خلعت می‌پوشند و از آن سرای بمیدان چوگان می‌شوند و می‌ایستند تا همه پوشیده شوند (نظام‌الملک، ۱۳۸۸: ۲۵۵).

در نمونهٔ اخیر، بر اساس جایگاه و رتبه‌ای که دارند در تلاش برای ایجاد ساختار فاصله‌مند سلسله‌مراتبی هستند و تابعیت خود به نظام ساختارمند روابط را با نمایش نظم و ترتیب موجود همراه با مدیریت بدن در ساختار روابط سلسله‌مراتبی بالادست و پایین‌دست تحت تأثیر

ایدئولوژیک حاکم بر جامعه نشان می‌دهند. قباد بر تخت شاهی می‌نشیند مزدک بر کرسی و نوشروان میان بسته و آمادهٔ خدمت‌گزاری ایستاده است و هر کدام از افراد را مطابق قدر و منزلتش بر سفره می‌نشاندند و غلامان و فراشان برای ارائهٔ خدمت می‌ایستند که نشان از نظم فاصله‌مندی دارد که مقام و منزلت شاهان و بزرگان را بروز و ظهور دهد.

آیین باردادن یکی دیگر از آیین‌هایی است که در آن نظم سلسله‌مراتبی رعایت می‌شود. با اینکه در زمان باردادن واسطه‌ها حذف می‌شود و پرده‌ها برداشته می‌شودف اما با نظم فاصله‌مندانه جریان می‌یابد؛ به گونه‌ای که ابتدا خواص و خویشاوندان، پس از آن معروفان و در مرتبهٔ بعدی دیگر مردمان اجازهٔ ورود دارند. بزرگان را خدمت می‌کنند و باز می‌گردند و فقط خواص و غلامان کاردار جهت خدمت‌کردن می‌مانند: «باردادن را ترتیبی باید بر آن نسق که اول خویشاوندان درآیند پس از آن معروفان حشم پس از آن دیگر اجناس مردمان ...و نشان بار آنکه پرده بردارند ...و چون بار بدهند صاحب طرفان و امرا و سادات و ائمه را که درآیند خدمت کنند و شرط خدمت آنست که چون بزرگان پادشاه را بدیدند ایشان جمله بازگردند و کسان ایشان جمله بازگردند تا آنجا خواص بمانند و غلامان کاردار چون سلاح‌دار و آبدار و چاشنی‌گیر و مانند این لابد ایشان را حاضر باید کردن (همان: ۱٤۷-۱٤۸).

به طور کلی بر حفظ فاصله در معاشرت با شاهان تآکید می‌شود:

> من عمل سلطان را کارهم و بران وقوفی و در آن تجربتی ندارم، تو پادشاه محتشمی و در خدمت تو وحوش و سباع بسیارند ... کار سلطان بابت دو کس باشد ... دیگری غافلی ضعیف که بر خواری کشیدن خو دارد و به هیچ تأویل منظور و محترم و مطاع و مکرّم نگردد که در معرض حسد و عداوت افتد ... هم دوستان سپر معادات و مناقشت در روی کشند و هم دشمنان از جان او نشانهٔ تیر بلا سازند ... هرگاه که مطابقت دوستان و دشمنان بهم پیوست و اجماع بر عداوت او منعقد گشت البته ایمن نتواند زیست و اگرچه پای بر فرق کیوان نهاده ست جان بسلامت نبرد (نصرالله منشی، ۱۳۷۱: ۳۱۳-۳۱۴).

در منطق تعامل در آداب‌نامه‌های فارسی بنا به اصل سلسله‌مراتب، علاوه بر شاه و بزرگان، در تعامل با دیگر افراد نیز حفظ منزلت و جایگاه، اهمیت ویژه‌ای دارد. توجه به این موضوع که جایگاه فردی که با او معاشرت‌خواهی داشت در چه سطحی است، بر مدیریت بدن و تنظیم جهت نشستن اثرگذار خواهد بود: «یک زمان توقف کن آن‌گاه مردمان را بنان بر و تو منشین تا آن‌گاه که مهمانانت بگویند چون یک‌بار بگویند بنشین و با ما مساعدت کن تو گوی: شاید بنشینم؟ بگذاریت تا خدمت کنم و چون یکبار دیگر تکرار کنند بنشین و با ایشان نان خور اما فرود همه کس بنشین مگر مهمانی سخت بزرگ بود که نشستن ممکن نباشد (نظام‌الملک، ۱۳۸۸: ۷۲).

۳-۵. آداب دوستی و دشمنی

انسان برای حضور و شکل‌گیری بخش مهمی از هویت اجتماعی‌اش نیازمند ارتباط با همنوعان خود است (جنکینز، ۱۳۹۴: ۳۵). آداب و نحوهٔ دوست‌گزینی و دشمن‌گریزی یکی از اصول مهم جهت تشریح مکتب فکری در هر دوره از تاریخ در بستر زندگی اجتماعیست. تمایزات رفتاری و نگرش افراد در انتخاب و گزینش دوست و طرد دشمن به عنوان الگوی مدیریتی و وسیله‌ای جهت تمایز هویت است هویت فردی-که در خویشتنی تجسم یافته- جدا از سپهر اجتماعیِ دیگران معنادار نیست. بنابراین شکل‌گیری هویت فردی در فرایندهای اجتماعی شدن، دوستی‌ها و تعاملات ریشه دارد (همان:۳۵). در چنین بستری جایگاه و موقعیت اجتماعی افراد در جامعه و سبک زندگی متأثر از آن، تعیین کنندهٔ نحوهٔ دوست‌گزینی و دشمن‌گریزی است و نقش مؤثری در نحوهٔ شکل‌گیری و جهت‌دهی کنش‌های رفتاری دارد (ریتزر، ۱۳۷۴: ۷۲۱). همنشینی و دوستی با طبقهٔ هم‌تراز و دوری‌جستن و فاصله‌گرفتن با افراد طبقهٔ برتر از خود، چه دوست چه دشمن، به عنوان شاخص کلی فرهنگی از دیرباز پذیرفته شده است که تابعیت به این امر منجر به شکل‌گیری رابطه‌ای هدفمند و پسندیده می‌شود و عدم پایبندی به آن شکست و خسران را در پی خواهد داشت. بنابراین تنظیم روابط و کنش‌ها براساس موقعیت و جایگاه خود با دیگری در جهت تولید و بازتولید هویت اجتماعی و ارزش‌های فرهنگی امری ضروری است. رعایت نظام سلسله‌مراتبی و باور به نظام فاصله‌گزینی فقط مختص نظام سیاسی نیست بلکه در تمام جوانب روابط اجتماعی نیز حاکم است و بنیادی‌ترین و تعیین کننده‌ترین نوع فاصله‌گزینی، فاصله‌گزینی اجتماعی است (مانهایم، ۱۳۸۵: ۶۶) که متأثر از ساختار فکری و ایدئولوژیک جامعه است و در چنین نظامی که در آداب‌نامه‌های بازنمایی می‌شوند، فاصله‌گزینی با طبقهٔ برتر از خود و عدم اعتماد به دشمن برتر از خود حتی در صورت ابراز دوستی جهت حفظ شأن و منزلت خود و غلبه برآنها توصیه شده است: «نزدیکی با دشمنان از بیچارگی دان ... با دشمنی که قوی‌تر از تو بود آغاز دشمنی مکن و آن را که ضعیف‌تر از تو بود از دشواری نمودن میاسای ... هرچند بزرگ و محتشم باشی با قوی‌تر از خود مچخ ... (عنصرالمعالی، ۱۳۷۱: ۱۴۷).

«دشمنی ضعیف که در طاعت آید و دوستی نماید، مقصود وی جز آن نیست که دشمنی قوی گردد و گفته‌اند: بر دوستی دوستان اعتماد نیست تا به تملق دشمنان چه رسد؛ و هر که دشمن کوچک را حقیر می‌دارد بدان ماند که آتش اندک را مهمل می‌گذارد ... (سعدی، ۱۳۴۸: ۵۲۴).

> برهمن گفت: هر که بمادّت روح قدس مستظهر شد و بمدد عقل کلّ مؤیّد گشت در کارها احتیاطی هر چه تمامتر واجب بیند و مواضع خیر و شرّ و نفع و ضرّ اندران نیکو بشناسد، و بر تمییز او پوشیده نماند که از دوست مستزید و قرین آزرده تحرزّ ستوده تر و از مکامن غدر و مکر او تجنّب اولی تر...چه اگر بچرب زبانی و تودّد او فریفته شود و جانب تحفّظ و تیقّظ را بی رعایت گرداند هراینه تیر آفت را جان هدف ساخته باشد ... (نصرالله منشی، ۱۳۷۱: ۲۸۳).

علاوه بر گزاره‌های تجویزی بسیاری از روایت‌های داستانی مندرج در کتاب‌های سیاسی و اخلاقی یا آداب‌نامه‌های فارسی فاصله‌گزینی به مثابهٔ رستگاری و عدول از چونان خسران یا حتی زوال متصور شده است:

> جفتی بط به کنار جویباری خانه داشتند روباهی در مجاورت ایشان نشیمن گرفته بود. روباه را علت داءالثعلب بپرسید ... در گوشهٔ خانه افتاد روزی کشفی به عیادت او آمد ... گفت: جگر بط در مداوات این درد مفیدست ... روباه اندیشه کرد مگر بر طرف این شط نشینم و حضور آن بط را مترصد می‌باشم تا او را بدمدمه در دام احتیال کشم بدین اندیشه آنجا رفت اتفاقاً بط ماده را دریافت با او از راه مناصحت درآمد ... گفت: بدانک این شوهر تو را به میل طبع سوی جوانی دیگر از خود تازه‌تر متهم می‌دارد و این خیال پیش خاطر نهادست که تو دل از او برگرفته پس گفت: ای برادر اینچ می‌فرمایی همه از سر شفقت می‌گویی اکنون بفرمای تا رهایی من از او به چه وجه میسر می‌شود روباه گفت: از نبات‌های هندوستان نباتی به من آورده‌اند که آن را مرگ بطان خوانند اگر بدو دهی مقصود تو برآید ... روباه تا آنچه وعده کرده به انجاز رساند ... بط برخاست و به خانه روباه آمد ... پای در آستان نهاد، روباه جای خالی یافت، کمین غدر بر جان او بگشود و جگرگاه او از هم بدرید ... (وراوینی، ۱۳٦٦: ۱۵۵-۱۵۷).

در این حکایت چون به لحاظ زیستی روباه قدرت بیشتری دارد، بط باید فاصله لازم را با او رعایت می‌کرد؛ اما با حیله و مکری که روباه به کار می‌گیرد، بط فاصله را می‌شکند و دچار هلاکت می‌شود.

۴. نتیجه

کتاب‌های سیاسی-اخلاقی کلاسیک فارسی شامل مجموعه‌ای از انواع آداب اجتماعی و فرهنگی است که با کارکردی هدایتی-بازدارنده برای ادارهٔ امور اجتماعی به وجود آمده‌اند. این آثار با پشتوانهٔ سیاسی و ظاهر اخلاقی بسیاری از باید و نبایدهای مورد توقع جامعه سلسله‌مراتبی مبتنی بر اشرافیت اعتقادی-اجتماعی را گاه به شکل مستقیم در قالب گزاره‌های تجویزی و گاه به شکلی غیر مستقیم در قالب روایت‌های داستانی به نقل و نمایش در آورده‌اند. برآیند تکاپوی مذکور الگوسازی برای توزیع فضا و فاصلهٔ اجتماعی است. نتیجهٔ نوشتار حاضر نشان می‌دهد که همسو با پارادایم معرفتی حاکم بر این آثار، تجویزها و توصیه‌های متون مذکور در باب تنظیم فضا در همهٔ حوزه‌ها و موضوعات آداب معاشرت همچون سخن‌گفتن و شنیدن، تغذیه و خوراک، پوشش و خلعت، نشست و برخاست، دوستی و دشمنی مبتنی بر ایجاد فاصله و رعایت نظم از پیش‌تثبیت‌شده یا قاعده‌های طبیعی‌نمایانه‌شدهٔ موجود است که در هرکدام از حوزه‌ها با نشانگانی خاص بازنمایی شده است.

متون مذکور در موضوع سخن‌گفتن و شنیدن با برجسته‌کردن اعتبار گوینده و شنونده، سخنان طبقه فرادست همچون ملوک و حکیمان را فارغ از موضوع سخن به مثابهٔ پند و حکمت نمایانده و شنیدن آن را به مثابهٔ موهبتی مشروعیت‌آور تلقی می‌کنند. حتی در مواردی سخن اغنیا، مانند جدال

سعدی مدعی، را هم معتبر فرض کرده؛ فرصت نوبت‌گیری و طول سخن‌گفتن آنان را بیشتر در نظر می‌گیرند. جالب آنکه در جایی که راوی، دربارهٔ آداب سخن‌گفتن در معنای عام، بدون مشخص‌شدن گوینده و شنونده توضیح می‌دهد، این نکته را توصیه می‌کند که باید با احتیاط حرف زد، این مطلب اگرچه ظاهر اخلاقی یا عقلانی دارد، حاوی این اشارت هم هست که مبادا گوینده از منطق سلسله‌مراتب عدول کند بر همین حسب او را به تانی دعوت می‌کنند. آداب تغذیه در تجویز و توصیه‌های کتاب‌های اخلاقی-سیاسی وجهی دیگر دارد. اول آنکه در گزارش‌های خود معمولاً از سفره‌های پرتکلف طبقه فرادست از شاه تا وزیر و سایر اغنیاء مثال می‌آورند، جالب اینکه اینجا اسراف معنایی ندارد این سفره‌ها به مثابهٔ مصرف نمایشی و نیابتی آنان مفروض است تا فاصله خود را با بقیه حفظ کنند. در مقابل از دو نوع خویشتن‌داری در تناول غذا سخن می‌گویند که بنا به ماهیت با هم فرق دارند. یکی تجویز خویشتن‌داری برای طبقهٔ پایین‌دست در سفره بالادستی‌هاست که به مثابهٔ مدیریت بدن و عدم انبساط و رعایت مرز است؛ اما توصیهٔ خویشتن‌داری برای طبقهٔ بالادست به قصد حفظ سلامت و دوری از گزند، مثل دچار تخمه‌شدن است. آداب پوشش و خلعت هم به شکلی نشاندار در خدمت تمایز طبقاتی و فاصله‌گزینی اجتماعی است هر شخصی که منزلت لشکری، اداری و غیره می‌یابد به جامه‌ای ویژه ملبس می‌شود، افزون بر اینکه خود صاحبان منزلت هم با پوشش البسه و جواهرات به شکلی عینی و دیداری فاصله اجتماعی خود را با دیگران به نمایش می‌گذارند. دیگر وجه عینی آداب معاشرت، شکل نشست‌وبرخاست یا آمدوشد است. طبق گزارش کتاب‌های سیاسی-اخلاقی این وجه از تمایز و فاصله‌گزینی نیز مبتنی بر مدیریت بدن است، طبقه بالادست با بدنی آزاد و رها در عین حال با صلابت عمل می‌کنند؛ در حالی‌که سطوح پایین‌تر با دو زانو نشستن، حبس‌کردن نفس، به ترتیب حرکت‌کردن، آرام و کم حرف‌زدن فاصلهٔ خود را با بالادست رعایت می‌کنند. آیین دوستی و دشمنی بخش دیگری از آیین معاشرت است که در کتاب‌های مذکور وجه دشمنی آن به شکلی مؤکد برجسته شده است. در تلقی این آثار رعایت فاصله با دشمن در هر حالی ضروری است به‌طوری‌که نزدیکی با دشمن به مثابهٔ بیچارگی یا کنشی غیر عقلانی مفروض شده است که عدم رعایت آن سبب خسران یا حتی زوال است. با این وصف، در همهٔ موارد مذکور گزاره‌های تجویزی یا نتیجه‌های حکایت‌ها به شکلی سامان یافته‌اند تا شنونده/مخاطب، خواه بنا به باورشخصی خواه از روی ترس از پیامدهای اجتماعی، منطق فاصله‌گزینی رایج را بپذیرد.

منابع

آرگایل، مایکل (۱۳۹۳)، روان‌شناسی پیام‌رسانی حرکات بدن، ترجمهٔ مرجان فرجی، تهران، جوانهٔ رشد.

اسمعیلی، محمدمهدی و همکاران (۱۳۹۰)، «عناصر فرهنگی مؤثر بر ارتقاء سرمایه فرهنگی در گلستان سعدی»، مدیریت فرهنگی، سال پنجم، ش ۱۴، ۱-۳۱.

اسعدی، مریم‌السادات (۱۳۸۹)، «خانواده در قابوس‌نامه»، بوستان ادب، سال دوم، ش ۴، ۳۱-۴۷.

احمدی، سیروس و محمدحسین نیکدار اصل (۱۳۹۱)، «تحلیلی بر قشربندی اجتماعی در گلستان سعدی»، تاریخ ادبیات، ش ۷۱، ۱۸-۵.
بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۰)، تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران، ثالث.
پُست، امیلی و همکاران (۱۳۹۲)، کتاب جامع آداب معاشرت، آداب اجتماعی، ترجمهٔ مریم تقدیسی، تهران، پندار تابان.
پاترسون، مارک (۱۳۹۸)، مصرف و زندگی روزمره، ترجمهٔ جمال محمدی و نرگس ایمانی مرنی، تهران، نشر نی.
پیرا، فاطمه (۱۳۸۷)، «جنسیت و قدرت در سیاست‌نامه خواجه نظام‌الملک»، زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)، دورهٔ ۶، ش ۳، ۱۵۵-۱۶۹.
ترابی فارسانی، سهیلا و علی‌اکبر غندی (۱۳۹۴)، «آداب‌نامه‌ها و جایگاه آن در تاریخ‌نگاری اجتماعی»، تاریخ اسلام و ایران، ش ۲۷، ۶۷-۷۶.
جنکینز، ریچارد (۱۳۹۴)، هویت اجتماعی، ترجمهٔ تورج یاراحمدی، تهران، پردیس دانش.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران.
دسپ، علی (۱۳۸۸)، «تحلیل گفتمان غالب در رمان‌های سیمسن دانشور: سووشون. جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس تهران.
ذبیح‌نیا عمران، آسیه و سمیه سنگکی (۱۳۹۱)، «تعلیم الگوی حکومت در کلیله و دمنه و گلستان سعدی»، ادبیات تعلیمی، سال چهارم، ش ۱۳، ۱۹۷-۲۳۶.
ریتزر، جورج (۱۳۷۴)، نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران، علمی.
زوی، برونو (۱۳۸۷)، چگونه به معماری بنگریم، ترجمهٔ فریده گرمان، تهران، شهیدی.
زاهدی، چنور (۱۳۹۳)، «تبیین اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی کلیله و دمنه بر اساس دلالت‌های فضایی (نشانگرهای تنظیم فاصله)»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه کردستان.
سعدی (۱۳۴۸)، گلستان، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی‌علیشاه.
سبزبان‌پور، وحید (۱۳۹۲)، «بررسی دیدگاه‌های تربیتی ایرانیان باستان در قابوس‌نامه»، ادبیات تعلیمی، سال پنجم، ش ۱۷، ۸۶-۵۱.
سوهانگیر، سارا و محمدرضا نصیرسلامی (۱۳۹۳)، «الگوهای خلق فضا در معماری با تکیه بر پارادایم‌های نظری پسامدرن»، باغ نظر، سال یازدهم، ش ۲۸، ۶۵-۷۸.
صفرزایی، عبدالله و همکاران (۱۳۹۷)، «تأثیر اندرزهای شاهان ساسانی بر آرای تربیتی عنر المعالی در قابوس‌نامه»، پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام، ش ۲۲، ۱۰۸-۷۹.
ضرغامی، اسماعیل و سیدمحمد بهروز (۱۳۹۴)، «نقش و مفهوم فضا در بازآفرینی نظریهٔ معماری و علوم اجتماعی»، مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دورهٔ هفتم، ش ۲، ۸۱-۹۹.
طبرسی، فضل بن حسن (۱۳۸۰)، الادب الدینیة للخزائنة المعنییة، ترجمهٔ احمد عابدی، قم، زائر.
علی‌احمدی، امید (۱۳۸۷)، «نهاد خانواده و عرصهٔ خصوصی در گلستان سعدی»، جامعه‌شناسی، ش ۱۳، ۸۶-۵۵.
غزالی، محمد (۱۳۶۱)، نصیحةالملوک، تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران، بابک.
عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر (۱۳۷۱)، قابوس‌نامه، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، علمی و فرهنگی.
فیستر، مانفرد (۱۳۷۸)، نظریه و تحلیل درام، ترجمهٔ مهدی نصرزاده، تهران، امیرکبیر.
فوزی، یحیی (۱۳۸۳)، «چالش‌های اجتماعی انقلاب اسلامی در ایران : بررسی تغییرات جمعیتی بعد از انقلاب و پیامدهای آن بر مشروعیت نظام سیاسی»، جامعه‌شناسی ایران، دورهٔ پنجم، ش ۳، ۶۲-۹۱.
هادی، اصغر (۱۳۸۹)، «نقد رویکردهای تفکیک آداب از اخلاق»، پژوهش‌نامهٔ اخلاق، ش ۱، ۳۲-۹.
کاریکان، پیتر (۱۳۹۶)، جامعه‌شناسی مصرف، ترجمهٔ سعید صدرالاشرافی، تهران، گل آذین.
کرنگ، مایک (۱۳۹۰)، جغرافیای فرهنگی، ترجمهٔ مهدی قرخلو، تهران، سمت.
مانهایم، کارل (۱۳۸۵)، دموکراتیک‌شدن فرهنگ، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران، نشر نی.
محدثی، جواد (۱۳۸۶)، اخلاق معاشرت، قم، بوستان کتاب.

مدنی‌پور، علی (۱۳۹۱)، فضاهای عمومی و خصوصی شهر، ترجمهٔ فرشاد نوریان، تهران، سازمان فناوری اطلاعات و ارتباطات شهرداری تهران.

نصرالله منشی (۱۳۷۱)، کلیله و دمنه، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی، تهران، امیرکبیر.

نظام‌الملک، حسن بن علی (۱۳۸۸)، سیاست‌نامه، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران، اساطیر.

نرماشیری، اسماعیل (۱۳۹۶)، «تحلیل گفتمان جدال سعدی با مدعی با رویکرد ایدئولوژی شناختی استعاری»، متن‌پژوهی ادبی، سال ۲۱، ش ۷۴، ۵۴-۷۳.

هال، ادوارد. تی (۱۳۸۴)، بعد پنهان، ترجمهٔ منوچهر طبیبیان، تهران، دانشگاه تهران.

وبر، ماکس (۱۳۷۴)، اقتصاد و جامعه، ترجمهٔ عباس منوچهری و دیگران، تهران، مولی.

وراوینی، سعدالدین (۱۳۶۶)، مرزبان‌نامه، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی.

وکیلی، هادی و کبری نودهی (۱۳۹۰)، «آداب سفره در ایران باستان و ایران دورهٔ اسلامی قرن دوم تا هفتم هجری»، علوم قرآن و حدیث، مشکوت، ش۱۱۲، ۱۳۷-۱۱۹.

ویلسون، الیزابت (۱۳۹۴)، مد و مدرنیته، ترجمهٔ ناصرالدین غراب، تهران، علمی و فرهنگی.

یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳)، گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی، تهران، هرمس.

یزدخواستی، بهجت و همکاران (۱۳۸۷)، «مفهوم بدن در اندیشهٔ فلسفی مرلوپونتی و چالش‌های نظری در قرائت جامعه‌شناختی آن»، معرفت، ش ۱۲۶، ۱۴۰-۱۲۹.

یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا و چنور زاهدی (۱۳۹۲)، «دلالت‌های فضایی داستان شیر و گاو تبیین نزاع قدرت و شیوه‌های تحریف آن»، پژوهش‌های ادبی، سال دهم، ش ۴۲، ۱۴۳-۱۶۶.

یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا (۱۳۹۶)، «موضع مؤلف پنهان حکایت‌های کلیله و دمنه: برساخت توزیع فضا»، نقد و نظریه ادبی، سال دوم، ش ۱، ۵۳-۸۴.

References

Ahmadi & Nikdar Asl (1391), "An analysis of social stratification in Golestan Saadi", *History of Literature*, No. 71, 5-18. (in Persian)

Ali Ahmadi, Omid (1387), " The institution of family and private sector in Saadi Golestan", *Sociology*, No. 13, 55-86. (in Persian)

Argyle, Michael (1393), *Bodily Communication*, Translated by Marjan Faraji,Tehran, Javaneh Roshd. (in Persian)

Asadi, Marayam Sadat (1389), "Family in Qabus Nameh", *Bustan Adab*, Vol. 2, No. 4, 31-47. (in Persian)

Corrigan, Peter (1396), *The Sociology of Consumption*, Translated by Said Sadruleshrafi, Tehran, Golazin. (in Persian)

Crang, Mike (1383), *Cultural Geography*, Translated by Mehdi Qarkhlo, Tehran, Samt. (in Persian)

Dehkhoda, Ali Akbar (1377), *Dictionary*, Tehran, University of Tehran.

Desap, Ali (1388), "Analysis of the dominant discourse in Simin Daneshvar's novels:Savushun, Wandering Island, and The Wandering Camel Rider", Master's thesis, Tarbiat Modares University. (in Persian)

Esmaiili et al. (1390), "Effective cultural elements on the promotion of cultural capital in Golestan Saadi", *Cultural Management*, Vol.5, No. 14, 1-31. (in Persian)

Fawzi, Yahya (1383), "Social challenges of the Islamic revolution in Iran: Investigation of demographic changes after the revolution and its consequences on the legitimacy of the political system", *Sociology of Iran*, vol. 5, No. 3, 62-91. (in Persian)

Ghazali, Muhammad (1361), *Nasihat Al Muluk*, Corrected by Jalaluddin Homai, Tehran, Babak. (in Persian)

Hadi, Asghar (1389), "Criticism of the approaches of separating manners from ethics", *Ethical Research Journal*, No. 1, 9-32. (in Persian)

Hall, T.Edward (1384), *The Hidden Dimension*, Translated by Manoochehr Tabibiyan, Tehran, University of Tehran. (in Persian)

Jenkins, Richard (1394), *Social Identity*, Translated by Tooraj Yarahmadi, Tehran, Pardis Danesh. (in Persian)

Kaykavus b. Eskandar (1371), *Qabus Nameh*, Corrected by Gholam Hussein Yusefi, Tehran, Elmi va Farhangi. (in Persian)

Madanipour, Ali (1391), *Public and Private Spaces of City*, Translated by Farshad Noorian, Tehran, Information and Communication Technology Organization of Tehran Municipality. (in Persian)

Manheim, Karl (1385), *Essays on The Sociology of Culture*, Translated by Parviz Ejlali, Tehran, Tehran, Nay. (in Persian)

Mohaddisi, Javad (2006), *Social ethics*, Qom, Bostan Ketab. (in Persian)

Narmashiri, Ismail (2016), "Discourse analysis of Saadi's argument with the claimant with the approach of metaphorical cognitive ideology", *Literary Textology*, Vol. 21, No. 74, 54-73. (in Persian)

Nasrullah Manshi (1371), *Kalila and Damneh*, Corrected and explained by Mojtaba Minavi Tehrani, Tehran, Amirkabir. (in Persian)

Nizam-ul-Molk, Hasan-bin-Ali (1388), *Politics*, Revised by Abbas Iqbal Ashtiani, Tehran, Asatir. (in Persian)

Paterson, Mark (1398), *Consumption and Everyday Life*, Translated by Jamal Muhammadi & Narges Imani Marni, Tehran, Nay. (in Persian)

Pfister, Manfred (1387), *The Theory & Analysis of Drama*, Translated by Mehdi Nasrzadeh, Tehran, Amirkabir. (in Persian)

Pierre Bourdieu (1390), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Translated by Hassan chawoshiyan, Tehran, Sales. (in Persian)

Pira, Fatemeh (1387), "Gender in Nizam al-Mulk's Siyasatnameh", *Women in development and politics* (Women's research), Issue 6, No 3, 155-169. (in Persian)

Post et al. (1392), *Etiquette: Manners for a New World*, Translated by Maryam Taqdisi, Tehran, Pendar Taban. (in Persian)

Ritzer, George (1374), *Contemporary sociological theory*, Translated by Mohsen Salasi, Tehran, Elmi. (in Persian)

Saadi (1995), *Golestan*, By effort of Khalil Khatib Rahbar, Tehran, Safi Alishah. (in Persian)

Torabi Farsani & Ghandi (1394), "Books of Etiquette and Its Role in Social Historiography", *History of Islam & Iran*, No 27, 67-76. (in Persian)

Zevi, Bruno (1387), *How to Look at Architecture*, Translated by Farideh Garman, Tehran, Shahidi. (in Persian)

Sabziyan poor, Vahid (1392), "Investigating the Pedagogical Views of Ancient Iranians in Qabus Nameh", Vol.5,No. 17, 51-86. (in Persian)

Safarzaei & et al. (1397), "The effect of Sassanid kings' instructions on the educational opinions of the elements of Qaboos Namah", *Historical studies of Iran and Islam*, No. 22, 65-78. (in Persian)

Sohangir & Salami (1393), "Patterns of space creation in architecture based on postmodern theoretical paradigms", *Baghe Nazar*, Vol. 5, No. 14, 1-31. (in Persian)

Tabarsi, Fazl ibn Hasan (1380), *Aladab aldiyniat lilkhizanat almueinia*, Translated by Ahmad Abedi, Qom, Zaer. (in Persian)

Varavini, Sa'ad ad-Din (1366), *Marzban'name*, By effort of Khalil Khatib Rahbar, Tehran, Safi. (in Persian)

Vakili & Nodehi (1390), "Etiquette of dinning table in ancient Iran and Iran during the Islamic period from the 2nd to the 7th century AH", Quran and Hadith Sciences, Mishkat, No. 112, 119-137. (in Persian)

Weber, Max (1374), *Economy & Society*, Translated by Abbas Manoochehri & et al., Tehran, Mola. (in Persian)

Wilson, Elizabeth (1394), *Fashion and Modernity*, Translated by Naseraddin Gharab, Tehran, Elmi va Farhangi. (in Persian)

Yaghoobi Janbeh Saraei & Zahedi (1392), "The spatial implications of the story of the lion and the cow, explaining the power struggle and its distortion methods", *Literary Researches*, vol. 10, No. 42, 143-166. (in Persian)

Yaghoobi janbeh saraei, Parsa (1396), "The position of the hidden author of the tales of Kalila and Demeneh: the construction of space distribution", *Literary criticism and theory*, vol. 2, No.1, 53-84. (in Persian)

Yarmuhammadi, Lotfolah (1383), *Popular and Critical Discourse Analysis*, Tehran, Hermes. (in Persian)

Yazdkhasti et al. (1387), "The concept of the body in Merleau-Ponty's philosophical thought and theoretical challenges in its sociological reading", *Cognition*, No.126, 129-140. (in Persian)

Zabihniya Omran & Sangaki (1391), "Teaching the model of government in Kalileh ve Demneh and Golestan Saadi", *Didactic Literature*, No. 13, 197-236. (in Persian)

Zahedi, Chonur (1393), "Explaining the political and social thoughts of Kalileh and Demneh based on spatial implications(Spatial indicators)", Master thesis, University of Kurdistan. (in Persian)

Zarghami & Behrooz (1394), "The role and concept of space in recreating the theory of architecture and science", *Interdisciplinary studies in human sciences*, vol. 7, No. 2, 81-99. (in Persian)

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

Homesickness, Childhood and Adolescence in *Divan* of Mir Razi Danesh Mashhadi

Abbas Salehiankabir[1]✉ **Seyyed Hosein Shahabrazavi**[2] **Azizolah TAvakoli Kafiabadi**[3]

1. PhD Student of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Yazd branch,Yazd, Islamic Azad University, Iran. E-mail: a.salehiankabir@gmail.com
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Yazd branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran. E-mail: hosseinshahabrazavi@yahoo.com
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran. E-mail: a.tavakolli98@gmail.com

1. Article Info

Article type:
Research Article
(p 47-64)

Article history:

Received:
22 June 2021

Received in revised form:
14 August 2021

Accepted:
16 August 2021

Published online:
21 December 2022

ABSTRACT

The purpose of this research is to investigate the homesickness,childhood and adolescence in Divan of MirRazi Danesh Mashhadi, a famous poet of the 11th century during the rule of the Safavid dynasty. The dynasty that caused many poets of that time to migrate to India and experience being far away from their homeland. Although the concept of homeland in Mirrezi's poetry is beyond the city and village of the hometown, the mystical knowledge of this class is a part of our national culture, and careful observation in Anandar's works could be very beneficial in providing a clear picture of the poet's era. Homesickness as a cognitive state occurs when a person suffers from distress and psychological emptiness due to the lack of a material or spiritual element. The reason for this nostalgic feeling that is accompanied by nostalgia for past events; could be a variety of reasons, including being away from home, reminding of enjoyable pasts, youthful vivacity, losing loved ones, or other desirable life events in the past. Due to the poet's unwanted migration to India and being far from home, this emotional feeling of homelessness and reminding of his spring time has given his poetry a more emotional mood and glorified his sense of belonging to his homeland. His approach to the homeland has all aspects of individual memories and there is not any evidence of collective feelings and memories and social nostalgia in his work. What provokes his feelings are the happy memories of living in Iran and the longing to be away from his homeland and his strong desire to return to his homeland and the land of dreams. The method used in this research is a descriptive- analytical one and this case-study research is based on the quantitative evaluation. Mirrazi's way of expressing the grief of homelessness and childhood and adolescence memories were examined by studying and selecting the related poems, so the data gathering is a purposive sampling. After analyzing the data it was seen that immigration and its consequences that can be felt by anyone in the middle age and old age can be seen in Mirrazi 's poems. Besides, remembering the past is illustrated in the most attractive and beautiful way in his poem and of course he has a powerful regret that affects the audience. Finally, we can conclude that Mirrazi dedicated a significant part of his interpretation to homesickness, by addressing the grief of homelessness and regretting it. He also has reflected his individual experiences in his poetry.

Keywords: Homesickness, Cchildhood , Adolescence, Homeland, Mir Razi Danesh Mashhadi.

Cite this article: Cite this article: salehiankabir, Abbas; Shahabrazavi, Seyyed Hosein and Azizolah TAvakoli Kafiabad (2022), "Homesickness, Childhood and Adolescence in Divan of Mir Razi Danesh Mashhadi", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 3, Ser.N: 27, 1-20, 10.22059/jlcr.2021.326037.1691.

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

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

غم غربت و کودکی و نوجوانی در *دیوان* دانش مشهدی

عباس صالحیان‌کبیر[۱]✉| سیدحسین شهاب رضوی[۲]| عزیزالله توکلی کافی‌آبادی [۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران. رایانامه: a.salehiankabir@gmail.com
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران. رایانامه: hosseinshahabrazavi@yahoo.com
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران. رایانامه: a.tavakolli98@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۴۷-۶۴)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۵/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۹/۳۰

چکیده

هدف این پژوهش بررسی غم غربت و کودکی و نوجوانی در دیوان میررضی شاعر سرشناس قرن یازدهم در دوران حکومت سلسله صفویه است. دودمانی که با شرایطی که بوجود آورد، بسیاری از شاعران آن روزگار را به مهاجرت به هندوستان و تجربه دوری از وطن واداشت. غم غربت به عنوان یک حالت روان‌شناختی زمانی روی می‌دهد که انسان با فقدان عنصری مادی یا معنوی دچار پریشانی و خلاء روانی گردد. دلیل این حس نوستالژیک که همراه با حسرت نسبت به وقایع و اتفاقات گذشته است؛ می‌تواند دلایل گوناگونی از جمله دوری از وطن، یادآوری گذشته‌های خوب، شور و نشاط جوانی، از دست دادن عزیزان خود یا دیگر اتفاقات شیرین زندگی در گذشته باشد. با توجه به مهاجرت اجباری شاعر به خطه هندوستان و دوری از وطن این احساس عاطفی غربت و یادآوری دوران جوانی به شعر او حال و هوای احساسی‌تری بخشیده و حس تعلق به موطن و زادگاه را برجسته کرده است. مفهوم وطن در شعر او اگرچه فراتر از شهر و روستای زادگاه است اما رویکرد او به وطن تماماً جنبه خاطرات فردی دارد و از احساس و خاطره جمعی و نوستالژی اجتماعی در دیوان او موردی مشاهده نمی‌شود. آنچه احساسات او را بر می انگیزد، خاطرات خوش گذشته از زندگی در ایران و حسرت دوری از خاک وطن و اشتیاق فراوان او در بازگشت به وطن و سرزمین آرزوهاست. روشی که در این پژوهش اتخاذ گردیده، توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر ارزیابی کمی است. به این گونه که با مطالعه و گزینش اشعار بر اساس موضوع مورد بحث، طرز بیان و نحوه پرداخت او به غم غربت و خاطرات کودکی و نوجوانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. مهاجرت و تبعاتی که می‌تواند در دوران میانسالی و کهنسالی گریبانگیر هر فردی باشد در اشعار میررضی دیده و بدان پرداخته شده است. یادکرد گذشته در شعر او به زیباترین تصاویر ممکن با بضاعت شاعر، رخ نموده و البته که تحسر و دریغ اندوهناکی نیز دارد که مخاطب شاعر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در فرجام به این نتیجه می‌رسیم که میررضی در شعر خود با پرداختن به غم غربت و حسرت ناشی از دوری از وطن، بخش قابل توجهی از تعابیر شعری خود را به آنها اختصاص و تجربیاتی را که کاملاً هم فردی است در شعر خویش بازتاب بخشیده است. شناخت شاعرانی از این طبقه بخشی از فرهنگ ملی ماست و دقت نظر در آثار آنان در ارائه یک تصویر واضح از عصر شاعر بسیار سودمند تواند بود.

کلیدواژه‌ها: غم غربت، کودکی و نوجوانی، وطن، میررضی دانش مشهدی.

استناد: صالحیان کبیر، عباس؛ سیدحسین شهاب رضوی و عزیزالله توکلی کافی‌آبادی (۱۴۰۱)، «غم غربت و کودکی و نوجوانی در دیوان دانش مشهدی»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۱، ش ۳، پیاپی ۲۷، ۲۰-۱. 10.22059/jlcr.2021.326037.1691

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

جستجو دربارهٔ مسئلهٔ وطن و ملیت به شکل جدید و اروپایی آن، که امروز در سراسر جهان مورد توجه ملت‌هاست، چندان سابقه‌ای ندارد و از غرب به دیگر سرزمین‌های جهان راه یافته است. درغرب نیز کم و بیش از قرن هیجدهم و با اندکی اغماض از قرن هفدهم میلادی آغاز می‌شود. مفهوم قومیت و وطن در شکل مشخص و فلسفی آن که در علوم اجتماعی و سیاسی مطرح است و دربارهٔ عناصر سازندهٔ آن، بحث‌ها و اختلاف نظرهای فراوان می‌توان یافت؛ و این، امری است که اروپا با آن در قرون اخیر روبه‌رو شده است و به مناسبت تحولات نظام اقتصادی ملل اروپایی، این تفکر دگرگونی‌هایی داشته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۴۵). تلقی قدما از وطن به هیچ وجه همانند تلقی‌ای نیست که ما بعد از انقلاب کبیر فرانسه از وطن داریم. وطن برای مسلمانان یا ده و شهری بوده که در آن متولّد شده بودند یا همه عالم اسلامی (همان: ۳۶). خاطرات ناشی ازغم غربت، حوزه وسیعی را دربرمی‌گیرد که یاد خویشان و نزدیکان، سرزمین کودکی، ارزش‌های والا و گذشته و هر آنچه که شاعر را به افسوس و حسرت بر ازدست‌دادن آن وامی‌دارد، شامل می‌شود (همان: ۱۴). به عبارت دیگر نوستالوژی یک حالت هیجانی، انگیزشی و شناختی پیچیده است که حاکی از غمگینی، تمایل بازگشت به خانه و درماندگی ناشی از تفکر در باره خانه است و واکنش‌هایی در مقابل جدایی از افراد مورد علاقه و مکان‌های آشنا را نیز دربرمی‌گیرد (همان: ۳۰).

یکی از جلوه‌های دیگر مفهوم وطن، در اندیشه شاعران ایرانی وطن در معنی بسیار محدود آن بوده که همان ولایت یا شهر زادگاه و محیط پرورش انسان‌است، و بسیاری از دلپذیرترین شعرهایی که در باب وطن، در ادبیات فارسی گفته شده است همین دسته شعرهاست. بعضی از این شعرها ناظر به یک ولایت، مثلا خراسان و فارس، بوده و بعضی از اینها ناظر به یک شهر از یک ولایت (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳۷). با آنچه گذشت با توجه به هجرت دانش به هند و دوری از وطن اشعار او در پیوند با موطن خود ایران است که در آن زمان صفویه بر قلمرو آن حکمرانی می‌کردند و شعر او ناظر بر تمامی وطن است. غم غربت یا دوری از وطن یک نوع نوستالژی است که توربر آن را درماندگی یا اختلالی می‌داند که به وسیلهٔ جدایی مورد انتظار یا واقعی از محیط خانه و زندگی ایجاد می‌شود. آنچه که در پیدایش احساس غربت در انسان نقش اساسی دارد و اغلب روان‌شناسان نیز بر این باورند همان جدایی از محیط خانه (وطن) است. نشستن در غربت، دور از دوستان و هم‌زبانان و همدلان موجب می‌گردد که انسان هر روزه و به طور متناوب به گذشته‌ی خود بازگردد تا شاید بتواند کمبودهای روحی و فکری خود را جبران نماید. غم غربت و دلتنگی نسبت به میهن در افرادی که از وطن خود به دور

دست مـهاجرت کرده‌اند بسیار شدید اسـت (شریفیان، ۱۳۸۶: ۷۱). عوامل ایجاد غم غربت در اشعار شاعران پارسی را می‌توان چنین تقسیم بندی کرد: ۱. از دست دادن اعضای خانواده یا عزیزان؛ ۲. حبس و تبعید؛ ۳. حسرت بر گذشته (شاملو، ۱۳۷۵: ۱۱) و همچنین ۴. مهاجرت؛ ۵. مرور خاطرات دورهٔ کودکی و جوانی و ۶. اندوه ناشی از پیری و اندیشیدن به مرگ (شریفیان، ۱۳۸۵: ۳۳). یکی از شاعرانی که غم غربت را چشیده و دوری از وطن را تجربه کرده میررضی دانش مشهدی، فرزند میرزاابوتراب، از شاعران دوران صفوی است. با توجه به اهمیت جدایی از موطن بر افکار دانش مشهدی و تاثیر آن بر تخیلات شاعرانه در این مقاله به بررسی اشعار او در این زمینه می‌پردازیم.

میرزا رضی‌الدین محمد، فرزند میرزاابوتراب، از شاعران دوران صفوی بود. دقیقاً نمی‌دانیم و تذکره‌ها هم چیزی دربارهٔ تاریخ ولادت میررضی نـنوشته‌اند، امـّا بـه احتمال قوی، در نخستین سال‌های سده یازدهم متولد شده است. آزاد بلگرامی و برخی دیگر از تذکره‌نویسان عـصر صـفوی، در احـوال و ذکر بعضی اشعار میررضی و میرزاابوتراب، مطالبی آورده‌اند. از جمله در تذکره‌های *سرو آزاد* و *خزانه عامره*، و نوشته‌اند که میرزاابوتراب فـطرت، چـند سفر به هندوستان رفته و نهایتاً به سال ۱۰۶۰ هجری قمری در حیدرآباد دکن وفات یافته است. احـمد گـلچین مـعانی، شرح احوال مفید و مفصل‌تری از وی ارائه کرده است. امّا درباره دانش، قدیم‌ترین مأخذی که در دست داریم، *تذکرهٔ خیرالبیان* اسـت (گلچین معانی، ۱۳۶۳). با توجه به اهمیت جدایی از موطن بر افکار دانش مشهدی و تأثیر آن بر تخیلات شاعرانه در این مقاله به بررسی اشعار او در این زمینه می پردازیم.

دانش مشهدی، شاعر زبردستی است که تاکنون ناشناخته مانده است و مانند شاعران هم‌پایهٔ خود آن‌چنان‌که باید شهرتی کسب نکرده است. تعداد محققان محدودی که به *دیوان* او عنایت داشته و به بررسی آن پرداخته‌اند عبارت‌اند از:

آقازاده (۱۳۹۷) با بررسی «*نگاهی به بدیع معنوی در دیوان میررضی دانش مشهدی*» اذعان می‌دارد که میررضی دانش مشهدی از شعرای برجستهٔ طرز نو به شمار می‌رود و همانند دیگر شعرای طرز نو برای آرایش کلام خویش به حد وفور از صنایع بدیعی در شعر استفاده کرده است و می‌توان انواع آرایه‌های شعری را در دیوان اشعار وی یافت. از انواع آرایه‌های لفظی و معنوی، صنایعی که در گروه بدیع معنوی قرار می‌گیرند بیشتر مورد توجّه دانش قرار گرفته است. همچنین در مقاله‌ای با عنوان«*نگاهی به بدیع معنوی در دیوان میررضی دانش مشهدی*» خاطر نشان می‌کند که کاربرد انواع تلمیح در دیوان دانش مشهدی، نشان‌دهندهٔ وسعت آگاهی و پشتوانهٔ فرهنگی و ادبی شاعر است. آمیختگی تلمیح با آرایه‌های دیگر ادبی چون ایجاز، تداعی، تشبیه و مبالغه، در *دیوان* سیّد رضی، شیوایی بیان و زیبایی ترکیبات وی را دو چندان می‌سازد.

عدل‌پرور (۱۳۹۷) به بررسی تلمیحات و اشارات دیوان سیدرضی دانش مشهدی پرداخته و نتایج نشان می‌دهد کاربرد انواع تلمیح در دیوان دانش مشهدی، نشان‌دهندهٔ وسعت آگاهی و پشتوانهٔ فرهنگی و ادبی شاعر است. آمیختگی تلمیح با آرایه‌های دیگر ادبی چون ایجاز، تداعی، تشبیه و مبالغه، در *دیوان* سیدرضی، شیوایی بیان و زیبایی ترکیبات وی را دوچندان می‌سازد.

ذاکرالحسینی (۱۳۸۳) در بررسی اصطلاحات نسخه‌پردازی، خوشنویس و صورتگری در *دیوان* دانش مشهدی نتیجه می‌گیرد که در *دیوان* دانش، مصطلحات تخصّصی صورتگری، تذهیب، و پس از آن خوشنویسی، و بعضاً نسخه‌پردازی، چندان آمده است که نه‌تنها می‌توان یقین کرد که او با این فنون آشنایی کافی داشته، بلکه از مضمون برخی ابیات می‌توان صورتگری و خوشنویس بودن وی را استنباط کرد، و به نظر می‌رسد که در این دو فن ممارست و حتی شاید احاطه داشته است.

سیدمسعود رضوی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «*غریب ملک بهار*»؛ دربارهٔ زندگی و سروده‌های میررضی دانش مشهدی پرداخته و نتیجه می‌گیرد که شعار دانش، غالباً صبغه‌ای شکوه‌سرایانه و غمگنانه دارد. مثل اغلب شعرای برجستهٔ این سبک، نوعی اندرزگونگی معطوف به خود، همراه با عزلت و غربت حکمی بر مضامین و معانی حاکم است.

در زمینهٔ پژوهش دربارهٔ نوستالوژی در اشعار فارسی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

شریفیان و تیموری (۱۳۸۵) در «*بررسی فرآیند نوستالژی در شعر معاصر فارسی*» (بر اساس اشعار نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث) به بررسی و ابعاد غم غربت در آثار این دو شاعر پرداختند.

موسوی و شمسی (۱۳۹۰) به بررسی نوستالژی در اشعار سنایی و تبیین مفاهیم نوستالژی در *دیوان* شاعر و تحلیل کارکردهای زبان در نوستالژیک کردن فضای اشعار پرداختند.

موسوی و همکاران (۱۳۹۱) با بررسی غم غربت در اشعار منوچهر آتشی نشان دادند که گذشته‌سرایی شاعر علاوه بر تاریخچهٔ حضور او در دنیا به گذشته‌های بسیار دور و باستانی و اسطوره‌ای بازمی‌گردد.

جلالی کندلجی و همکاران (۱۳۹۷) در بررسی «*غم غربت در دفتر اول و دوم مثنوی معنوی*» نشان دادند که مولانا برای بیان غربت انسان در این دنیا و غم غربت او، بیشتر از حکایت‌های تمثیلی کمک می‌گیرد و فهم غصه هجران را ملموس‌تر می‌کند. در شعر عرفانی، عارف سرانجام مالکیّت خود را در مورد چیزهای از دست رفته و شرایط خوش گذشته که از دست داده بود؛ به دست می‌آورد و بازگشت به وطن اصلی و جهان معنا و وصال معشوق حقیقی با هم و یک جا برای عارف دست خواهد داد.

روش پژوهش در این بررسی، توصیفی - تحلیلی و مبتنی بر ارزیابی کمی است؛ از این‌رو، با استخراج اشعار و سروده‌های شاعر از *دیوان* میررضی دانش مشهدی به تصحیح محمد قهرمان نحوهٔ پرداختن شاعر به غم غربت و کودکی و نوجوانی بحث و بررسی می‌شود.

۲. نوستالژی

نوستالژی یا غم غربت اصطلاحی روان‌شناسی است که به حسرت بر گذشته و بیگانگی با واقعیات موجود اطلاق می‌شود و بر پایهٔ آن شاعر یا نویسنده یاد گذشته و یا سرزمینی را که در ذهن دارد، دردآلود بیان می‌کند. هرگاه عرصهٔ زندگانی چنان بر انسان تنگ شود که او نتواند از آنچه هست و دارد، لذت و رضایتی حاصل کند، ناگزیر می‌شود، مسیر آرزومندی و آرمان‌جویی را طی نماید. آرمان‌های انسانی یا پیش روی قرار می‌گیرند یا پشت سر می‌مانند. هرگاه ذهن به گذشته رجوع کند و اسباب رهایی خود را از دلتنگی، در گذشته، جستجو نماید، حسرت گذشته یا آنچه نوستالژی نامیده می‌شود، در او پدید می‌آید (علیزاده و باقی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۱۷۶).

در اصطلاح، نوستالژی یک احساس طبیعی، عمومی و حتی غریزی و فطری در میان نژادهای گوناگون و به طور کلی تمامی انسان‌هاست. به لحاظ روانی، زمانی این احساس تقویت می‌شود که فرد از گذشتهٔ خود فاصله می‌گیرد. گذشته‌ای که عبارت است از انبوه تصاویر، تجربه‌ها، دانش‌ها و اصولاً تمام زندگی ماست. تمام ذهن ما، زندگی، روابط و رفتار ما ریشه در گذشته دارند (مصفا، ۱۳۸۵: ۱۴). توربر (Thurber) می‌گوید: مفهوم غم غربت درماندگی با اختلال است که به وسیلهٔ جدایی مورد انتظار یا واقعی از محیط خانه و زندگی ایجاد می‌شود (شریفیان، ۱۳۸۷: ۷۰). با این حال، تعاریف علمی و دقیق‌تری در مورد احساس غربت ارائه شده است. احساس غربت حالت هیجانی، انگیزشی است که حاکی از غمگینی، تمایل به بازگشت به خانه و درماندگی ناشی از تفکر دربارهٔ خانه است. اصطلاح احساس غربت واکنش‌هایی را شامل می‌شود که جدایی افراد مورد علاقه و مکان‌های آشنا را دربرمی‌گیرد (مصفا، ۱۳۸۵: ۴۱).

نوستالژی دوری از وطن در چهار مفهوم جداگانه قابل بررسی است: زادگاه و محل پرورش. وطن ملی و قومی، وطن عرفانی که همان وطن ازلی است و وطنی که در واقع گریز از حال و پناه بردن به آینده و همچنین پناه بردن به گذشته‌های آغازین است (عالی عباس‌آباد، ۱۳۸۷: ۱۵۹). غم غربت و احساسات مربوط به آن از دیرباز در آثار نظم و نثر کهن فارسی گرچه نه به این عنوان وجود داشته است و در آثار شاعرانی چون مسعود سعد، سنایی، عطار، مولوی و حافظ به چشم می‌خورد. با توجه به روحیات، خلقیات و اندیشه‌های متفاوت، رگه‌های خاصی از نوستالژی و غم غربت در اشعار هرکدام

به شکل برجسته‌تری نمود یافته است. در اشعار شاعرانی نظیر مولوی که پا به عرصه کشف و شهود نهاده و به وادی عرفان وارد شده‌اند، نوستالوژی و غم غربت از بهشت و آرزوی بازگشت به وطن اصلی آدمی پررنگ تر دیده می‌شود. در شعر شاعری چون مسعود سعد که سال‌های دراز در حصار نای به بند و زنجیر گرفتار آمده و از شهر و دیار خویش دور مانده، احساسات نوستالژیک به گونه‌ای دیگر رخ می‌نمایاند. عوامل متعددی در ایجاد غم غربت، حس دلتنگی و حسرت نسبت به گذشته یا آنچه که روزگاری بوده و اکنون از دست رفته، نقش دارد. عواملی چون مهاجرت و دوری از وطن، یادآوری گذشته خوب و شیرین چون کودکی، مرگ عزیزان، دوستان یا اعضای خانواده، پیری و از بین رفتن شور و نشاط جوانی و هر چیز خوب و با ارزش که به هر دلیل انسان آن را از دست داده و حال به خاطر فقدانش سوگوار است و با حسرت از روزگار بودنش یاد می‌کند و مشتاقانه بازگشت به آن را آرزو دارد (موسوی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۴۷) بخش وسیعی از اندوه‌یادهای شاعران معاصر در سوگ دیگر شاعران در قلمرو شعر سنتی معاصر و در انواع قالب‌های آن قرار می‌گیرد و حتی با پیدایش شعر نیمایی و سپید نیز اندوه‌یادهایی در قالب سنتی دیده می‌شود (همان: ۷). با توجه به اهمیت دوری از وطن در زندگی و سبک نگاه شاعر به این موضوع در این بررسی به ابعاد گوناگون دوری از وطن در شعر دانش پرداخته خواهد شد تا عوامل شکل‌گیری غم غربت و مؤلفه‌های برجستهٔ آن مورد نقد قرار گیرد.

۳. زادگاه و محل پرورش دانش

میرزا رضی‌الدین محمد، فرزند میرزاابوتراب، از شاعران دوران صفوی بود. دقیقاً نمی‌دانیم و تذکره‌ها هم چیزی دربارهٔ تاریخ ولادت میررضی نـنوشته‌اند، امـّا بـه احتمال قوی، در نخستین سال‌های سدهٔ یازدهم متولد شده است. آزاد بلگرامی و برخی دیگر از تذکره‌نویسان عـصر صـفوی، در احـوال و ذکر بعضی اشعار میررضی و میرزاابوتراب، مطالبی آورده‌اند. از جمله در تذکره‌های *سرو آزاد* و *خزانهٔ عامره*، و نوشته‌اند که میرزاابوتراب فـطرت، چـند سفر به هندوستان رفته و نهایتاً به سال ۱۰۶۰ق در حیدرآباد دکن وفات یافته است. احـمد گـلچین مـعانی، شرح احوال مفید و مفصل‌تری از وی ارائه کرده است. امّا دربارهٔ دانش، قدیم‌ترین مأخذی که در دست داریم، تذکرهٔ *خیرالبیان* اسـت (گلچین معانی، ۱۳۶۹). زادگاه میررضی دانش مشهدی ولایت خراسان و شهر مشهد در سرزمین ایران است. اما به دلیل مسافرت دانش به هندوستان و دوری از وطن در اشعاری که به این دوری اشاره دارد، حس نوستالژیک و تصویری غم‌انگیز موج می‌زند. دلیل هجرت شاعر را نظمی تبریزی چنین می‌نویسد:

میرزا رضی، پسر میرزا ابوتراب، از شاعران نازک خیال سده یازدهم هجری است. پدرش نیز شاعر بود و فطرت تخلّص می‌کرد. فطرت به هندوستان رفت و به سال ۱۰۶۰ در حیدرآباد دکن درگذشت. میرزا رضی به سراغ پدر بدان کشور سفر کرد و تا مدّتی بازنگشت. در شعبان سال ۱۰۶۵ قصیده‌ای در مدح شاه‌جهان سرود و پادشاه را خوش آمد و او را دو هزار روپیه صله داد. پس از آن به خدمت دارا شکوه ولیعهد دانشمند و باذوق شاه‌جهان پیوست و در حضرت او پایگاهی بلند یافت. دانش مدّتی هم در بنگاله مورد عنایت محمد شجاع پسر دیگر شاه‌جهان قرار گرفت و به سال ۱۰۷۲ از هند به زادگاه خود مشهد مراجعت نمود (نظمی تبریزی، ۱۰۶۳).

۴. نوستالوژی غم غربت در اشعار دانش

در فراق وطن سروده:

ز باغ خشک هندم تنگدل، گلزار ایران کو که سروش بر صدای آب رقصد دل به بر ما را
(دانش مشهدی، ۱۳۷۸: ۳۶)

در اینجا شاعر خطه هندوستان را چون باغ خشکی می‌داند که ماندن در آن باعث تنگی دل و تکدر خاطر گردیده و احساس نوستالژیک خود را به موطن اصلی با یادآوری تصویری زیبا و احساسی رقصیدن سرو با صدای موسیقی آب در وطن نشان می‌دهد. این عاطفه وطن‌دوستی و شیفتگی به سرزمین بیش از هر چیز نشان از تعلق خاطر به خاک و سرزمین و احساس غم غربت در زوایای فکری شاعر است.

به ناله می گذرد عمر غربتم دانـش چو طایری که فتد زآشیان جـدا در شـهر
(همان: ۱۵۱)

غم غربت یکی از جان‌کاه‌ترین و سنگین‌ترین حالاتی است که در شرایط ویژه‌ای بر جان و روان آدمی سنگینی می‌کند و او را می‌آزارد و باعث می‌شود در آن شرایط سخت، تخیّل و ذهن آدمی با مسافرت‌های تخیّلی، جمله‌های ناب و اشعار دل‌نشینی را کـه نـشان از غم و حسرت‌های درونی او هستند؛ بر زبان بیاورد و دفترها به نظم بکشد (جلالی کندلجی، ۱۳۹۷: ۱۷۹). احساس اندوه و زاری بر گذشت عمر در غربت نشان از وابستگی به زادگاه و دل در گرو میهن داشتن است. برای بیان عمق اندوه، خود را به مرغی مانند کرده که دست روزگار او را به جفا از آشیان جدا کرده و مرغ گرفتار دیگر آرامشی در خود نمی‌بیند.

بوی پیراهن یوسف که غریب وطـن اسـت غیر یعقوب ندانست که در کنعان کیسـت
(دانش مشهدی، ۱۳۷۸: ۵۱)

فراق دوری از وطن و درد جان‌کاه آن را کسی می‌تواند درک کند که همواره یاد و خاطره عزیزی را در دل نگاه داشته و منتظر خبری از عزیز خود است تا نهاد ناآرام خود را تسلی بخشد. بوی پیراهن یوسف نقطهٔ پایانی برای دردهای انباشته پدری چشم انتظار

فرزند است و شاعر غربت گزیده نیز در انتظار رسیدن خبری از موطن خود است تا شعله اشتیاق خود را التیام بخشد.

مرغ ملول دامن صحرای غربتیم هرجا که شب رسد، پر و بال آشیان ماست
(همان: ۶۹)

شاعر زندگی در غربت را موقتی و بدون برنامه و پشتوانه می‌داند و غربت را بیابانی فرض می‌کند که هدفی ورای زنده ماندن موقتی برای آن قابل تصور نیست و آسایشی حقیقی در آن وجود ندارد، همچون مرغی غمگین در صحرایی غریب که تنها تکیه گاهش پر و بال خویش است و هیچ آینده روشنی برای او متصور نیست.

ساختم از شورش غربت به اندوه وطن طوطیای چشم طوفان دیده گرد ساحل است
(همان: ۷۹)

تصویر شعری زیبا از اندوه وطن را جلوه‌گری می‌کند و شاعر احساسات رمانتیک و عاشقانهٔ بی حد و اندازه‌ای را که ریشه در سرشتش دارد، به منصه ظهور می‌رساند. هر چند با طغیان عواطف و احساسات پاک خود به وطن کنار آمده ولیکن علاج درد بی‌وطنی را گردی برخاسته از خاک وطن می‌داند تا آن را توتیای چشم کند و به آغوش پر از محبت مام وطن بال بگشاید. استفاده از ترکیباتی چون شورش غربت، اندوه وطن، چشم طوفان دیده و گرد ساحل نشان از چیرگی او در به کارگیری زبان در انتقال پیام عاطفی دارد و تاثیر کلام او کاملاً جنبه دراماتیک پیدا کرده است.

خاک غربت نیست دامنگیر، سستی بند پاست سخت این زنجیر بر پایم گرانی می‌کند
(همان: ۷۹)

خاک غربت چیز با ارزش و درخور توجهی برای جلب توجه و علاقه‌مندی من ندارد و غربت‌نشینی نتوانسته تعلق خاطری در من به وجود بیاورد و لیکن میل و کشش وطن چون زنجیری گران مرا به سوی ترک غربت و روی‌آوردن به وطن می‌کشاند. نکتهٔ قابل بیان، این واقعیت است که دانش در هندوستان با عزت و سربلندی می‌زیسته؛ چنان‌که در تذکرهٔ *نصرآبادی* چنین آمده است:

> میرزا رضی دانش از سادات رضوی مشهد مقدس است. در کمال شیرین زبانی و فصیح بیانی [ست] با [پدر خود به هند رفت و] میرزا ابوتراب در آنجا فوت شد. او مدتی در خدمت شاهجهان می بود، از امرا و پادشاه گرمی بی نهایت می دید، چنان که (چنان‌که) به صلهٔ این بیت:
>
> تاک را سیراب کن ای ابر نیسان در بهار قطره تا می می‌توان شد، چرا گوهر شود
>
> مبلغ صد تومان شاهزاده دارا شکوه به او انعام داده. بعد از مدتی از هند به دکن رفته در خدمت قطب شاه (سلطان عبدالله) اعتبار به هم رسانیده، در آن ولایت به عیش و عشرت گذرانیده. در آخر کار به راهنمایی هادی توفیق تایب، شده قبل از حال تحریر

به مشهد مقدس آمده الحال در آنجاست. مسموع شد که پادشاه هر ساله سی تومان در وجه مشارالیه مقرر داشته که به نیابت او هر ساله زیارت کند (قهرمان، ۱۳۷۸: ۶).

با این توصیفات علاقه و حس شدید وطن‌دوستی در دانش می‌تواند به یک حس ناسیونالیستی از وطن تعریف شود که مرز و حد مشخصی بر آن مترتب نیست. این حس چنان شدید است که می گوید:

نصیبی دارم از درد وطن، خونم به جوش آمـد به دست گل‌فروشان گل چو در بازار مـی‌بینم
(دانش مشهدی، ۱۳۷۸: ۱۷۱)

با دیدن دسته گلی در دستان گلفروش در سر بازار عشق لایتناهی به خاک ایران در درون بی‌تاب او به جنبش می‌افتد و او را به منتهای اندوه و بی‌تابی می‌کشاند.

آن کهن صیدم که عمرم در گرفتاری گذشـت در قفـس بهـر تپیـدن پـر بـرون آورده‌ام
(همان: ۱۸۳)

ماندگاری خود در خاک غربت را به کهنه صیدی مانند کرده که روزگار درازی در گرفتاری گذرانده و با وجود قفس تنگ در برابر خود، پر و بال او تنها به کار بی‌قراری و بر خود لرزیدن می‌آید. اشاره شاعر به جایگاه و اعتباریست که در رهگذر زیستن درهند و دربار کسب کرده و او این همه اعتبار و مرتبه را در برابر از دست دادن خاک وطن بی‌ارزش می‌داند.

نشانم هرکه می خواهد زکوی بی دلان پرسـد ندیدم سازگاری خانه را از دل جدا کـردم
(همان)

در غربت و دوری از وطن، نام ونشان مشخصی ندارم و چون نتوانستم با زیستن در این خاک غربت الفتی و قرابتی پیدا کنم، نشان من وطنی‌است که دلم در آن آشیان دارد. روح و روان شاعر فقط با همنشینی با خاک وطن آرام می‌گیرد و غربت محل زیست جسمانی اوست.

در این بستان زمن بی‌دردی گلچـین نمی‌آیـد چرا گل را کنم بی‌خانمان درد وطـن دارم
(همان: ۱۸۹)

گلچین در هنگام چیدن گل‌ها درد جدایی از دامن گل مادر را احساس نمی‌کند؛ زیرا او غم جدایی را تجربه نکرده، اما من به خاطر درد هجران از وطن و بی‌خانمانی بعد از جدایی از اصل خویش، حال گل را درک می‌کنم و حاضر نیستم تا با چیدن گلی از شاخه او را به این جدایی و درد ناخواسته گرفتار کنم.

به غربت افتم آن ساعت که از مستی به هـوش آیـم مـرا خـاک وطـن در عـالم آب اسـت پنـداری
(همان: ۲۰۶)

زندگی دور از وطن را به حالت هوشیاری که همراه با فکر و درد و رنج است مانند کرده است و زندگی در موطن خود را به عالم مستی و نشئه حاصل از مستی مانند کرده

که انسان در اوج مستی از دنیا و مافی‌ها رها و آزاد است و غم و غصه را فراموش می‌کند. تعبیری زیباتر از این نمی‌توان برای غم غربت و نوستالژی غربت پیدا کرد و این اوج احساس شاعر در عشق تمام و کمال به خاک میهن است.

پـــای بســـت الفـــت بیگانگـــان غـــربتیم آشیان در طالع مرغان دست‌آموز نیست
(همان: ۲۲۶)

هر چند در دیار غربت به دلیل محبت بیگانگان رشته‌های الفتی به وجود آمده و این محبت و دوستی باعث ایجاد پایبندی ما در این سرزمین گردیده است ولیکن چون مرغ دست‌آموزی هستیم که در برابر آب و دانه قفس تنگ را به ناچار تحمل می‌کند و هیچ‌گاه این قفس ارزش آزادی و زندگی در سرزمین خود را ندارد.

مـــا راهـــروان را ســـر و بـــرگ وطنـــی هســـت هر رفـتن مـا را چـو بهـار آمـدنی اسـت
(همان: ۲۴۰)

راهروان دیار غربت به این امید، مخاطرات ترک وطن را به جان می‌خرند که امید به بازگشت به آشیان در وجود آنها زنده است و شاعر رفتن به دیار غربت را به زمستان تیره‌ای مانند کرده و بازگشت به دیار خود را به آمدن بهار تشبیه کرده است و این سخن عمق اندوه غربت و دوری از وطن را نشان می‌دهد.

بـه یـاد همنشـینان وطـن، سـوز خوشـی دارم در آتش گل کند شاخی که از گلبن جدا افتد
(همان: ۲۹۰)

شاعر درد و اندوه جدایی از اصل خویش را با یاد و خاطره مسرت‌بخش دوستان و آشنایان در وطن التیام می‌بخشد و خود را چون شاخه گلی دور از گلبن می‌داند که با وجود خشک‌شدن با سوختن در آتش فریاد درونی خود را با شعله‌های حیات بخش بروز می‌دهد.

یک نفس پرورده ایـران، بـه هنـد آسـوده نیسـت هرکه خوابد روز، شب دشوار خوابش می‌برد
(دانش مشهدی، ۱۳۷۸: ۲۹۲)

هرکس در خاک ایران نشو و نما کرده و نفس او با هوای دل‌انگیز این سرزمین آمیخته باشد، تحمل رنج دوری از وطن را ندارد و سرگردانی و پریشانی او موجب می‌شود برای فراموشی این رنج، روزها را در خواب بگذراند و شب‌ها را ناآرام و در بی‌خوابی طی کند.

بخـت مـی‌آرد بـه هنـد از گلشـن ایـران مـرا همچو صیادی که بلبل را به بـازار آورد
(همان: ۲۹۵)

اقبال نامساعد و بخت کج مدار مرا از بوستان پر طراوت وطن به سرزمین هند کشانده و حال من در این میان مانند هزاردستانی است که در دست صیاد خود اسیر گشته و

قدرت پرواز آزاد او را گرفته است و برای عرضه به بازار، چشم انتظار آینده‌ای گنگ و نامفهوم است.

شور هندم نیست در سر حسن سبزان دلکش است　　از بهشت روی گندم گون جدا افتاده‌ام
(همان: ۳۲۳)

تنها نقطه امیدواری در خاک غریب هندوستان دلربایی سبز چهرگان طناز هندی است وگرنه هیچ امید دیگری در این سرزمین غریب نمی‌بینم و به‌خوبی آگاهم که خاک ایران را که چون بهشتی پر از خوبرویان پری‌روی است، از دست داده‌ام و باید به‌ناچار این سبزه‌رویان را تحمل کنم. چنان که هویدا است ملاک زیبایی را نیز وابسته به خاک وطن می‌داند و بهشت‌رویان گندم‌گون ایرانی را به ملاحت سبزه‌رویان هندی ترجیح می‌دهد.

۵. نوستالژی کودکی و نوجوانی در اشعار دانش

گذشت ایام بیداری و شوق زندگانی‌ها　　به خون خوابیده چشمی دارم از یاد جوانی‌ها
در آغوش کنار سرو و گل نشو و نما کردم　　چو طفل ناز پروردم خراب مهربانی‌ها
(همان: ۴۵)

شاعر دوران کودکی خود را ایام هوشیاری و پر از اشتیاق به زندگی می‌داند و در حسرت گذشتهٔ خوش خود چشمی خون‌چکان دارد و دنیای کودکی خود را با حسی دراماتیک با بازی کودکانه در پناه بوستان و دشت و دمن به یاد می‌آورد و مانند ایام از دست رفته کودکی هنوز هم حسرت محبت دارد و نوازش دیگران را انتظار می‌کشد.

نو بهار آمد که در شور افکند دیوانه را　　می‌دهم چون گل به تاراج نسیمی خانه را
عینکی باید مرا از شیشهٔ می‌ساختن　　تا توانم خواند در پیری خط پیمانه را
(دانش مشهدی، ۱۳۷۸: ۴۸)

در این فصل دلربای بهاری که جنون عشق، آدمی را پریشان و بی‌قرار می‌کند و گل در استقبال نفس روح‌بخش نسیم، خود را پرپر می‌کند به یاد ایام جوانی از شیشهٔ می برایم عینکی بسازید تا با آن لحظات خوش می‌خواری را دوباره تجربه کنم.

بلبل ز غنچه گل، جوش و خروش دارد　　فکر دهان تنگی، ما را خموش دارد
در برگ ریز پیری، شد تازه عشق و مستی　　این گل دو فصل خندد، این می دو جوش دارد
(همان: ۱۱۰)

شنیدن پای بهار و آواز و خروش مرغان خوش‌الحان شاعر را به یاد دوران شباب و به فکر زیبارویانی می‌اندازد که آتش شوق را در او زنده می‌کردند و پیرانه‌سر به خود یادآوری می‌کند که موسم باده‌نوشی را به هیچ بهانه‌ای نباید از دست داد.

خوابید خون حسرت و شیون دلت هنوز　　بر خاک آرزوی جوان تو می‌کند

دنبالـه گـرد دیـده دیـدار جـو مبـاش سود خود این حریف و زیان تـو می‌کنـد
(همان:۱۳۰)

با فرارسیدن ایام پیری و کهولت شاعر حسرت به دل، ایام جوانی را مرور می‌کند و بر تربت آرزوهای از دست‌رفتهٔ خود شیون سر می‌دهد و به خود اندرز می‌دهد که به دنبال آرزوی وصال یار و دیدن روی یار نباشد که در هنگامهٔ پیری و ضعف چنین امری باعث خسران و نومیدی می‌شود.

پیر گشتیم و هنوز اول عمر هوس است آرزو آب بقـا خـورده، جـوان می‌مانـد
چند باشم خجل از روی جوانان چمن؟ چون گل زرد، بهارم بـه خـزان می‌مانـد
(همان: ۱۵۰)

ایام ضعف و پیری در اعضا و جوارح فرارسیده و ناتوانی‌ها به سوی من هجوم آورده و لیکن آرزوهای نهفته در درون بی‌قرار من، تمامی ندارد و چون اسب سرکشی مهارنشدنی به سوی ناکجاآباد هوس می‌تازد و آرزوهای بی‌پایان که از سرچشمهٔ حیات سیراب گشته هنوز دوره جوانی را طی می‌کنند و شور و شوقی در من به وجود آورده‌اند که نقطهٔ پایانی ندارد. و لیکن ضعف و ناتوانی موجب شده در برآوردن آرزوها خجل و شرمنده باشم.

فصل سیر است و ز درد عشق رنجورم هنـوز گر چه پیرم، با جوانان بر سر شورم هنـوز
خنده می‌آید مرا بر تنگ عیشی‌های خویش گریه مینـا بـه آبـم داد و مخمـورم هنـوز
(همان: ۱۵۴)

ایام سرخوشی و پناه بردن به دامان طبیعت است و گلگشت صحرا درد عشق را در من زنده می‌کند. در این ایام پیری همان شور و احساسات جوانی را در سر می‌پرورانم ولیکن شرایط نامساعد و تنگدستی‌ها زمینه مساعدی برای برآوردن آرزوهای نهفته در درون باقی نمی‌گذارد؛ پس بهتر این است به همین باده‌نوشی اکتفا کنم و عالم سرمستی را که مهیا است از دست ننهم.

عشرت‌آباد چمن جای من شوریده نیسـت چشـم بـر راه بهـار گریـهٔ مسـتانه‌ام
شرم پیری تا کی از میخانـه بیـرونم بـرد؟ سر نهم در پای خم تا پر شود پیمانـه‌ام
(همان: ۱۹۰)

گلگشت صحرا و دیدن روی بهار با این پریشان‌خاطری و شوریده‌سری دردی از من درمان نمی‌کند؛ پس بگذار در این ایام پیری در تنهایی خویش با ناله‌های خود خوش باشم و به جای عیش در بستان در کنار خم و پیمانه به یاد جوانی، وجود خود را از می ناب سیراب کنم.

تنگ عیشی می‌برد از پـای گـل نـالان مـرا نیست برگ صحبت آشفته احـوالان مـرا
شرم پیری از جوانان دوره‌گردم کرده اسـت سایه آید در نظر، گاهی ز همسالان مـرا
(همان: ۲۱۹)

ناتوانی و ضعف دوران کهنسالی حوصلهٔ عیش و شادی را از شاعر ربوده و میل به حشر و نشر با دیگران را در او از بین برده است. به همین دلیل او می‌گوید که در این وانفسای پیری به دلیل شرم از همنشینی با جوانان استنکاف می‌ورزد و تنها با یاد رفیقان از دست رفته و مرور گذشته‌ای خوش روزگار می‌گذراند.

بنشین بـه نـاز بـر سـر دولت‌سـرای فقـر — محتـاج سـایه‌پرورِ بـال همـا مبـاش
دانش ز چرخ، شورِ جهانگردی‌ات گذشـت — مایل به سیرِ این چمن دلگشـا مبـاش
(همان: ۱۶۳)

در این دوران پیری با فقر آمیخته با غرور خود بساز و در فکر برآورده‌شدن آمال و آرزوهای دور و دراز دوران جوانی مباش. بدان و آگاه باش که در این روزهای واپسین عمر مجالی برای پختن آرزوهای خام نیست و برای رسیدن به آرزوهای از دست رفته، خود را بی‌جهت به درد سر نینداز.

از فیض رنگ و بوست تهی برگ و بار ما — هم عمرِ شبنم است گل شاخسـار مـا
چون تاکِ نوبریده درین کهنه باغ، شـد — پامـال، خـون گریـهٔ بـی اختیـار مـا
(همان: ۳۸)

در ایام کهولت، سستی و ضعف بر شاعر مستولی گشته و افسوس بر عمر گذشته خود را چون شاخ تاکی می‌داند که از اصل خود بریده و دور مانده و در حال خشک شدن است. در تصویری زیبا از بیان باقی عمر، شاعر عمر خود را به شبنمی بر سر شاخسار مانند کرده که با تکانی بر روی زمین به فنا می‌رود و باقی عمر شاعر نیز با گریه و زاری چون شبنمی زودگذر است.

ز پا فتاده شیبیم ساقی دستگیری کن — به یک ساغر علاج بی دماغی های پیری کن
لب نانی شکستن هم، شکست آبرو دارد — نظر بر قرص گرم آفتاب از روی سیری کن
(همان: ۳۲۶)

از تاب و تب جوانی افتاده‌ایم و چاره‌ای جز پناه بردن به می و پیمانه نداریم؛ پس درمان درد ما در دست‌های معجزه‌گر ساقی‌است تا ما را به وادی سرخوشی و بی‌خبری فرو برد. حالا که ضعف پیری ما را در نظرگاه همه شرمسار کرده است، بهتر این است راه استغنا و بی‌نیازی پیشه کنیم و بیش از این خود را شرمسار عام و خاص نسازیم.

گل به جوش آمد که جان آسـوده، دل بـی‌غم شـود — دیر کرد از مـی لـبم تـر، عمـر مینـا کـم شـود
راسـت بینـان در خراباتنـد، پیـری عیـب نیسـت — می‌گذارم سر به پای خم چـو قامـت خـم شـود
(همان: ۱۲۱)

هنگامه فرارسیدن بهار همراه با جلوه‌گری و مشاطه‌گری گل‌های بهاری، شاعر به یاد خوش گذشته به میخانه پناه می‌برد و برای فراموشی حال خود و غلبه بر غم‌های انباشتهٔ درون خود، اختیار خود را به دست ساقی می‌سپارد.

پر خجالت می‌کشیم از انفعال ما مپرس　　می‌شوی خاطر پریشان، از ملال ما مپرس
ما جوان داریم یاد این آسمان پیر را　　ای که می‌پرسی ز حال ما، ز سال ما مپرس
(همان: ۳۰۳)

در این سال‌های دور از جوانی و با این ضعف و سستی بهتر است اگر از احوالات من پرس‌وجو نکنی؛ زیرا هم من سرافکندهٔ اوضاع خود می‌گردم و هم تو تکدر خاطر پیدا می‌کنی و افکارت مشوش می‌شود. تو همچون ما که فلک پیر و فرسوده را جوان می‌پنداریم، از ما احوالی بگیر و لیکن به پیری ما اعتنایی نداشته باش.

نسیان پیری فلک از حد گذشته است　　این مرده [دل] به یاد ندارد جوان مرا
(همان: ۴۷)

شاعر از دست روزگار و فلک شکایت دارد و آن را به فراموشکار بودن متهم می‌کند و گلایه دارد که چرا روزگار پیر، دوران جوانی شاعر را از یاد برده است. در واقع شاعر ضعف و ناتوانی خود را به روزگار حواله می‌کند و نمی‌خواهد دوران پرشور و عاطفه جوانی را به خاطره‌ها بسپارد و از آن دل بکند.

خوب ایّام جوانی را زیادم برده است　　وقت پیریها به کار آمد مرا نسیان من
(همان: ۱۹۳)

آن‌گاه که در غم گذشته و از دست دادن دوران پرشکوه جوانی افسوس می‌خورد، به این شادمان است که فراموش‌کاری به یاریش آمده و گذشته‌ها را از ذهنش زدوده و همین باعث شده تا آرامش بهتری داشته باشد.

عمر، دانش رفت و شور سیر گلشن در سر است　　می‌توان صد رنگ گل چیدن ز دستارم هنوز
(همان: ۱۵۳)

هرچند قافلهٔ عمر به‌سرعت گذشت و خاطره و گرد راهی از آن دیده می‌شود و لیکن شور و احساسات گذشته و سرمستی‌های دورهٔ جوانی فروکش نکرده و در سر هزاران آرزوی برآورده نشده در جوش و خروش است.

کار دانایان به خردان جهان افتاده است　　سیر بازیگاه طفلان وقت پیری می‌کنم
(همان: ۱۹۳)

از بخت و اقبال ناسازگار، دست روزگار انسان‌های بی‌مقدار را بر سرنوشت شاعر حاکم کرده و خردمندان چاره‌ای جز گوشه‌گیری و تماشای کارهای ابلهانهٔ این افراد پست ندارند.

۶. نتیجه

بررسی مضامین نوستالژیک، غم غربت و کودکی و نوجوانی در اشعار میررضی دانش مشهدی، بیانگر این واقعیت است که مهاجرت به خطهٔ هندوستان و دوری از وطن،

تأثیرات بسیار شگرفی بر روحیات و احساسات او و بالطبع، براحساسات و عواطف شاعری او گذاشته است و در یک دسته‌بندی، می‌توان اشعاری که غم غربت را آشکار می‌کند، در دو مقولهٔ جداگانه شامل ۱. غم دوری از وطن؛ ۲. یادکرد دوران کودکی و نوجوانی تقسیم کرد. در زمینهٔ غم دوری از وطن، می‌توان به اشعاری در زمینهٔ غم فراق از وطن، زندگی در غربت، خاک دامن‌گیر غربت، ماندگاری در غربت، التیام درد دوری با حمایت مادی و معنوی حکمرانان و التیام درد دوری از وطن به سبب محبت دوستان نزدیک اشاره کرد. شاعر در پردازش اشعار نوستالوژیک چنان دچار غم دوری از وطن شده که خطهٔ هندوستان را چون باغ خشکی می‌داند و به یاد رقصیدن سرو با صدای موسیقی آب در وطن، پریشان خاطر می‌شود. غم غربت درد جان‌کاهی است که او را می‌آزارد و موجب می‌شود با ابزار اشعار عاطفی غم‌های درونی خود را به تصویر بکشد. او برای بیان عمق اندوه، خود را به مرغی مانند کرده است که دست روزگار او را به جفا، از آشیان جدا کرده و مرغ گرفتار دیگر آرامشی در خود نمی‌بیند. هرچند شاعر در خطهٔ هندوستان با بذل و بخشش‌های حکمرانان با عزت و سر بلندی می‌زیسته، لیکن غربت‌نشینی نتوانسته تعلق خاطری در شاعر به وجود آورد و میل و کشش وطن چون زنجیری گران او را به سوی ترک غربت و روی‌آوردن به وطن می‌کشاند. روح و روان شاعر فقط با همنشینی با خاک وطن آرام می‌گیرد و غربت، محل زیست جسمانی اوست. از طرفی، در زمینهٔ یادکرد از دوران کودکی و جوانی دانش به یادآوری بازی‌های کودکانه، گرامی‌داشت ایام می‌خواری در جوانی، برانگیخته‌شدن با خروش مرغان خوش‌الحان، شرمساری از ضعف و ناتوانی در پیری، یاد گلگشت صحرا و افسوس بر آرزوهای برآورده نشده زمینه‌های بروز احساسات شاعر است. او با یاد دورهٔ کودکی و جوانی، دوران خوشی که از سر گذرانده، شنیدن پای بهار و آواز و خروش مرغان خوش‌الحان، به حسرت می‌ایستد و چارهٔ کار را پناه‌بردن به باده و پیمانه می‌بیند تا جوانی گذشتهٔ خود را دوباره تجربه کند. امیال و آرزوهای نهفته در درون بی‌قرار شاعر چون اسب سرکشی مهارنشدنی به سوی هوس‌های جوانی می‌تازد، لیکن ضعف و ناتوانی او موجب شرمساری‌اش می‌شود. ناتوانی و ضعف دوران کهنسالی حوصلهٔ عیش و شادی را از شاعر ربوده و میل به حشر و نشر با دیگران را در او از بین برده است. در این وانفسای پیری به دلیل شرم، از همنشینی با جوانان استنکاف می‌ورزد و تنها با یاد رفیقان از دست رفته و مرور گذشته‌ای خوش روزگار می‌گذراند. با مرور اشعار شاعر می‌توان دریافت که این احساسات نوستالژیک حاصل تجربهٔ فردی شاعر است که با حضور در ناخودآگاه فردی شاعر با واژگان و تعابیری به‌شدت احساسی، پرده از آلام و رنج‌های شاعر برمی‌دارد و مخاطب را با غم‌های نهفته در سخن همراه می‌کند.

منابع

آقازاده، راضیه (۱۳۹۷)، «نگاهی به بدیع معنوی در *دیوان* میررضی دانش مشهدی»، *سومین همایش ملی زبان و ادبیات و بازشناسی مشاهیر و مفاخر*، مشهد مقدس.

جلالی کندلجی، مریم؛ پروین‌دخت مشهور و اکبر شعبانی (۱۳۹۷)، «غم غربت در دفتر اول و دوم مثنوی معنوی»، *ادبیات فارسی*، ش ۳۹، ۱۷۷-۱۹۸.

دانش مشهدی، میررضی (۱۳۷۸)، *دیوان اشعار*، تصحیح محمد قهرمان، مشهد، مؤسسه پژوهش و مطالعات عاشورا.

ذاکرالحسینی، محسن (۱۳۸۳)، «واژگان نسخه‌شناسی: اصطلاحات نسخه‌پردازی، خوشنویس و صورتگری در *دیوان* دانش مشهدی (سدهٔ۱۱ق)»، *نامهٔ بهارستان*، ش ۹ و ۱۰، ۱۴۵-۱۵۲.

رضوی، سیدمسعود (۱۳۹۱)، «غریب ملک بهار؛ دربارهٔ زندگی و سروده‌های میررضی دانش مشهدی»، *اطلاعات حکمت و معرفت*، سال ۷، ش ۵، ۶۴-۶۶.

شریفیان، مهدی (۱۳۸۵) «بررسی فرآیند نوستالژی در شعر معاصر (بر اساس اشعار نیمایوشیج و مهدی اخوان ثالث)»، *کاوش نامه*، سال ۷، ش ۱۲، ۳۳-۶۱.

شریفیان، مهدی (۱۳۸۷)، «بررسی فرایند نوستالژی غم غربت در اشعار فریدون مشیری»، *علوم انسانی دانشگاه الزهرا(س)*، سال ۱۸، ش ۶۸، ۶۴-۸۳.

ـــــــــــ و شریف تیموری (۱۳۸۵) «بررسی فرایند نوستالژی در شعر معاصر فارسی (بر اساس اشعار نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث)»، *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، ش ۱۲، ۳۳-۶۲.

شریفیان، مهدی (۱۳۸۶)، «بررسی فرآیند نوستالژی غم غربت در اشعار فریدون مشیری»، *علوم انسانی دانشگاه الزهرا(س)*، ش ۶۸ و ۶۹، ۶۳-۸۶.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱)، «وطن و جلوه‌گری‌های آن در شعر فارسی»، *یاد*، ش ۶۳-۶۶، ۱۶۹-۱۷۵.

عالی عباسی آباد ، یوسف (۱۳۸۷)، «غم غربت در شعر معاصر»، *گوهر گویا*، سال ۲، ش ۶، ۱۵۵-۱۸۰.

عدل پرور، لیلا (۱۳۹۷)، «بررسی تلمیحات و اشارات *دیوان* سیدرضی دانش مشهدی»، *سومین همایش ملی زبان و ادبیات و بازشناسی مشاهیر و مفاخر*، مشهد مقدس.

علیزاده، ناصر و عباس باقی‌نژاد (۱۳۹۱)، «قیصر امین‌پور و رویکرد نوستالژیک»، *شعرپژوهی*، ش ۱۲، ۱۷۵-۲۰۴.

گلچین معانی، احمد (۱۳۶۹)، کاروان هند، مشهد، آستان قدس رضوی.

مصفا، محمدجعفر (۱۳۸۴)، رابطه، چ ۲، تهران، نگاه.

موسوی، سیدکاظم و حسین شمسی (۱۳۹۰) «نوستالژی در اشعار سنایی»، *نشریه مطالعات و تحقیقات ادبی*، شماره ۱۶، از ۱۶۹ تا ۱۹۸.

موسوی، سیدکاظم؛ جهانگیر صفری و شهربانو سلایی (۱۳۹۱) «غم غربت در اشعار منوچهر آتشی»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ش ۱۹، ۱۴۵-۱۶۶.

نظمی تبریزی (۱۳۶۳)، *دویست سخنور*، تهران، علمی.

References

Adel Parvar, Leila (2017), "Examination of the hints and hints of Divan Seyyed Rezi Danesh of Mashhad", the third national conference on language and literature and recognition of famous people, Mashhad. (In Persian)

Aghazadeh, Razieh (2017), "Looking at the spiritual innovation in the Diwan Mirrezi Danesh of Mashhad", the third national conference on language and literature and recognition of famous and famous people, Mashhad. (In Persian)

Ali Abbasi Abad, Youssef (2008), "The Sorrow of Homelessness in Contemporary Poetry", Gohar Goya, Year 2, Vol. 6, 155-180. (In Persian)

Alizadeh, Nasser, and Abbas Baghinjad (2012), "Qaisar Aminpour and the Nostalgic Approach", Shaerpazhouhi, vol. 12, 175-204. (In Persian)

and Sharif Timuri (2006), "Investigation of the process of nostalgia in contemporary Persian poetry (based on the poems of Nima Yoshij and Mehdi Akhwan Al-Talihi)", Persian Language and Literature Survey, Vol. 12, 62-33. (In Persian)

Danesh Mashhadhi, Mirza Razi (1998), *Divan of Poems*, Edited by Mohammad Kahraman, Mashhad, Ashura Institute of Research and Studies. (In Persian)

Golchin Maani, Ahmad (1989), *Karvan Hind*, Mashhad, Astan Quds Razavi. (In Persian)

Jalali Kandelji, Maryam; Parvindokht Mashoor and Akbar Shabani (2017), "The grief of homelessness in the first and second books of Masnavi al-Manavi", Persian literature, vol. 39, 177-198.

Mosfa, Mohammad Jaafar (2004), *Relation*, Ch 2, Tehran, Negah. (In Persian)

Mousavi, Seyyed Kazem and Hossein Shamsi (2013) "Nostalgia in Sana'i Poems", Journal of Literary Studies and Research, No. 16, from 169 to 198. (In Persian)

Mousavi, Seyyed Kazem; Jahangir Safari and Shahrbanu Selai (2011), "The grief of exile in the poems of Manouchehr Atashi", Research Journal of Ghanaian Literature, vol. 19, 145-166. (In Persian)

Nazmi Tabrizi (1983), *Dosit Sokhnoor*, Tehran, Scientific. (In Persian)

Razavi, Seyyed Masoud (2011), "Gharib Malik Bahar; About the life and poems of Mirrezi Danesh Mashhadhi", Information of Hikmat and Marafet, Year 7, No. 5, 64-66. (In Persian)

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2001), "Hometown and its manifestations in Persian poetry", Yad, Vol. 63-66, 169-175(In Persian).

Sharifian, Mehdi (2006), "Research on the process of nostalgia in contemporary poetry (based on the poems of Nimayoshij and Mahdi Akhwan Al-Talihi)", Kavash Nameh, year 7, no. 12, 33-61. (In Persian)

Sharifian, Mehdi (2006), "Investigation of the nostalgic process of homesickness in Fereydoun Moshiri's poems", Humanities of Al-Zahra University (S), Vol. 68 and 69, 63-86. (In Persian)

Sharifian, Mehdi (2007), "Researching the Nostalgic Process of Homelessness in the Poems of Fereydoun Msheiri", Al-Zahra University Humanities, Year 18, No. 68, 83-64. (In Persian)

Zakir al-Hosseini, Mohsen (2004), "Vocabulary of copywriting: the terms of copywriting, calligraphy and illustration in Diwan Danesh of Mashhad (11th century AH)", Baharestan newspaper, Vol. 9 and 10, 145-152. (In Persian)

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

The Textual Analysis of Fariba Vafi's *My Bird* Based on Roland Barthes Semiotic Codes

Vali Gholami[1]✉ **Payam Babaie**[2]

1. Assistant Professor of English, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. E-mail: v.gholami@uok.ac.ir
2. MA Graduate of English, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. E-mail: payam.babaie@uok.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 65-84)

Article history:

Received:
28 June 2021

Received in revised form:
26 July 2021

Accepted:
19 September 2021

Published online:
21 December 2022

ABSTRACT

This paper offers an analytical reading of Fariba Vafi's novel, My Bird. It utilizes the theoretical framework and methodological analysis introduced in Roland Barthes's influential work, S/Z. Specifically, this study utilizes Barthes's introduction of the five semiotic codes of proairetic, hermeneutic, semantic, symbolic, and cultural to analyze the novel through a semiotic/narratological approach. Through this approach, the study aims to define the 'Readerly and Writerly texts,' to prepare the framework in order to specify whether this work is readerly or writerly, based on Barthes evaluative typology. This study employs the concept of 'Mode of writing' introduced by Barthes in Writing Degree Zero to conduct a narratological analysis of My Bird. Then, the text of the novel is divided into different lexias, which represent the significance of each chosen excerpt in relation to the question being explored. Finally, the paper applies a semiotic analysis to each selected lexia: the proairetic, hermeneutic, semantic, symbolic, and cultural codes to find which one or ones are the more dominant. By dividing the text into different units and analyzing them based on Barthesian typology, the research found that the proairetic code dominates the text, making it a readerly text. While there are a few instances of other semiotic codes, the few semantic codes are mainly similes, meaning that they do not help the reader engage with the chain of signifiers. The scarce number of hermeneutic codes shows that the text lacks an element of mystery that might make the novel interesting for active readers. My Bird offers few examples of symbolic and cultural codes. My Bird can be grouped with feminist literature because it aims to highlight a woman's experience in a patriarchal society. Vafi examines the social, cultural, and political conditions that define gender inequalities in Iran, and My Bird can be seen as a critique of these conditions. The central protagonist of the novel, Roya, is a symbol of this feminist critique, and her story represents the voice of Iranian women. The character's depiction of physical, emotional, and psychological vulnerability is an indication of what many women experience in Iran. But all these are treated formulaically ending in few symbolic and cultural codes.In terms of narrative style, My Bird can be classified as a readerly text based on its proairetic code dominance. The proairetic code is characterized as the code of action, which mostly deals with narration about what happens, what is done or said. The overreliance on this code is a significant factor underlining My Bird's readerly character. The readerly text is easily accessible, traditionally structured, and can be easily understood. The writer's intention is usually to convey his or her message to the reader effortlessly. Barthes's theory of the readerly text aligns with this idea, as the readerly text is designed for a passive reader.Although My Bird is categorically a readerly text, it does include writerly elements that allow for different interpretations. For instance, the limited use of hermeneutic codes in the novel means readers can actively engage in interpretation and potentially find new ways of understanding the text. However, this is not enough to overcome the readerly character of the novel, which is dominated by the proairetic code. Therefore, this research concludes that My Bird is predominantly a readerly text since the proairetic codes are noticeably dominant in the novel. Although the novel includes some writerly elements like hermeneutic codes, My Bird's overarching structure and linguistic devices serve to limit the reader's freedom in interpretation. The research also highlights that the lack of symbolic and cultural codes. The study's findings suggest that My Bird is an unsuccessful example of a readerly text due to its limited potential for active participation from the reader.

Keywords:
Readerly and Writerly Texts, Mode of Writing, Five semiotic Codes, Textual Analysis, Semiotics, Fariba Vafi, My Bird.

Cite this article: Gholami, Vali & Payam Babaie (2022), "The Textual Analysis of Fariba Vafi's *My Bird* Based on Roland Barthes Semiotic Codes", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 3, Ser.N: 27, 65-84, 10.22059/jlcr.2021.326347.1695

© 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

تحلیل متنی *پرندهٔ من*، اثر فریبا وفی، از دیدگاه نشانه‌شناختی رولان بارت

ولی غلامی[۱]✉| پیام بابایی[۲]

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی و زبان‌شناسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه: v.gholami@uok.ac.ir
۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه: payam.babaie@uok.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۶۵-۸۴)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۵/۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۲۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۹/۳۰

چکیده

پژوهش پیش رو به بررسی تحلیلی رمان تحسین شده پرندهٔ من اثر فریبا وفی می‌پردازد. رویکرد نظری اتخاذ شده در مطالعه حاضر بر پایه تحلیل متنی و سنخ‌شناسی ادبی در تفکر منتقد ادبی فرانسوی رولان بارت بنا شده است. بدین منظور، اس/زد اثر مهم و تاثیرگذار بارت به عنوان مبنای نظری و شیوه روش‌شناسی در تحقیق حاضر نقش مهمی ایفا می‌کند. در تحلیل متنی بر این پایه، نشانه‌شناسی ادبی مفهومی کلیدی به شمار می‌رود. این رویکرد نشانه‌شناختی به عنوان یکی از اولین نمونه‌های تحلیل پساساختارگرایانه توسط بارت با ارائه رمزگان پنج‌گانه‌ی کنشی، هرمنوتیکی، معنایی، نمادین و فرهنگی تاسیس می‌شود. نتیجه‌ی این‌گونه تحلیل متنی تعریف «متون خواندنی و نوشتنی» است که می‌توان از آن به عنوان سنخ‌شناسی ارزشی یاد کرد. متون خواندنی که اغلب متونی رئالیست هستند، امکان تحلیل و تفسیر را در خواننده به حداقل می‌رسانند. این در حالی است که متون نوشتنی یا به عبارتی متون نوگرا، به مخاطبی فعال در پروسه‌ی تفسیر متن نیازمند است. بررسی رمزگان پنج‌گانه در متون نوشتنی موجب شناخت تفاسیر گوناگون خوانندگان مختلف از فرهنگ‌های متفاوت می‌شود و از طرفی این بررسی عیار متون خواندنی را نیز از ساحتی ارزشی مشخص می‌کند. علاوه بر این، با اهتمام به مفهوم «اسلوب نوشتار» مطرح شده در درجه صفر نوشتار اثر شناخته شده بارت، بررسی پرندهٔ من از ساحتی روایت‌شناختی صورت می‌گیرد که منجر به اطلاق مفهومی سنخ‌شناسانه به رمان مذکور خواهد شد. در این پژوهش رمان وفی با به‌کارگیری رمزگان نشانه‌شناختی پنج‌گانه و اسلوب نوشتار مؤلف مورد تحلیل متنی قرار گرفته است و از این رو به اطلاق طبیعتی خواندنی به این اثر معاصر منتج شده است. روش به‌کار رفته در مطالعه حاضر بدین گونه است که با انتخاب قطعات مختلف از جای‌جای متن رمان پرندهٔ من و بررسی آن‌ها بر مبنای رمزگان پنج‌گانه نشانه‌شناختی سعی بر اثبات اطلاق مفهوم متن خواندنی به این رمان شده است. تعدد رمزگان کنشی و هرمنوتیکی در متن پرندهٔ من، جایگاه مؤلف و قالب روایی داستان، این اثر را به متنی خواندنی که نیازمند خواننده‌ای منفعل است تبدیل می‌کند.

کلیدواژه‌ها: متون خواندنی و نوشتنی، اسلوب نوشتار، رمزگان پنج‌گانه نشانه‌شناختی، فریبا وفی، پرندهٔ من.

استناد: غلامی، ولی و پیام بابایی (۱۴۰۱)، «تحلیل متنی پرندهٔ من، اثر فریبا وفی، از دیدگاه نشانه‌شناختی رولان بارت»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۱، ش ۳، پیاپی ۲۷، ۸۴-۶۵. 10.22059/jlcr.2021.326347.1695

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.
CC BY NC

۱. مقدمه

مطالعه متون ادبی و تحقیق و پژوهش در زمینه ادبیات همواره وابسته به نظریه‌های گوناگون انتقادی و تحلیلی است. در این راستا اتخاذ مفاهیم مختلف به مطالعه اثر ادبی جهت ایدئولوژیک می‌بخشد و ممکن است پژوهشگر را به مسیری سوق دهد که موجب فاصله گیری از متن مورد نظر و از یاد بردن اصل قائم به ذات متن ادبی شود. همواره خوانش متنی ادبی از دیدگاه جامعه‌شناسانه، تاریخی و یا روان‌شناختی تمسک به فرامتنی است که اصل متن مورد مطالعه را پس می‌زند و جایگاه روایی و ساختاری متن را نادیده می‌گیرد. لذا در این پژوهش، سعی بر آن شده که تا جای امکان تمرکز بر متن معطوف شود و نتیجه‌ی حاصله بررسی نشانه‌شناختی دال‌ها باشد.

از این جهت آرای رولان بارت، منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. چرا که وی در تبعیین نشانه‌شناسی ادبی و تحلیل متنی از پایه‌گذاران و مهم‌ترین نظریه‌پردازان به شمار می‌رود. نکته‌ی مهم این‌است که نشانه‌شناسی ادبی بارت در ابتدا رویکردی ساختارگرایانه و بعدها تحت تاثیر ژاک دریدا شیوه و منطقی پساساختارگرایانه دارد، به گونه‌ای که محققین و پژوهشگران ادبی او را متفکری ایستاده بر مرز ساختارگرایی و پساساختارگرایی می‌خوانند و به گسستی معرفت شناختی در تفکر و نوشتار او اشاره می‌کنند (Lodge & Wood, 2000: 145; Peck & Coyle, 2002: 214 & Sadjadi, 2015: 70).

بهترین نمونه برای روشن‌سازی مفهوم مذکور در دیدگاه بارت و تایین جایگاه وی در گذار از ساختارگرایی به پساساختارگرایی، مقاله مشهور و جنجالی «مرگ مؤلف» است. رویکرد اصلی بارت در این مقاله پساساختارگرا است، از آنجا که وی منکر اطلاق شخص مؤلف به متن است چرا که باور دارد این کار باعث ایجاد مدلولی نهایی برای متن می‌شود و به عبارتی به نوشتار پایان می‌دهد (Barthes, 1977: 147). مفهوم دیگر در این مقاله «بینامتنییت» است؛ مفهومی که قاعل به منشائی ثابت برای متن نیست. این مفهوم در حذف مؤلف به کمک بارت آمده تا جایی که او می‌نویسد: «متن، رشته‌ای از نقل‌قول‌ها است که از مراکز متعدد فرهنگ بافته شده است» (همان).

مطالعه حاضر به بررسی مفهوم «متن خواندنی» مطرح شده در اثر مشهور و تاثیرگذار اس/زد[1] در دیدگاه رولان بارت می‌پردازد و سعی بر اطلاق این مفهوم به رمان پرندهٔ من فریبا وفی دارد. با استفاده از روش‌شناسی بارت در اس/زد و مفهوم «اسلوب نوشتار»[2] ارائه شده در درجه صفر نوشتار[3]، این تحقیق بر آن است که خوانشی نشانه‌شناختی از پرندهٔ من ارائه دهد. هدف نهایی این پژوهش سنخ‌شناسی رمان مورد نظر به عنوان متنی خواندنی است. در این راستا، پرندهٔ من به واحدهای خوانشی متعدد تقسیم می‌شود و با استفاده از نشانه‌شناسی بارتی مورد تحلیل واقع خواهد آمد.

1. *S/Z*
2. Mode of Writing
3. *Writing Degree Zero*

لازم به ذکر است که مطالعه حاضر برای جلوگیری از طولانی شدن روند پژوهشی تحقیق و خودداری از تکرار مکررات قادر به بررسی نشانه‌ای متن به صورت کامل نخواهد بود. لذا، در تحلیل مدنظر به نمونه‌های بارزی که به بحث و نتیجه‌گیری پژوهش کمک شایان توجه‌ای می‌کنند، اکتفا خواهد شد. نمونه‌ها و بخش‌های منتخب از رمان پرندهٔ من به کمک مفاهیم تعریف شده در بخش مبانی نظری مورد بررسی قرار خواهند گرفت. این مفاهیم عبارتند از «رمزگان نشانه‌شناختی پنج‌گانه»[4] که در اطلاق مفهوم متن خواندنی به این رمان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌ها و تحقیقات انجام شده زیادی در قالب‌های مختلف بر روی رمان پرندهٔ من صورت گرفته است. برشماری تمامی این مطالعات ممکن است در راستای هدف مطالعه حاضر قرار نگیرد، لذا پژوهش‌های مرتبط با بحث مورد نظر این پژوهش انتخاب و مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

در پژوهشی به نام «آزادی محبوس» نویسنده به بررسی مفاهیم «میل» و «مادری» وام گرفته شده از گفتمان تحلیلی جولیا کریستوا در رمان پرندهٔ من می‌پردازد. وی شخصیت داستان را زنی توصیف می‌کند که سعی در ارضای امیال مادرانه خود دارد. بحث نویسنده بر پایه «بازسازی هویت شخصیت داستان از دیدگاه کریستوا در مورد کلنجار مادران مدرن با رانه‌ای هژمونیک که آنها را مجبور به پس زدن امیال خود می‌کند» (Emam, 2017: 82) است. علاوه بر این، با توجه به نظریه کریستوا، نویسنده نتیجه می‌گیرد که «تنها با اجازه دادن به بروز امیال سرکوب شده است که یک مادر می‌تواند روان خود را زنده کند و به تجربه فرای اصل لذت دست یابد» (همان: ۸۲). بنابر بحث مورد نظر نویسنده می‌توان پژوهش مورد نظر را مطالعه‌ای روان شناختی از شخصیت اصلی پرندهٔ من دانست.

در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه‌ای جامعه‌شناختی از نقش زنان ایرانی در ادبیات داستانی دو دههٔ اخیر» نگارندگان به توجیه افزایش تعداد نویسندگان زن ایرانی از دیگاهی جامعه‌شناختی می‌پردازند. نکته اصلی در مطالعه ذکر شده مفهوم فردیت است که از دیدگاه نویسندگان باعث «به وجود آمدن پدیده‌ایست که منتج به افزایش تعداد نویسندگان زن شده است» (Saeidian & Hosseini, 2013: 59). نویسندگان به بن‌مایه «زن در جستجوی هویت و فردیت» (همان: ۶۲) به عنوان مهمترین شاخص آثار نویسندگان زن در ایران اشاره می‌کنند که پرندهٔ من نیز جزو نمونه‌های مطرح شده در میان این آثار است. این پژوهش پرندهٔ من را رمانی می‌خواند که «نمایانگر زندگی جنسی زنی‌ست که درگیر مشکلات زندگی، فرزندان و روزمرگی است» (همان) بحثی که آشکار کننده رویکردهای فمنیستی در خوانش متنی فمنیستی است.

4. The Five Semiotic Codes

در مقاله‌ای با عنوان «ساختار روایت زنانه در رمان پرندهٔ من اثر فریبا وفی» (۱۳۹۲) نویسندگان به بررسی این رمان از دیدگاهی روایت‌شناختی و ساختارگرایانه می‌پردازند و رابطهٔ بین ژرف‌ساخت و نحوهٔ روایتگری را مورد بحث قرار می‌دهند. مبنای نظری در پژوهش مذکور آثار تزوتان تودوروف است که منتهی به بررسی روایت پرندهٔ من می‌شود. این پژوهش نتیجه می‌گیرد که وفی با استفاده از راوی اول شخص که نمایانگر نقطه نظری زنانه است، اعتراض زنان را نسبت به موقعیت اجتماعی خود نشان می‌دهد. بحث مقاله به این صورت ادامه پیدا می‌کند که بسیاری از مفاهیم و ژرف‌ساخت‌های داستان به عنوان اطلاعاتی درونی مخاطب را با موقعیتی دقیق از وضعیت زنان در جامعه آشنا می‌کند. در مقاله‌ای دیگر با عنوان «تحلیل ساختار روایی رمان بعد از پایان نوشتهٔ فریبا وفی» (۱۳۹۶) نویسندگان مقاله فوق به بررسی رمان بعد از پایان با رویکردی مشابه می‌پردازند و نتیجه‌ای نسبتاً یکسان در مورد روایت‌شناسی وفی می‌گیرند. علاوه بر این در مورد شخصیت‌پردازی رمان مذکور به این نکته اشاره می‌کنند که «کنش و واکنش شخصیت‌ها در رمان بعد از پایان به صورت خودآگاه و ناخودآگاه کمتر یا بیشتر، تلاشی برای بازیابی و از نو ساختن هویت زن است» (مالمیر و زاهدی، ۱۳۹۶: ۶۵).

در پژوهشی با عنوان «تصویر یک زن: شمایل زن در جامعه معاصر در پرندهٔ من اثر فریبا وفی» (۲۰۱۶) نویسنده خوانشی فمنیستی از پرندهٔ من ارائه می‌دهد. با توجه به شیوه روایت و سبک نوشتار وفی، نویسنده اذعان می‌کند که این سبک و روایت نمایانگر اصلی زن در جامعه معاصر ایران است. از دیدگاه نویسنده بن‌مایه جنبه‌ای از داستان است که تمامی عناصر قصه را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد، لذا بررسی بن‌مایه‌ای و نمادین متن بحث اصلی پژوهش ذکر شده است. مطالعه نویسنده نشانگر وضعیت شخصیت اول داستان در موقعیت ساخته شده توسط وفی است (Hosseini, 2016).

۲. مبانی نظری

۲-۱. اسلوب نوشتار

برای گسترش مفهوم اسلوب نوشتار، بارت از سه کلیدواژه «زبان»[۵]، «سبک»[۶] و «اسلوب»[۷] استفاده می‌کند. برای بارت زبان پدیده‌ای اجتماعی است که نویسنده از فیلتر آن رد می‌شود و به همین دلیل، زبان ساختار یافته خارج از سوبژکتیویته نویسنده به عنوان پدیده‌ای آغازگر تفکر فرد عمل می‌کند. علاوه بر این، بارت به ریشه‌ای جسمانی در تعریف سبک معتقد است و آن را مفهومی اجباری و نه قراردادی یا انتخابی می‌داند. این به این معنی است که سبک به عنوان شیئی

5. Language
6. Style
7. Mode

برای نویسنده، پدیده‌ای شخصی است که فارغ از جنبه‌های اجتماعی زبان عمل می‌کند. از بحث بارت می‌توان اینطور نتیجه گرفت که زبان واقعه‌ای اجتماعی برای نویسنده است در حالی که سبک به عنوان بخش فردی تجربه نویسنده، از انتخابات نویسنده سرچشمه نمی‌گیرد بلکه مفهومی است که در ناخودآگاهی ساختار می‌پذیرد. نکته مهم در تعریف سبک برای بارت در اینجاست که زبان محوری افقی است و سبک محوری عمودی که هیچکدام توسط نویسنده انتخاب نمی‌شوند. سبک نویسنده را به زبان او متصل می‌کند و برای نویسنده زبان به عنوان امر تاریخی و سبک به عنوان «گذشته» عمل می‌کند (Babaie & Bezdoode, 2019: 147-148) .

با این تفسیر بارت اسلوب نوشتار را معرفی می‌کند و می‌نویسد: «هر فرمی یک ارزش نیز هست، و به همین خاطر است که بین زبان و سبک فضایی برای گونه‌ای دیگر از واقعیت به نام نوشتار وجود دارد» (بارت، ۱۳۹۳: ۱۳). بارت بر این باور است که اسلوب نوشتار زبانی ادبی است که با توجه به هدف اجتمایی خود تغییر می‌کند؛ فرمی که با مفهوم تاریخ در ارتباط است. بارت در ادامه این بحث می‌نویسد: «زبان و سبک شیئی هستند؛ اسلوب نوشتار عملکرد است: رابطه بین آفرینش و جامعه» (همان: ۱۴). بنابراین، در یک اسلوب نوشتار جنبه‌های اجتماعی زبان و جنبه‌های شخصی و قراردادی سبک با یکدیگر رودررو می‌شوند به شیوه‌ای که خلاء بین روند آفرینش و جامعه پر می‌شود. طبق نظریه بارت، اسلوب نوشتار به گونه‌ای برای نویسنده آزادی به ارمغان می‌آورد. به علاوه، اسلوب نوشتار تحت فشار بی‌امان تاریخ و سنت است (همان: ۱۵-۱۶).

۲-۲. متون خواندنی و نوشتنی

یکی از مهم‌ترین و شاخص‌ترین مفاهیمی که در تفکر بارت به شیوه‌ای اصیل ارائه و تشریح شده است، متون خواندنی و نوشتنی[8] است؛ مفاهیمی که به شکل‌گیری روش‌شناسی منسجم در بررسی و تحلیل متن می‌انجامد. این مفاهیم در کتاب اس/زد معرفی می‌شوند و بارت با ارائه دادن خوانشی از داستان سارازین اثر بالزاک به تعریف مفاهیم یاد شده با تکیه بر رمزگان نشانه‌شناختی هرمنوتیکی[9]، کنشی[10]، معنایی[11]، نمادین[12] و فرهنگی[13] می‌پردازد. با این حال تعریفی که از متن نوشتنی در اس/زد ارائه می‌شود، بسیار مبهم و غیر قابل لمس جلوه می‌کند. بارت متن نوشتنی را متعاقباً در کتاب لذت متن (۱۹۷۳) مورد مداقه قرار می‌دهد. از دلایل ابهام در تعریف متن نوشتنی می‌توان به این مهم اشاره کرد که بارت ابتدا متن خواندنی و ساختار آن را معرفی می‌کند سپس به تعریفی شاعرانه و ایده‌آل از متن نوشتنی می‌پردازد. او متن نوشتنی را بدین گونه تعریف می‌کند:

8. Readerly and Writerly Texts
9. Hermeneutic Code
10. Proairetic Code
11. Semantic Code
12. Symbolic Code
13. Cultural Code

> متن نوشتنی متنی است در حال و ابدی، متنی است که هیچ گفتار قابل ملاحظه‌ای (که به تکرار گذشته وامی‌دارد) در آن قابل شناسایی نیست؛ متن نوشتنی یعنی ما در حال نوشتن، آن هم پیش ازآن‌که بازی نامتناهی جهان (جهان بازی) به واسطه‌ی برخی نظام‌های خاص (ایدئولوژی، ژانر، نقد) منقطع، متوقف و یا شکل گیرد، نظام‌هایی که از کثرت ورودی‌ها، روزنه‌ی شبکه‌ها و بیکرانی زبان‌ها کاسته‌اند. متن نوشتنی همان داستان‌پردازی بدون داستان است، شعرسرایی است بدون شعر، رساله‌ای است بدون جدال، نوشتنی است بدون سبک، فرآوری است بدون فرآورده و ساختمندی است بدون ساختار (بارت، ۱۳۹۴: ۱۵).

برخلاف این تعریف از متن نوشتنی، متن خواندنی به شیوه‌ای روشن و قابل درک تعریف می‌شود و همان طور که از تعریف فوق پیداست، بارت مخاطب متن خواندنی را فردی قابل برقراری ارتباط با دال‌ها نمی‌داند. او خوانش متن خواندنی را یک رفراندم می‌داند که تنها گزینه انتخابی در این رفراندم آزادی در قبول یا رد کردن موجودیت[۱۴] متن است. بارت بر این باور است که خواننده متنی خواندنی، در تولید نوشتار شرکت نخواهد کرد و از قوطه‌ور شدن در دریای تعامل دال‌ها و ملحق شدن در روند تشکیل زنجیره‌ی آنها بی بهره است. به عبارتی دیگر، بارت متن خواندنی را متنی می‌داند که تنها قابلیتش خوانده شدن است و مخاطب را در بازنویسی و یا شرکت در شکل‌گیری نوشتار همراهی نمی‌کند. برای بارت هماره این یک ضد ارزش محسوب می‌شود و لذا وی ادبیات کلاسیک را بدین ترتیب دسته‌بندی می‌کند. او می‌نویسد:

> [از طرفی خواننده] به جای آنکه خود در این بازی شرکت کند، تمام و کمال از سحر و افسون دال‌ها بهرمند شود و از لذت نوشتار لبریز گردد، تنها از آزادی ناچیز دریافت یا امتناع متن برخوردار است: خوانش دیگر چیزی نیست جز رفراندم. به این ترتیب در مقابل متن نوشتنی با ضد ارزش این متن مواجه‌ایم، با ارزشی منفی و واکنشی: آن‌چه تنها می‌تواند خوانده شود و نه نوشته: متن خواندنی. این‌گونه است که ما تمامی متون خواندنی را کلاسیک می‌نامیم (همان: ۱۵-۱۴).

در ادامه این سوال مطرح می‌شود که چگونه متون به دو دسته‌ی خواندنی و نوشتنی تقسیم می‌شوند. پاسخ این مسئله را می‌توان در بخش «تاویل» از کتاب اس/زد جست. بارت پاسخ را در تأویل نیچه‌ایی می‌داند و می‌نویسد: «تأویل یک متن دادن معنا بدان نیست (کم و بیش مجاز، کم و بیش آزاد)، بلکه در مقابل، تخمین میزان کثرتی است که یک متن از آن برخوردار است» (همان: ۱۶). برای بارت واژه‌ی «کثرت» به مفهوم هاله‌ی معنایی یا دلالت ضمنی است. وی متن خواندنی را متنی می‌داند که از ساختاری بر پایه‌ی هاله‌ی معنایی ساخته شده است و این هاله‌ی معنایی را اصلی اساسی در روند اکتشاف کثرت معانی متن کلاسیک می‌داند. این تأویل بارتی یا هاله‌ی معنایی توسط پنج رمزگان نشانه‌شناختی با عناوین هرمنوتیک، کنشی، معنایی، نمادین و فرهنگی شکل می‌گیرد؛ رمزگانی که به اعتقاد بارت تمامی دال‌ها را شامل می‌شود. به عبارتی بارت این رمزگان

14. Existentiality

پنج‌گانه را شبکه‌ای می‌داند که تمامی یک متن را از خود عبور می‌دهد. در دیدگاه بارت این رمزگان از جایگاه و اهمیتی نشانه‌شناختی برخوردار هستند و نقشی که در یک متن ایفا می‌کنند اصل مورد بررسی در تحلیل متنی[۱۵] وی است. از آنجایی که بارت تعریفی مشخص از این رمزگان ارائه نمی‌دهد، در ادامه سعی بر آن شده تا تعاریفی مختصر و کلی از هر کدام از این رمزگان داده شود.

نخستین رمزگان از این مجموعه پنج‌گانه رمزگان هرمنوتیکی است که شامل جنبه‌های رمزآلود می‌شود و مخاطب را به سمت کشف راز سوق می‌دهد. علاوه بر این، رمزگان هرمنوتیکی گونه‌ای ساختارمند است، به این معنا که منطقی جلوه کردن آن در گرو توالی خاصی است. بارت این رمزگان را این‌گونه تعریف می‌کند که: «عباراتی که به خواستشان، رمزی شکل گرفته، مرکزیت یافته، به نظم درآمده، سپس به تعویق افتاده و نهایتن آشکار می‌شود» (همان: ۳۲). رمزگان بعدی رمزگان کنشی است که به کنش‌مندی گذاره دلالت دارد یا به عبارتی دیگر به انجام یک عمل که منتهی به اعمال بعدی خواهد شد اشاره دارد. رمزگان کنشی مانند رمزگان هرمنوتیک ساختارمند است.

در ادامه رمزگان معنایی قرار دارد که بر دلالت ضمنی فرا لغوی معطوف است. این رمزگان به گذاره به عنوان زنجیره‌ای از دال‌ها نگاه می‌کند که بر مدلولی دلالت دارد. به عبارتی این رمزگان گذاره را تفسیر می‌کند و از این رو به کثرت معنایی می‌رسد. بارت می‌نویسد: «از ایشان ذراتی غبارگونه چون درخششی از معنا خواهیم ساخت» (همان: ۳۲). رمزگان نمادین رمزگان بعدی است که بارت از آن به عنوان حوزه‌ایی چند ارزشی و برگشت‌پذیر یاد می‌کند و می‌نویسد: «همواره هدف اصلی نمایش ورودی‌های برابر و بی‌شماری است که راه دست‌یابی به این حوزه را فراهم می‌سازد» (همان: ۳۲). نمادهای مهم از دیگاه وی اضداد[۱۶] و نقیض[۱۷] هستند که در ساختار و روند روایت پرداخت می‌شوند. در آخر رمزگان فرهنگی است که ارجاع به تاریخ، دانش و یا فرهنگی خاص و بیرون از جهان متن دارد.

برای برشمردن تفاوت اصلی بین متون خواندنی و نوشتنی لازم به ذکر است که در متون خواندنی (کلاسیک) رمزگان هرمنوتیک و کنشی غالب هستند. از آنجایی که این رمزگان ماهیتی ساختارمند دارند و توالی مشخصی را برای منطقی جلوه کردن دنبال می‌کنند، مخاطب در مواجه با این متون ناگزیر به دنبال این توالی است. از طرفی متونی که در آن‌ها رمزگان معنایی، نمادین و فرهنگی غالب هستند به مفهوم متن نوشتنی بارت نزدیک‌تراند، زیرا عناصر این رمزگان هاله معنایی خاصی را شکل می‌دهند و نیازی به توالی خاصی ندارند. این رمزگان به‌جای اینکه صرفاً سوال «چه اتفاقی افتاد؟» را پاسخ گویند، روایت را تعریف می‌کنند و مخاطب را در بازی لایتناهی دال‌ها شرکت می‌دهند. (آلن، ۱۳۹۲: ۱۳۵-۱۴۶)

15. Textual Analysis
16. Paradox
17. Antithesis

۳. بررسی اسلوب نوشتار وفی

در رابطه با اسلوب نوشتار لازم به ذکر است که وفی اسلوبی کلاسیک دارد. به این معنا که متن دارای یک ابتدا، یک میانه و یک انتها به ترتیب ذکر شده است. رمان با تصویر خانواده در خانه‌ای که تازه خریداری شده شروع می‌شود. موقعیت و محیط خانه جدید در ابتدا تصویر می‌شود که به گره میانی روایت یعنی تقابل راوی با همسرش می‌رسد و پس از آن به سمت نقطه پایانی روایت منتهی می‌شود. ساختار روایی مدنظر ساختاری کلاسیک است و لذا اسلوبی دنباله‌روی سنت و کلیشه.

فرم و سبک وفی اسلوب نوشتار وی را به نوشتاری متعهد به رمزگان فمینیستی تبدیل می‌کند. نقش و سایه مؤلف در متن قابل ردگیری است از آنجا که راوی به عنوان صدای اصلی در رمان می‌تواند نماینده سوژه‌ای مونث در جامعه‌ای مردسالار باشد. در تعریف متن خواندنی، نقش مؤلف به عنوان فردی که از فرم، سبک و زبانی مشخص در رابطه با تاریخ و سنتی که به او تحمیل شده تعریف می‌شود. از دیدگاه بارت اسلوب نوشتار که از قوه‌ی نیرومند ناخودآگاهی سرچشمه می‌گیرد، شیوه‌ایست که مؤلف به ادبیات نگاه می‌کند. با وجود تاریخ‌مندی، اسلوب نوشتار موفق شیوه کلاسیک روایت و به عبارتی سنت ادبی را دنبال نمی‌کند چرا که اسلوب نوشتار مؤلف نشان دهنده هویت نویسنده است. از بحث فوق می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که اسلوب نوشتار وفی نمایانگر هویت مؤلف نیست زیرا که روایت دنباله کلیشه‌های فمینیستی در ادبیات فمنیست فارسی است. بنابراین وفی در ارائه اسلوبی شاخص و بارور موفق عمل نمی‌کند.

از دیدگاهی بارتی، اسلوب نوشتار از طریق بررسی رابطه بین مفاهیم آفرینش و جامعه و همچنین تاثیر تاریخ و سنت بر روی نویسنده تحلیل می‌شود. متن وفی در ایران پس از انقلاب اسلامی که تا حد بسیاری جامعه‌ای مردسالار است نوشته شده که از دیدگاه فرم و سبک، روایت سنتی پیش از خود را دنبال می‌کند. لذا پرندهٔ من متنی که بروز دهنده هویت نویسنده باشد نیست به این معنا که اسلوب نوشتار وی به عنوان نماینده دیدگاه او از تاریخ و سنت نیست.

۴. بررسی رمزگان نشانه‌شناختی پنج‌گانه در واحدهای خوانشی

اولین واحد خوانشی در روند بررسی متن پرندهٔ من عنوان رمان است. این عبارت به تملک شیئی اشاره دارد. پرنده جنبه نمادین برای راوی دارد. این نماد اهمیت خود را در ارتباط با مؤلف در طول رمان نشان می‌دهد. از آنجایی که عبارت پرندهٔ من به معنایی از قبل تنظیم شده اشاره دارد می‌توان از آن به عنوان رمزگانی نمادین یاد کرد. عبارت پرندهٔ من به معنایی دلالت دارد که با پیشرفت متن آشکار می‌شود. واژه پرنده با دلالت‌های ضمنی گوناگونی همراه است. در هنگام تامل به این واژه، ممکن است مفاهیم قفس، پرواز، آزادی و مفاهیم بسیار دیگری در ذهن شکل گیرد. با این وجود هدف انتخاب این عبارت در ادامه‌ی متن مشخص می‌شود و دلالت نهایی در آخر خود را به خواننده نشان می‌دهد.

رمان این‌گونه آغاز می‌شود: «اینجا چین کمونیست است. من کشور چین را ندیده‌ام ولی فکر می‌کنم باید جایی مثل محله ما باشد. نه، در واقع محله ما مثل چین است؛ پر از آدم» (وفی، ۱۳۹۶: ۷). راوی می‌گوید چین را ندیده است بنابراین، مقایسه محله خود با چین از جایی خارج از تجربه شخصی می‌آید و ارجایی به منشائی خارجی است (رمزگان فرهنگی: چین کمونیست). رمزگان معنایی «پر از آدم» به محله شلوغی که راوی در آنجا زندگی می‌کند در قیاس با چین اشاره دارد. در اینجا اولین واحد خوانشی رمان توسط یک تشبیه ساخته شده است که مؤلف تشبیه را توضیح می‌دهد. موقعیتی که در آن خواننده نقشی غیرفعال دارد.

در ادامه «به این خانه که آمدیم تصمیم گرفتم این جا را دوست داشته باشم. بدون این تصمیم، ممکن بود دوست داشتن هیچ‌وقت به سراغم نیاید» (همان). جمله اول حاوی رمزگانی کنشی (تصمیم گرفتم ... دوست داشته باشم) است و جمله بعدی دارای رمزگانی هرمنوتیکی است چرا که به رازی اشاره دارد. رمزگان هرمنوتیکی سوالی را در روایت مطرح می‌کند: چرا احساس علاقه و دوست‌داشتن نباید به سراغ راوی بیاید؟ این جمله به رازی در سوبژکتیویته شخصیت اشاره دارد که در ادامه روایت آشکار می‌شود. دوست داشتن عملی است مستقیماً در ارتباط با شخصیت؛ با محدود کردن این صفت انسانی و تقلیل آن به یک تصمیم، راوی معمایی برای خواننده می‌سازد و او را مجبور به پرسش درباره ذهنیت راوی می‌کند.

«ولی پیاده‌روها، لطمه‌ای جدی به عشقم می‌زند» (همان: ۸). در اینجا رمزگانی هرمنوتیکی نهفته است. سوالی که از رابطه بین پیاده‌رو و عشق می‌پرسد. جمله پیش رو این ارتباط را افشا می‌کند: «آن‌قدر تنگ و باریک است که نمی‌شود شانه به شانه رفت. یا باید جلوتر بروی یا عقب بمانی. یا تند بروی و یا راه بدهی» (همان). در اینجا رازآلودگی رمزگان هرمنوتیکی قبل سریعاً توسط جمله بعدی خنثی می‌شود. روایت اجازه رمزگشایی معمای مطرح شده را به خواننده نمی‌دهد و با جمله بعدی خواننده را به مصرف‌کننده صرف متن تبدیل می‌کند. این یکی از مشخصه‌های متن خواندنی است که اجازه رمزگشایی متن را به خواننده نمی‌دهد. در واقع، مشخصه مطرح شده از صفات متون ضعیف است؛ متونی که خواننده را به عنوان سوژه‌ای متفکر و قادر به تحلیل و پرسش، فراموش می‌کند.

«به چهارراه که می‌روم، یعنی اولین چهارراه بعد از کوچه‌مان [...]» (همان: ۹) (رمزگان کنشی) همان ساختار فوق‌الذکر، «[...] فکر می‌کنم این‌جا بیشتر هندوستان است» (همان) (رمزگان فرهنگی). در اینجا موقعیت با طرح تشبیه و با ارجاع به منبعی خارجی توصیف می‌شود. «سرزمینی انباشته از بوهایی که فضای خالی بین آدم‌ها را پر می‌کند و با هر نفس تغییر می‌کند. بوها قاطی می‌شوند و مشامم حس تشخیص‌اش را برای چند لحظه از دست می‌دهد» (همان) (رمزگان معنایی). بخش مورد نظر به موقعیتی شامل بوهای مختلف اشاره می‌کند که در آن بوها در هم آمیخته و هندوستان را به خاطر می‌آورد. مجدداً خواننده از متن خارج است و هیچ چیز به خواننده متن

محول نمی‌شود. رمزگان فرهنگی ارجاع به هندوستان با رمزگان معنایی که موقعیت را شرح می‌دهد حدر می‌رود. در شرایطی این‌گونه خواننده انتخابی جز قبول و یا رد کردن متن در رفراندوم خوانش متن ندارد؛ مفهومی که بارت در تعریف خود از متن خواندنی به آن اشاره می‌کند.

«خانه ما پنجاه متر مساحت دارد. اندازه باغچه یک خانه متوسط در بالای شهر است. برای همین امیر می‌گوید «این‌قدر خانه‌ام خانه‌ام نگو»» (همان: ۱۰). در این قطعه رمزگانی معنایی قابل مشاهده است؛ تصویر مساحت خانه با تشبیه به باغچه خانه‌های بالاشهری. رمزگان معنایی در اینجا می‌تواند به عنوان رمزگانی نشان دهنده طبقه اجتماعی و ثروت قلمداد شود. با این وجود، این رمزگان توسط جمله ابتدایی که مستقیماً به متراژ خانه اشاره دارد خنثی می‌شود. این ویژگی در متن بیانگر طبیعت خواندنی متن وفی و علاوه بر این نشان دهنده سطح پایین متن است. بحث حاضر تمامی ستایش‌ها و تجلیل‌های دریافت شده رمان را مورد پرسش و مداقه قرار می‌دهد.

«حالا آزادیم اثاثمان را بدون ترس از درودیوار خوردن، جابجا کنیم. بچه‌ها آزادند با صدای بلند حرف بزنند. بازی کنند. جیغ بزنند و حتی بدوند [رمزگان کنشی]. من می‌توانم عادت هیس هیس کردن را مثل یک عادت فقیرانه برای همیشه کنار بگذارم [رمزگان معنایی]» (همان). این جملات به تملک خانه توسط خانواده و اتمام ترس آن‌ها از قضاوت یک مالک اشاره دارد. به این مفهوم در جملات پیشین نیز اشاره می‌شود؛ جایی که خانه به عنوان دارایی خانواده معرفی می‌شود. عمل‌ها در قطعه بالا به عنوان رمزگان کنشی دسته‌بندی می‌شوند و «کنارگذاشتن عادت مردم فقیر» رمزگانی معنایی است. در پاراگراف بعدی رمان این‌گونه ادامه پیدا می‌کند:

> احساس آزادی می‌کنم و از آن حرف می‌زنم ولی امیر اجازه نمی‌دهد کلمه به این مهمی را در مورد چنین حس‌های کوچک و ناچیزی به‌کار برم. آزادی در بعد جهانی معنی دارد. در بعد تاریخی هم همین‌طور. ولی در یک خانه قناس پنجاه متری در یک محله شلوغ و در یک کشور جهان سومی ... آخ چطور می‌توانم این‌قدر نادان باشم؟
>
> تا وقتی امیر در خانه است اجازه ندارم نادان باشم. برای همین صبر می‌کنم تا او بیرون برود (همان: ۱۰-۱۱).

در اینجا رمزگانی نمادین قابل مشاهده است؛ رمزگان فمینیسم. جمله اول به مفهوم آزادی ارجاع دارد که از تملک راوی سرچشمه می‌گیرد. به قول امیر (همسر راوی)، مفهوم آزادی دور از ذهن است و این باعث می‌شود راوی احساس حماقت کند. این موقعیت می‌تواند از جنبه فمنیستی خوانده شود و بنابراین دربردارنده رمزگان فمینیستی است. راوی احساس آزادی خود را بیان می‌کند و توسط همسرش که مفهوم آزادی را مفهومی جدی و مهم می‌داند، اصلاح می‌شود. بحث امیر باعث می‌شود که راوی احساس نادانی کند، بنابراین برای تخیل و خیال‌پردازی راجع به مفهوم آزادی، راوی به نبودن همسرش نیاز دارد. این ایده در جایی دیگر از رمان قابل ردگیری است که می‌نویسد:

> همه در پارکینگ جمع شده‌اند. مردی که بعدها مدیر ساختمان می‌شود از همه می‌خواهد برای آشنا شدن با هم بگویند مالک هستند یا مستاجر؟ نوبت به من می‌رسد می‌گوییم مالک. و تعجب

می‌کنم از طعم شیرین آن. می‌آیم بالا و کلمه را مثل شکلاتی که یک‌دفعه کاکائویش دهان را پر کند مزه‌مزه می‌کنم. مالک. خدایا من مالکم. مالک (همان: ۱۳).

در ادامه امیر به راوی می‌گوید که به پول نیازمند است و سعی به فروش خانه می‌کند. رمزگان نمادین فمینیسم هنگامی که راوی علیه همسرش بحث می‌کند، به‌روشنی قابل شهود است. «**خانه را نمی‌فروشی**. از صدای خودم خوشم می‌آید. نه می‌لرزد. نه نگران است. مطمئن است» (همان: ۱۴).

امیر تصمیم به مهاجرت برای فرصت شغلی مناسب می‌گیرد و طبعاً به پول احتیاج دارد. توجیه وی برای تصمیم به فروش خانه در اینجا مشخص می‌شود. «امیر به طرف آینده می‌رود. عاشق آینده است. گذشته را دوست ندارد [...]» (همان: ۱۵) (رمزگان کنشی). حرکت به سمت آینده و پشت‌سر گذاشتن گذشته عمل اصلی در جملات بالاست که به عنوان رمزگانی کنشی دسته‌بندی می‌شود. «[...] آن هم گذشته زنانه‌ای که نه از دیوار پریدن دارد نه دوچرخه‌سواری نه فوتبال در محله» (همان) (رمزگان معنایی). انجام عمل‌های یادشده به پسرانگی مرتبط است و طبیعتاً مخالف آن دخترانه‌گی است. جمله فوق از صنعت نقیض برای بیان معنای مورد نظر استفاده می‌کند. بنابراین رمزگان معنایی در این جمله مستتر است. «امیر حاضر نیست حتی یک قدم با من به عقب برگردد» (همان) (رمزگان کنشی). فراموش کردن گذشته خود و علاقه نشان ندادن به گذشته همسرش عمل انجام گرفته در این جمله است.

«من هم گذشته را دوست ندارم. تاسف‌آور است چون گذشته مرا دوست دارد» (همان) (رمزگان کنشی و معنایی). راوی در اینجا نگاه خود به گذشته‌اش را نمایان می‌کند و با استفاده از جمله‌ای متناقض وضعیت ذهنی خود را نسبت به موقعیت پیش رو مشخص می‌کند. دو جمله آورده شده حاوی رمزگان کنشی تنفر از گذشته و رمزگام معنایی عدم توانایی فراموش کردن آن است. راوی در ادامه در مورد رابطه‌اش با گذشته می‌نویسد: «بعضی وقت‌ها مثل جانوری روی کولم سوار می‌شود و خیال پایین آمدن ندارد» (همان) (رمزگان معنایی). این جمله با استفاده از یک تشبیه معنای مورد نظر را از طریق رمزگانی معنایی بیان می‌کند. لازم به ذکر است که رمزگان کنشی و معنایی به وفور در متن پیدا می‌شوند. حائز اهمیت است که تا کنون تمامی رمزگان معنایی توسط رمزگانی کنشی مشایعت می‌شوند که می‌تواند از مشخصه‌های متنی خواندنی باشد. در موارد بررسی شده، ابتدا رمزگانی کنشی عمل انجام شده را توصیف می‌کند و به دنبال آن رمزگانی معنایی با استفاده از تشبیه به عمل قبل اشاره می‌کند. بنابراین، رمزگان معنایی به طور مستقل عمل نمی‌کند و در رابطه با رمزگان کنشی قبل از آن تعریف می‌شود. این بدان معناست که در متن مورد بحث رمزگان معنایی بخشی از رمزگان کنشی است.

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، متن خواندنی در سلطه رمزگان هرمنوتیکی و کنشی است. متن وفی عموماً توسط رمزگان کنشی به جلو می‌رود و چندان رمزگان هرمنوتیکی را در بر نمی‌گیرد. این کیفیت نشان می‌دهد که متن ظرفیت متنی مدرن و حتی کلاسیک را ندارد. تسخیر شده با رمزگان

کنشی و کمبود رمزگان هرمنوتیکی، نشان‌دهندهٔ این نکته است که متن اگر به عنوان متنی دنبال‌کننده سنت خواندنی خوانده شود، متنی ناموفق است چرا که متن در ایجاد پرسش برای خواننده توسط رمزگان هرمنوتیکی ناکام است. حتی رمزگان معنایی به نوعی تکمیل کننده رمزگان کنشی و لذا فاقد عملکردی مستقل هستند. در اینجا به خواننده فرصت درآمیزی با متن داده نشده و رابطه او با متن به عمل خواندن محدود است. این نکات صفات متن خواندنی ضعیف و ناموفق است.

راویت با ساختاری مشابه با ارجاع به مسائل زناشویی و گذشته راوی و خانواده‌اش ادامه پیدا می‌کند. داستان رمان با ارجاع به بعضی خاطرات و مرگ پدر راوی به عنوان واقعه‌ای که شرایط زندگی را برای خانواده تغییر می‌دهد پیش می‌رود. همچنین روایت شامل روابط بین اعضای خانواده راوی و همسر و خانواده‌اش می‌شود. خواهران و مادر راوی با جزئیات تصویر نمی‌شوند و از شخصیت‌پردازی جزئی برخوردار هستند. این اشخاص با اعمالشان که محدود به خانواده راوی است در روایت حضور پیدا می‌کنند. به این معنی که حضور این اشخاص در متن وابسته به اعمالی است که به فرزندان راوی و یا همسر وی مربوط می‌شود. جنبه‌ای دیگر که نقطه ضعفی برای رمان است این نکته است که متن به شخصیت‌ها تمرکز نمی‌کند و علاقه‌ای به روند شکل‌گیری پرسوناژ داستان نشان نمی‌دهد. در اینجا قطعه‌ای از متن رمان انتخاب شده که به بحث فوق صحه می‌گذارد و به جمع‌آوری دلایل بیشتر برای توجیه اطلاق مفهوم متن خواندنی به متن وفی کمک می‌کند:

> از خنکی کولر لذت نمی‌برم؛ چون امیر مجبور است زیر آفتاب و توی گرما کار کند. بعد از ناهار چرت نمی‌زنم؛ چون امیر فرصت این کار را ندارد. با دوستانم رفت‌وآمد نمی‌کنم؛ چون امیر نمی‌تواند چنین کاری بکند. امیر برده است. برده‌ای که نیروی کار بیست سال بعدش هم فروش رفته است. امیر تا بیست سال دیگر به بانک بدهکار است. بانک نیروی کارش را از او خریده است. نمی‌شود گردن و صورت امیر زیر آفتاب بسوزد و صورت من از خوب خوردن و خوب خوابیدن برق بزند. این عادلانه نیست. امیر در جستجوی عدالت است و آن را هیچ جا پیدا نمی‌کند. بچه‌ها شلوغ می‌کنند. امیر می‌گوید به ما، به این زندگی زنجیر شده است. تا کی؟ تا آخر عمر (همان: ۴۸).

همان‌طور که قابل مشاهده است، پاراگراف مورد نظر توسط جملاتی ساخته شده است که به رمزگان کنشی دسته‌بندی می‌شوند. یکی پس از دیگری این جملات به اعمال مختلف اشاره دارند. این مشخصه‌ایست که تنها در متنی خواندنی و ضعیف قابل شهود است. علاوه بر این، پاراگرافی بلند مانند قطعه فوق پر از واحدهای کنشی است که می‌تواند تعریفی ساده از متنی خواندنی باشد. اولین تعریف بارت از متن خواندنی این است که این‌گونه متون سرشار از رمزگان کنشی و هرمنوتیکی است. رمزگان کنشی برای توصیف اعمال و رمزگان هرمنوتیکی برای عناصر رازآلود. در این رمان، جملات عموماً توصیف اعمال اشخاص رمان است، در حالی که، دیگر رمزگان نشانه‌شناختی به آسانی قابل رویت نیستند. متن خواندنی فاخر که نماینده سنت روایی کلاسیک

است، محدود به توصیف اعمال ماوقع یکی پس از دیگری نیست؛ بلکه سرشار از رازها و سوالاتی برای خواننده همراه با اعمالی که روایت را به جلو می‌راند است.

از بخش فوق می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که خواننده در روند خواندن پرندهٔ من کاملاً از متن خارج می‌ماند؛ این ادعا توسط شیوه قرار گرفتن رمزگان نشانه‌شناختی در متن ثابت می‌شود. تا کنون، این رمان نه تنها ظرفیت خود را برای شناخته شدن به عنوان متنی خواندنی نشان داده است بلکه خود را روایتی بی‌رنگ و روح نیز معرفی می‌کند. این روند بررسی نشانه‌شناختی متن، تا جایی که به یک نقطه پایانی ثابت و کلی برسد ادامه خواهد داشت.

«سال‌ها طول کشید که بفهمم یک فریاد برابر است با سه ساعت خواهش و تمنا کردن. که یک فریاد به رعد می‌ماند تا یکباره همه چیز را آتش بزند» (همان: ۵۰) (رمزگان فرهنگی). اشاره به چگونگی ارتباط بین افراد در فرهنگی مشخص و اینکه چگونه با احساساتی مشخص برخورد می‌شود. «سال‌ها طول کشید که بفهمم آدم‌ها بدون آن‌که بدانند به فریاد، به یک صدای بلند احتیاج دارند تا در وقت مناسب مجبور به شنیدن بشوند و صدای موذی دوروبرشان گم‌وگور بشود. برای این که به یادشان بیاید آدم دیگری هم روبرویشان نشسته است» (همان) (رمزگان معنایی). چگونگی نتیجه‌گیری راوی از اینکه عملی مشخص به عکس‌العملی مشخص منجر می‌شود. «فریاد می‌زنم. بلند و خالص» (رمزگان کنشی). «بدون آه و گریه‌ای که امیر اسمش را گذاشته است مکر زنانه» (همان) (رمزگان نمادین). ربط دادن اشک‌های یک زن به سلاحی زنانه.

در ادامه راوی به تشریح رابطهٔ خود با همسرش می‌پردازد و می‌نویسد: «[...] از این که این همه از او سیرم احساس گناه می‌کنم» (همان: ۵۹). در اینجا راوی مستقیماً احساس خود را نسبت به همسرش ابراز می‌کند. این احساس که به عمل سیری از همسر ختم می‌شود در حالتی مستقیم با استفاده از رمزگان کنشی بیان شده است. به علاوه، احساس گناه می‌تواند جنبه‌ای هرمنوتیکی داشته باشد. احساس گناه از تنفر نیز می‌تواند ریشه در لحن فمینیستی داشته باشد. می‌توان از بحث فوق این‌گونه نتیجه گرفت که نبود عشق در این رابطه که به شخصیت تحمیل شده است منشاء احساس گناه است. این مفهوم به جامعه مردسالار مربوط است که روابط را به سمت تنفری شرمگون می‌کشاند.

در تشریح رابطهٔ زناشویی خود، راوی به گذشته و والدینش نیز رجوع می‌کند و می‌نویسد: «آقاجون وقتی از مامان سیر می‌شد ویتامین را به خانه می‌آورد. ویتامین اسمی بود که آقاجون رویش گذاشته بود. ویتامین آواز می‌خواند و برخلاف خنده‌های بلندش، بشکن‌های ریز می‌زد. موهای بلند و سیاهی داشت» (همان: ۶۱). این بخش شامل رمزگان کنشی آوردن شخصی به خانه و رمزگان معنایی «ویتامین» است. برخلاف دخترش، پدر برای شاد شدن هنگامی که احساس سیری از همسرش می‌کند، شخصی را به خانه می‌آورد. لحن فمینیستی مستتر در مقایسه رفتار اشخاص، با ارجاع به شیوه کنترل شرایطی این‌گونه توسط دیگر اعضای خانواده کامل می‌شود. «مامان وقتی

سیر می‌شد اثاث خانه را توی حیاط می‌ریخت و چند روز پشت سر هم، زاری‌کنان همه جا را تمیز می‌کرد» (همان). همان‌طور که قابل مشاهده است، مادر خانواده واکنشی متفاوت با پدر و دختر دارد. واکنش‌های دو خواهر دیگر به صورت رژیم گرفتن و خیال‌پردازی تصویر می‌شود. «من باید مفلوک‌تر از همه باشم که وقتی سیر می‌شوم سرم را روی شکم کسی که بیش از همه ازش سیرم، بگذارم» (همان: ۶۲). این جمله نمایانگر موقعیت راوی در زمان خود است که می‌تواند حاصل رفتارهای افراد نسل قبل باشد (رمزگانی فمینیستی).

نگاه راوی صرفاً به گذشته نیست بلکه آینده را نیز تصویر می‌کند. می‌نویسد: «آینده چیست؟ آینده باید همان پیرزنی باشد که شبیه پاکت زرد و مچاله‌ای بود و امیر توی پارک نشانم داد» (همان: ۷۵). رمزگان معنایی در اینجا در تشبیه آینده به پیرزن نهفته است. آینده خود را پژمرده و بی‌استفاده به راوی نشان می‌دهد. این مقایسه از اشاره امیر به پیرزنی در پارک می‌آید. آینده‌ای که برای راوی با ازدواجش رقم خواهد خورد. این جمله می‌تواند رمزگانی نمادین را هم در برگیرد، از آنجایی که این‌گونه ادامه می‌یابد: «آقاجان قبل از مرگ کمی پول برای جهیزیه‌ام کنار گذاشته بود. [...] زد و امیر هم به خواستگاریم آمد و من هم زود به خیل عظیم زنان شوهردار پیوستم» (همان).

پیداست که متن به جای تمسک به فرمی خاص و اسلوب نوشتاری مشخص، در تلاش برای حفظ لحنی فمینیستی در طول روایت است. به نظر می‌رسد برای وفی متن چیزی جز وسیله‌ای برای انتقال محتوی مورد نظرش نیست. در معنایی بارتی، نوشتن برای وفی تولید یک اثر است تا متن. در مواجهه با چنین متنی، خواننده محکوم به قبول دنیای داستان و محصور مرزهای مؤلف است. در این روایت به عنوان یک اثر، رمزگان غالب رمزگان کنشی هستند که دربردارنده توالی مشخص اعمال هستند. علاوه بر این، در نمونه‌های محدود رمزگان معنایی، خواننده عموماً با تشبیه مواجه است تا نقیض یا اضداد.

«روی تخت بیمارستان تصمیم می‌گیری که همین یکی بس است. و نمی‌دانی که تصمیم و عمل زن و مردی هستند که با یک دنیا بی‌علاقگی، نزدیک هم ایستاده‌اند و تظاهر به همبستگی می‌کنند» (همان: ۷۶). در اینجا راوی به زمان وضع حمل اولش اشاره دارد که تصمیم می‌گیرد یک فرزند کافیست. به عنوان رمزگانی معنایی در جمله بعد، «تصمیم» و «عمل» با ذوجی ناراحت، توسط یک تشبیه مقایسه می‌شوند. در اینجا باز هم طبق معمول رمزگان معنایی بازتولید رمزگان کنشی ماقبل است و عملکردی منحصر ندارد. قطعه آورده شده می‌تواند نشان دهنده محتوی و لحن فمینیستی نیز باشد.

نمونه‌ای از رمزگان نمادین در متن زمانی است که مادر راوی دخترش را راجع به همسر وی نصیحت می‌کند. «مامان می‌گوید که هر کسی پرنده‌ای دارد. اگر پرواز کند و جایی بنشیند صاحبش را هم به دنبال خودش می‌کشد» (همان: ۸۶). پرنده در اینجا نماد عاشق (امیر) است. امیر تصمیم به مهاجرت برای شغلی بهتر گرفته است و پرواز پرنده به مهاجرت وی برمی‌گردد. این

نمونه از رمزگان نمادین نمونه‌ای از اضداد و یا نقیض نیست بلکه نمونه‌ای ساده از یک تشبیه است. این رمزگان نمادین و دیگر نمونه‌های محدود در متن، خالی از دلالتی ضمنی و نمادین هستند و خواننده را وادار به شرکت در تحویل نشانه‌شناختی دال‌ها نمی‌کنند.

نقطهٔ نهایی رابطهٔ راوی و همسرش در قطعه‌ای که در زیر به آن اشاره می‌شود توصیف شده است. در اینجا مقصدی که ازدواج آن‌ها بدان منتهی می‌شود شرح داده می‌شود. رابطه زن و شوهر توسط تصویری با کمک رمزگان کنشی و معنایی ترسیم می‌شود:

> کنار امیر دراز می‌کشم. حالا نه برایش زنم، نه مادر، نه خواهر. هیچ ربطی به هم نداریم. نور سرد و سفید تلویزیون مثل نورافکنی از خط دشمن به رویمان افتاده و دنبال شناسایی ماست که مثل دو غریبه روی قالی افتاده‌ایم. به امیر می‌چسبم و شانه‌هایش را محکم می‌گیرم. برمی‌گردد و توی خواب بغلم می‌کند. حالا نه او شوهر است نه من همسر. نه او مرد است نه من زن. دو آدمیم تنگ هم و پناه گرفته در هم (همان: ۹۸).

قطعهٔ فوق با رمزگانی کنشی آغاز می‌شود؛ دراز کشیدن. این جمله موقعیتی را مهیا می‌کند که به دیگر اعمال که به روند پیش روی داستان کمک می‌کند منتهی می‌شود. جملهٔ بعد رمزگانی معنایی است که لایه‌های زیرین رابطهٔ زناشویی پرسوناژ را نمایان می‌کند. این جملات نقش همسر در رابطه با شوهر را برای خواننده روشن می‌کنند. روایت تمایل به تمسک به راه‌های ساده و مستقیم انتقال معنا دارد و سعی در استفاده از نماد و یا نشانه‌ای که تحویل را به خواننده محول کند ندارد. در عوض، موقعیت را به صورت مستقیم توصیف می‌کند و سعی در گسترش فضا با واحدهای معنایی که عموماً تشبیه هستند دارد.

نور تلویزیون به نورافکن نگهبانان که سعی در رویت رفتاری نادرست و یا سرپیچی از قوانین دارد تشبیه شده است. از حالت غریبه‌گی می‌تواند به عنوان قانون شکنی اشاره کرد چرا که توسط نورافکن تلویزیون شناسایی می‌شود. این رمزگان معنایی می‌تواند نماینده چشم جامعه باشد از آنجا که از تلویزیون سرچشمه می‌گیرد. این موقعیت با رمزگان کنشی در آغوش گرفتن یکدیگر ادامه پیدا می‌کند. مانند رمزگان معنایی قبلی که رابطه ذوج را نمایان می‌کرد، جملات بعدی نیز همین کارکرد را دارند. جمله پایانی در قطعه فوق شخصیت‌ها را به عنوان دو شخصی معرفی می‌کند که علارغم فاصله داشتن از یکدیگر در آغوش همدیگر پناه می‌جویند.

در موقعیتی که کارکرد مهمی در شکل گیری شخصیت‌ها دارد، پاراگراف مورد نظر از رمزگان هرمنوتیکی که می‌تواند راز و رمز جنبه‌های شخصیت‌پردازی را دربرگیرد خالی است. رابطه شخصیت‌ها توسط رمزگان معنایی غیرضروری گسترش یافته که کمکی به فعال کردن خواننده در روند تحلیل ذهنیت شخصیت‌ها نمی‌کند. بنابراین، خواننده از متن بیرون می‌ماند و محدود به انتخاب خواندن یا رد کردن متن می‌شود. این مشخصه بهترین عامل در تعریف متن خواندنی

است. در اینجا لازم به ذکر است که تمامی اشخاص رمان حضوری منفعل دارند، به جز راوی که همه‌چیز از دید او ترسیم می‌شود.

در بخشی دیگر، رمزگان فرهنگی فمینیسم قابل ردگیری است. پس از نشان دادن زیرساخت‌های رابطه، روایت شخصیت شوهر را بدین‌گونه نمایان می‌کند که: «امیر می‌گوید: خیلی چاق شده‌ای مثل بوفالو. از دخترهایی که قلمی‌اند و توی خیابان راه می‌روند خوشم می‌آید؛ باریک و ظریف» (همان: ۱۱۰). ترجیح وسلیقه امیر راجع به زنان دیدگاه وی را نسب به زن نمایان می‌کند. او از زنان خیابان به عنوان باریک و ظریف یاد می‌کند. این جمله از ضدقهرمان داستان حاوی رمزگان فرهنگی فمینیسم است چرا که اشاره به نگاه شخصیتی تیپیکال نسبت به زنان دارد.

امیر نهایتاً برای شغل خانواده‌اش را پشت‌سر می‌گذارد و آنها را ترک می‌کند. «حالا توی خانه هستم. به خودم می‌گویم آنقدر توی این خانه می‌مانم که بچه‌ها بزرگ بشوند. دیگر هیچ جا نمی‌رویم. توی همین چهاردیواری می‌مانیم. [...] احساس می‌کنم قوی شده‌ام» (همان: ۱۱۵). این قطعه در تمام جملاتش رمزگانی کنشی دارد. پس از تنها ماندن بدون همسر، راوی می‌گوید که حتی از خانه بیرون نخواهد رفت و منتظر بزرگ شدن فرزندانش می‌شود. او در ادامه می‌گوید که دیدگاه دیگران راجع به زندگی را فراموش می‌کند و تعاریف خود را خواهد ساخت. این پاراگراف با این جملات تمام می‌شود که او در قبال فرزندانش مسئول است ودر این مسئولیت احساس قدرت می‌کند. در قطعه مورد نظر تمامی جملات رمزگان کنشی هستند که برای نمایش تصویری فمینیستی طراحی شده‌اند.

پس از گذشت زمانی دور از هم و ردوبدل کردن نامه، امیر به خانه برمی‌گردد و می‌گوید که بر نخواهد گشت. اکنون خانواده دوباره شکل می‌گیرد مانند هنگامی که امیر خانواده را ترک نکرده بود. امیر در مورد تحصیل بچه‌ها خارج از ایران و مهاجرت خیال‌پردازی می‌کند. روایت با استفاده از رمزگان کنشی و معنایی ادامه پیدا می‌کند. مانند نمونه‌های قبلی، داستان با رمزگان کنشی پیش می‌رود و در بخش‌هایی این رمزگان با رمزگانی معنایی که عموماً شامل تشبیه هستند و خواننده را در توالی دال‌ها درگیر نمی‌کنند همراه می‌شوند. اعمال یکی پس از دیگری اتفاق می‌افتند و در بعضی مواقع توسط رمزگان معنایی که تلاشی برای ایجاد تصاویری در جهت جلوگیری از یکنواختی متن هستند بین آن‌ها فاصله می‌افتد.

در فصل ماقبل آخر رمان، راوی احساسات خود را در مورد مکانی که زمانی از آن می‌ترسید بیان می‌کند. در اینجا ذهنیت راوی راجع به زیرزمین خانه پدری ترسیم می‌شود:

> زیرزمین را دوست دارم. بعضی وقتها دوست دارم به آن‌جا برگردم. گاهی اوقات تنها جایی است که می‌شود از سطح زمین به آن‌جا رفت. مدت‌هاست که فهمیده‌ام همیشه زیرزمینی را با خود حمل می‌کنم. از وقتی کشف کرده‌ام که آن‌جا مکان اول من است زیاد به آن‌جا سر می‌زنم. این دفعه شهامتش را پیدا کرده‌ام که در آن راه بروم و با دقت به دیوارهایش نگاه کنم. حتی به صرافتش

افتاده‌ام چراغی به سقف کوتاهش بزنم. زیرزمین دیگر مرا نمی‌ترساند. می‌خواهم به آن‌جا بروم. این دفعه با چشمان باز و بدون ترس (همان: ۱۳۸).

قطعه فوق دارای رمزگانی هرمنوتیکی است. زیرزمینی که زمانی محل استراحت پدر راوی بود و پدر بیشتر وقت خود را در آن می‌گذرانید، به نظر مشکل‌آفرین می‌آید. پدر بر روی تختی در زیرزمین می‌میرد و مادر در هنگام افسردگی به آن‌جا می‌رود. حتی راوی زمانی در آن‌جا تنبیه و زندانی می‌شده است. بنابراین، زیرزمین نقش مهمی در روایت و مخصوصاً برای راوی ایفا می‌کند و رمزگان هرمنوتیکی در شیوه‌ای که راوی به آن اشاره می‌کند مستتر است. ارجاع راوی به زیرزمین در قسمت‌های آخر متن، سوال چگونگی تغییر عملکرد این مکان برای راوی را مطرح می‌کند.

در اینجا زیرزمین مکانی است که راوی از آن به عنوان پناهگاهی از سطح زمین یاد می‌کند. او زیرزمین را مکانی می‌داند که با خود حمل می‌کند. مکانی که دلالتی استعاری دارد. به عنوان مکانی که با خود حمل می‌کند، زیرزمین می‌تواند نمایانگر حالتی ذهنی باشد. علاوه بر این، راوی می‌گوید که به رفتن به زیرزمین علاقه دارد و اغلب به آن‌جا می‌رود یا به عبارتی در آن حالت ذهنی سیر می‌کند. دید راوی نسبت به زیرزمین تغییر کرده است زیرا که او می‌گوید اکنون جرأت قدم زدن در زیرزمین و نگاه کردن به دیوارهای آن را دارد. این اظهارات ممکن است به حوادث اتفاق افتاده در زیرزمین ارجاع داشته باشد؛ زمانی این فضا هولناک بوده اما اکنون راوی قادر به تحمل گذشته و فهمیدن آن است.

آویختن لامپ به سقف و روشن کردن زیرزمین به این مفهوم اشاره دارد که راوی اکنون قادر به درک جنبه‌های تاریک و رازآلود زیرزمین است. او مستقیماً اشاره می‌کند که دیگر از زیرزمین و اتفاقات رخ داده در آن و کارکردی که زیرزمین در خانه پدری داشته نمی‌ترسد. رمزگان هرمنوتیکی خود را زمانی آشکار می‌کند که خواننده به سمت زیرزمین سوق داده شده و مجبور به یادآوری قسمت‌هایی از روایت می‌شود که در آن به زیرزمین اشاره شده است. به علاوه، زیرزمین می‌تواند حامل دلالتی فمینیستی نیز باشد. ناامید از زندگی روی سطح زمین، راوی ترجیح می‌دهد که در زیرزمین جایی که با خاطرات و تنهایی خود خلوت می‌کند بماند.

رمان این‌گونه پایان می‌یابد: «آیا من هم پرنده‌ای دارم؟ پرنده خودم. ولی مگر ممکن است کسی پرنده نداشته باشد» (همان: ۱۴۱). در این جملات، رمزگانی نمادین نهفته است. «پرنده» دلالتی نمادین دارد از آن‌جا که پرنده‌ای در رمان وجود ندارد. بنابراین، این کلمه به چیزی فرای معنای لغوی خود دلالت دارد. این مفهوم قسمتی را به یاد خواننده می‌آورد که مادر راوی به فرزندش می‌گوید که همه یک پرنده دارند و پرنده مالکش را مجبور به دنبال کردنش می‌کند. مادر مشخصاً به عاشق به عنوان پرنده اشاره می‌کند. راوی در قطعه فوق می‌پرسد که آیا او عاشقی دارد یا خیر. راوی از ازدواج خود ناراضی است و عاشق همسرش نیست. و علاوه بر این، پرنده می‌پرد و

زمانی که پرید گرفتنش سخت می‌شود. روایت با سوال «آیا من هم پرنده‌ای دارم؟» خاتمه می‌یابد و خواننده را به سمت دلیل رنج و عذاب راوی هدایت می‌کند.

۵. نتیجه

پس از بررسی مفهوم اسلوب نوشتار و جنبه‌های سازنده متن خواندنی در رمان پرندهٔ من، مطالعه حاضر به این نتیجه رسید که این رمان متنی خواندنی است. پس از تقسیم متن به واحدهای خوانشی مختلف و بررسی آنها با تکیه بر رمزگان پنج‌گانه نشانه‌شناختی بارت، این پژوهش به این نتیجه رسید که رمزگان کنشی در متن غالبیت دارد و نمونه‌های محدودی از رمزگان معنایی و هرمنوتیکی قابل مشاهده است. ازدیاد رمزگان کنشی دلیل اصلی در اطلاق مفهوم متن خواندنی به رمان مذکور است. رمزگان معنایی متن اغلب تشبیه هستند؛ مشخصه‌ای که کمکی به خواننده در درگیری با توالی دال‌ها نمی‌کند. خواننده در مواجه با این رمان با چالش درگیر شدن با متن و تلاش برای پاسخ به سؤال‌هایی که می‌بایست ذهن او را درگیر کند مواجه نمی‌شود. پرندهٔ من به جای برانگیختن آزادی عمل خواننده در تفسیر متن به اومعانی و عناصر روایی از پیش تعیین شده ارائه می‌دهد و جای هیچ خلاقیتی باقی نمی‌گذارد. در این اثر پیشرفت طرح داستان و شخصیت‌پردازی واضح و خطی است و با این شیوه روایت، درون مایه‌های رمان کاملن مشخص و قابل پیش بینی هستند؛ در نتیجه، خواننده با توجه به آشنا بودن متن، احساس رضایت می‌کند؛ اما در عوض، این رمان هیچ انگیزه‌ای به خواننده نمی‌دهد که درگیر انتزاعات ذهنی خود شود و از طریق این محرک (رمان) قوه تخیل خود را به کار بگیرد و دنیای داستانی خود را خلق کند. شمار اندک رمزگان هرمنوتیکی و کمبود عناصر رازآفرین، نشانگر این نکته است که پرندهٔ من، متنی منفعل است و بالطبع خواننده را نیز تبدیل به مخاطبی منفعل می‌کند. پرندهٔ من شامل نمونه‌های اندکی از رمزگان نمادین و فرهنگی است که اساساً به دیدگاهی فمینیستی ارجاع دارند و لذا در خدمت دلالتی مشخص به انفعال خواننده منتهی می‌شود. در نهایت، رمان پرندهٔ من فاقد خلاقیت است؛ بیش از اندازه بر کلیشه‌ها استوار است؛ فاقد عمق معنایی است؛ و در نهایت خواننده را به چالش نمی‌کشد. علاوه بر این، نقش مؤلف در متن مورد نظر نقشی کلاسیک است و اسلوب نوشتار در محدودیتی محصور سنت و جامعه است؛ در نتیجه، پرندهٔ من نمونه‌ای از متنی خواندنی به شمار می‌رود.

منابع

آلن، گراهام (۱۳۹۲)، رولان بارت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چ ۲، تهران، مرکز.

بارت، رولان (۱۳۹۴)، اس/زد، ترجمهٔ سپیده شکری‌پور، تهران، افراز.

بارت، رولان (۱۳۹۳)، درجهٔ صفر نوشتار، ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، چ ۵، تهران، هرمس.

مالمیر، تیمور و چنور زاهدی (۱۳۹۲)، «ساختار روایت زنانه در رمان پرندهٔ من نوشتهٔ فریبا وفی»، متن‌پژوهی ادبی، ش ۵۸، ۴۷-۶۸.

ـــــــــــــ (۱۳۹۶)، «تحلیل ساختار روایی رمان بعد از پایان نوشته فریبا وفی»، فنون ادبی، ش ۱۹، ۵۳-۶۶.
وفی، فریبا (۱۳۹۶)، پرندهٔ من، چ ۲۵، تهران، مرکز.

Allen, Graham (2013), *Roland Barthes*, Translated by Payam Yazdanjo, Tehran, Markaz Publication. (In Persian)

Babaie, Payam and Zakarya Bezdoode (2019), "Author-Function and Modes of Writing in Narration: Reading Alexander Solzhenitsyn's *One Day in the Life of Ivan Denisovich* and Julian Barnes' *The Noise of Time*", *Critical Literary Studies*, Vol. 1, No. 2, 141-158.

Barthes, Roland (1977), "The Death of the Author" (1967) in *Image, Music, Text*, Translated and Edited by Stephen Heath, London, Fotana Press. pp. 142-148.

Barthes, Roland (2015), *S/Z*, Translated by Sepideh Shokripoor, Tehran, Afraz Publication. (In Persian)

Barthes, Roland (2014), *Writing Degree Zero*, Translated by Shirindokht Daghighian, Tehran, Hermes publication. (In Persain)

Emam, Forough (2017), "Caged Freedom: A Kristevan Reading of Fariba Vafi's *My Bird*", *15th International TELLSI Conference*, Islamic Azad University, Roudehen Branch, Tehran, Iran, p. 82.

Hosseini, Hamidreza (2016), "Portrait of a Woman: The Image of Women in the Contemporary Society in *My Bird* by Fariba Vafi", *International Conference on Literature and Linguistics*, Tehran, Iran, https://www.academia.edu/28276874/Portrait_of_a_Woman_The_Image_of_Women_in_the_Contemporary_Society_in_My_Bird_by_Fariba_Vafi [Accessed on February 21, 2019] (Available Online).

Lodge, David and Nigel Wood (2000), *Modern Criticism and Theory*, 2nd ed, New York, Longman.

Malmir, Teimour and Chonor Zahedi (2013), "Structure of Feminine Narration in the Novel *My Bird* by Fariba Vafi", *Literary Text Research*, Vol. 17, Issue 58. pp. 47-68. DOI: 10.22054/ltr.2014.6620 (In Persian)

Malmir, Teimour and Chonor Zahedi (2017), "The Analysis of Narrative structure of *After the End* novel by Fariba Vafi", *Literary Arts*, Vol. 9, No. 19. pp. 11-14. (In Persian)

Peck, John and Martin Coyle (2002), *Literary Terms and Criticism*, 3rd ed, London, Palgrave.

Sadjadi, Bakhtiar (2015), *Fredric Nietzsche and Post-Structuralism: From Critical Philosophy to Literary Theory*, Scholars Press, Riga.

Saeidian, Samira and Seyed Rouholla Hosseini (2013), "A Sociological Study of Iranian Women's Role in Fictional Literature in the Recent Two Decades", *International Journal of Women's Research*, Vol.2, No.2, pp. 59 - 72.

Vafi, Fariba (2017), *My Bird*, Tehran, Markaz Publication. (In Persian)

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

Critical Analysis of Symbolism in Fereidoon Tavallali's *Nafeh*

Samaneh Mansouri Alhashem[1]✉ Alireza Omidbakhsh[2]

1. PhD in Persian Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran. E-mail: s.mansouri@uma.ac.ir
2. Assistant Professor of English Literature, Allameh Tabataba'I University, Tehran, Iran. E-mail: a.omid@atu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 85-103)

Article history:

Received:
12 January 2022

Received in revised form:
2 May 2022

Accepted:
21 June 2022

Published online:
21 December 2022

ABSTRACT

The expression of an experience beyond the ordinary experience of life gives the writing a real but indefinable nature, which can be conveyed to the audience only with the help of the infinite world of words and the capacity contained in the semantic circle woven around it and such indefinable words are nurtured in the symbolic space and become expressive. With a brief look at the religions, traditions, beliefs, and literature of different nations, we see human life full of symbols and symbolism; since the work of art can't be imagined separately from its surroundings, the widespread use of the symbol in literature, which depicts various aspects of human life, does not seem far-fetched. Although Tavallali and some scholars strongly believe that symbols are not used in his poems, the present study, by expressing the functions of symbol and symbolic words and through the lens of symbolism reveals how he makes use of symbols in his poems in the collection titled *Nafeh*. The current research discloses the clear signs of symbolism in Tavallali´s poems by highlighting symbolic uses. In so doing, this study opens new and ignored horizons for those readers interested in his poems. The approach applied in the present research is descriptive-analytical emphasizing the socio-political issues as well. Accordingly, the study uncovers that Tavallali has used symbols in expressing lyrical concepts. As a result, the researchers believe that the decision to use symbols in the literary texts by the authors is not always made consciously. In other words, using symbols by the authors is inevitable. Thus, Tavallali and his works are no exception, and this is confirmed when the readers have a look at his poems, especially, the personal and private symbols which exclusively belong to the poet and his mind, and at the same time express his pure thoughts and ideas that have unintentionally taken on symbolic forms.

Keywords: Fereidoon Tavallali, *Nafe*, Romanticism, Symbol, Symbolism.

Cite this article: Mansouri Alhashem, Samaneh and Alireza Omidbakhsh (2022), "Critical Analysis of Symbolism in Fereidoon Tavallali's Nafeh", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 3, Ser.N: 27, 85-20, 10.22059/jlcr.2022.337241.1797.

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

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

تحلیل انتقادی نمادپردازی در مجموعه شعر *نافه* فریدون توللی

سمانه منصوری آلهاشم [۱] ✉ | علیرضا امیدبخش [۲]

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقّق اردبیلی، اردبیل، ایران. رایانامه: s.mansouri@uma.ac.ir

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران. رایانامه: a.omid@atu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۸۵-۱۰۳)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۲/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۳۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۹/۳۰

چکیده

بیان تجربه‌ای فراتر از تجربهٔ معمول حیات، ماهیتی حقیقی، اما تعریف‌ناپذیر به کلام می‌دهد که انتقالش به مخاطب، تنها با یاری‌گرفتن از قابلیت دنیای نامتناهی کلمات و ظرفیت نهفته در حلقهٔ معنایی تنیده شدهٔ اطراف آن، ممکن می‌گردد و این‌گونه کلام تعریف‌ناپذیر در فضای نمادین پرورده می‌شود و قابلیت بازگویی می‌یابد. با نگاهی گذرا بر آیین، سنت‌ها و عقاید و ادبیات ملل مختلف، زندگی بشر را سرشار از نماد و نمادگرایی می‌بینیم؛ از آنجاکه نمی‌توان اثر هنری را متمایز از محیط اطراف خویش تصور کرد، لذا کاربرد گستردهٔ نماد در ادبیات که تصویرگر جوانب گوناگون زندگی بشر است، دور از ذهن به‌نظر نمی‌آید. در پژوهش حاضر با نگاهی به اشعار فریدون توللی در مجموعهٔ نافه از دریچهٔ نمادپردازی، ضمن بیان کارکردهای نماد و کلام نمادین، سعی بر این است که با وجود اذعان شاعر بر به‌کار نبستن نماد در اشعارش و تصریح جمعی از پژوهشگران به نمادگریزی در اشعار او، نشانه‌های بارز نمادپردازی در کلام وی آشکار گردد و با برجسته‌کردن کاربردهای نمادین، افق‌های روشنی پیش روی مخاطبان و علاقه‌مندان به ادبیات، به‌ویژه اشعار وی قرار گیرد، از این رو، در این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی، افزون بر بیان این نکته که توللی علاوه بر مسایل سیاسی- اجتماعی، در بیان مفاهیم تغزلی نیز از نماد بهره گرفته است، به تشریح این مسئله پرداخته‌ایم که گرایش به کاربرد نماد در آثار ادبی همواره از جنبهٔ خودآگاه ذهن سرچشمه نمی‌گیرد و نگارنده پیوسته آگاهانه درصدد کاربرد نماد برنمی‌آید که به‌قطع بتواند از کاربردش مانع شود؛ لذا توللی و آثارش نیز از این امر مستثنا نیستند؛ چنان‌که نگاهی به نمادهای این مجموعه به‌روشنی بیانگر این موضوع است؛ به‌ویژه نمادهای شخصی و خصوصی که تنها به خود شاعر اختصاص دارد و ساخته و پرداختهٔ ذهن او و در عین حال بازگوکنندهٔ افکار و اندیشه‌های نابی که ناخواسته شکل نمادین به خود گرفته است.

کلیدواژه‌ها: نماد، نمادگرایی، نافه، فریدون توللی، رمانتیسم.

استناد: منصوری آلهاشم، سمانه و علیرضا امیدبخش (۱۴۰۱)، «تحلیل انتقادی نمادپردازی در مجموعه شعر نافه فریدون توللی»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۱، ش ۳، پیاپی ۲۷، ۲۰-۱. 10.22059/jlcr.2022.337241.1797

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

اگر مکتب‌های ادبی را مجموعه‌ای از ویژگی‌ها، تفکرات، نظریه‌ها و مبادی اخلاقی بدانیم که در برههٔ خاصی از زمان، در ادبیات یک یا چند کشور بروز و ظهور می‌یابد و با تحت تأثیر قراردادن آثار ادبی، آن را از آثار قبل و بعد خود متمایز می‌کند، سرچشمهٔ آن را باید در نگرش هنرمند به جامعه و زندگی دید؛ بر این اساس، اثر هنری را نمی‌توان متمایز از محیط اطراف خویش تصور کرد. بدیهی است که هر اثری باوجود داشتن رنگ‌وبوی شخصی، تحت تأثیر عوامل اجتماعی و انسانی محیطی است که خالق اثر در آن زیسته و به آفرینش ادبی پرداخته است؛ از این رو است که یکی از برجسته‌ترین درون‌مایه‌های آثار ادبی، در مسایل سیاسی- اجتماعی خلاصه می‌شود و عواملی چون وضعیت اجتماعی و سیاسی، افکار علمی- فلسفی و ابتذال عناصر ادبی، شکل‌گیری مکتب‌های ادبی جدید را موجد می‌گردد؛ چنان‌که در حوالی سال ۱۸۸۰م، در میان ادیبان و هنرمندان نسل جوان فرانسه این اتفاق افتاد و حالت روحی که برخاسته از اضطراب‌ها و آشفتگی‌های زندگی روزمره بود، نمود پیدا کرد و بیزاری از تمدن کهنه و پوسیده را به‌دنبال آورد. در واقع نسل جوانی که در اجتماع آن عصر، زندگی راحتی برای خود نیافته بودند، به‌مرور از تمامی روش‌های سیاسی، اجتماعی و فکری و هنری بازماندهٔ پیشینیان بیزاری جستند و مکتب منحط «Decadentisme» را شکل دادند؛ این مکتب به پیروان «پل ورلن» (P.Verlane) اطلاق شد که در حین الکلی و ولگرد بودن، شاعری برجسته بود و «نفس تازه‌ای به شعر فرانسه دمید و آن‌چیزی را که سمبلیسم نامیدند، وارد شعر کرد. در شکل‌گیری جریان انحطاط و نیز مکتب سمبولیسم، دو کتاب که شاعران جوان را با پیشاهنگان شعر نو، آشنا ساخت، دارای اهمیت فراوان است. نخست شاعران نفرین‌شده، اثر «ورلن» و دیگری رمان وارونه اثر «ژوریس- کارل هویسمانس» (J. K. Huysmans) (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۵۳۳)؛ علاوه بر شخصیت‌های فوق از پیشگامان سمبولیسم در ادبیات غرب، می‌توان به استفان مالارمه، پل گالری، رامبو و... اشاره کرد؛ اما دربارهٔ نام‌گذاری مکتب سمبولیسم می‌توان به معنای واژهٔ سمبل (Symbole) اشاره کرد که سوم بلون (sumblon) یونانی است؛ به معنی به هم چسباندن دو قطعهٔ مجزا، این واژه مرکب از «Sym» به معنی «هم» یا «به هم» و فعل «bolon» به معنی عناصر پراکنده را گردآوردن و به هم پیوستن. «واژهٔ سمبولیسم به‌عنوان یک اسم عام، همانند رمانتیسم و کلاسیسیزم، مفهوم به‌غایت وسیعی دارد. این واژه را می‌توان برای توصیف هر شیوهٔ بیانی به‌کار برد که به‌جای اشارهٔ مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به‌واسطهٔ موضوع دیگری بیان کند. در نتیجه روشن است که برای درک مفهوم واژهٔ «سمبولیسم» به‌عنوان یک اصطلاح نقد ادبی باید گسترهٔ آن را محدود کرد ... [به‌نوعی آن] را می‌توان هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم، نه به‌وسیلهٔ تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آن‌ها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف و

افکار در ذهن خواننده دانست» (چدویک، ۱۳۷۵: ۹-۱۱)؛ این‌گونه بود که پس از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲، وضعیت اجتماعی-سیاسی در ایران، سمبولیسم را به مهم‌ترین رویکرد ادبیات معاصر فارسی بدل کرد و این‌گونه شاعران با استفاده از نماد به بازگویی شرایط روزگار خویش روی آوردند.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

- فریدون توللی در مجموعهٔ نافه تا چه اندازه تحت تأثیر مؤلفه‌های مکتب سمبولیسم قرار گرفته است؟
- فریدون توللی در مجموعهٔ نافه از نماد، بیشتر برای بیان چه مفاهیمی بهره گرفته است؟
- شناخت نمادهای موجود در مجموعهٔ نافه تا چه اندازه ناگفته‌های متن را آشکار می‌کند و مخاطب را در شناخت افکار و اندیشه‌های وی یاری می‌رساند؟

۱-۲. فرضیه‌های پژوهش

- علی‌رغم این‌که فریدون توللی در گفته‌های خویش، به‌ویژه در مقدمهٔ مجموعهٔ «رها» بر نمادگریزی تأکید دارد، در مجموعهٔ نافه شاهد آن هستیم که تحت تأثیر مؤلفه‌های مکتب سمبولیسم نیز به بیان مفاهیم پرداخته است.
- فریدون توللی در مجموعهٔ نافه از نماد برای بیان مفاهیم فراوانی بهره گرفته که شاخص‌ترین آن‌ها، کاربرد نماد در بیان مفاهیم اجتماعی و تغزلی است.
- آشنایی با مفاهیم نمادهای موجود در مجموعهٔ نافه، کمک فراوانی به شناخت افکار و روحیهٔ شاعر در رویارویی با مسایل مختلف می‌کند.

۱-۳. روش پژوهش

روش تحقیق در پژوهش حاضر، توصیفی-تحلیلی است که در آن با مطالعهٔ منابع مرتبط با موضوع و فیش‌برداری و استخراج داده از آن‌ها، مطالب مورد نظر را گردآوری و در نهایت با استناد به منابع کتابخانه‌ای به تحلیل داده‌ها و اطلاعات پرداخته‌ایم.

۱-۴. پیشینهٔ پژوهش

در پژوهش‌های ادبی، نمادپردازی پیشینه‌ای دیرینه دارد؛ چنان‌که پایان‌نامه‌ها و مقالات بسیاری دربارهٔ مسألهٔ نماد و نمادپردازی نوشته شده است. اولین نمونهٔ آن پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی نمادهای امید و ناامیدی در شعر معاصر فارسی (از سال ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷) بر اساس آثار فریدون توللی، مهدی اخوان ثالث، هوشنگ ابتهاج، محمدرضا شفیعی کدکنی» (۱۳۸۸) است؛ این پایان‌نامه نوشتهٔ حسین رسول‌زاده، بر این مسئله تأکید دارد که اشعار فریدون توللی، فاقد هر گونه نماد، دربارهٔ امید و ناامیدی است. طبق بررسی ما، پیشینهٔ پژوهش به همین مورد خلاصه می‌شود؛ اما به آثاری نیز می‌توان اشاره کرد که تاحدودی به موضوع پیش رو مربوط است: پایان‌نامه‌ای با عنوان

«بررسی نماد در شعر معاصر با تأکید بر آثار سلمان هراتی، سیدحسن حسینی و طاهره صفارزاده» (۱۳۹۰) نوشتهٔ صدیقه رسولیان ارانی «نماد» را در آثار شاعران معاصر بررسی می‌کند. در پایان‌نامهٔ سجاد فروغی با عنوان «نماد در شعر معاصر اخوان، شفیعی کدکنی، ابتهاج، بهبهانی» (۱۳۹۱) و نیز در پایان‌نامهٔ نیره امیربیگی با عنوان «بررسی نمادها در اشعار سهراب سپهری» (۱۳۹۲) به موشکافی نمادها و دسته‌بندی آن‌ها در اشعار این شاعر بزرگ پرداخته شده است. وجه تمایز پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین در این است که با وجود تأکید توللی و پژوهشگران بر عدم استفاده از نماد در اشعار وی، ما برای نخستین بار با به‌کارگیری ابزار دقیق و تعمق در اشعار او، به اثبات کاربرد آن در مجموعهٔ نافه مبادرت کرده‌ایم.

۱-۵. ضرورت و اهمیت پژوهش

اگر دلایل اصلی گرایش سخنوران به نماد را ناتوانی زبان معیار در انعکاس مفاهیم عمیق انسانی و اجتناب از بیان مستقیم اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی و ابهام‌گرایی به‌منظور جذب مخاطب بدانیم، با این دیدگاه که منشاء کاربرد نماد تلفیقی از جنبهٔ خودآگاه و ناخودآگاه آدمی است، در این صورت نمی‌توان اشعار هیچ شاعری را خالی از آن یافت؛ لذا تمامی این مسایل ما را به بررسی مجموعهٔ نافه فریدون توللی برانگیخت تا دریچه‌ای روشن به‌سوی فهم شعر این شاعر توانا در برابر دیدگان مخاطب بگشاییم.

۲. مبانی نظری

با نگاهی گذرا بر آیین‌ها، سنت‌ها و عقاید و ادبیات ملل مختلف، زندگی بشر را سرشار از نماد و نمادگرایی می‌بینیم؛ از این رو، کاربرد گستردهٔ آن در ادبیات که تصویرگر جوانب گوناگون زندگی بشر است، دور از ذهن به‌نظر نمی‌آید؛ به‌ویژه اگر «زبان نمادین، [را زبانی بدانیم] که تجربیات و احساسات درونی [آدمی] را مانند تجربیات حسی توصیف می‌کند؛ درست مثل این‌که انسان به [اجرای] کاری مشغول بوده یا واقعه‌ای در دنیای مادی برایش اتفاق افتاده باشد» (فروم، ۱۳۷۸: ۱۵)؛ پس نماد از سویی با بخشیدن معنای پنهان و سمبلیک به کلمات، یاریگر سخنور است در بیان مفاهیمی فراسوی اندیشه و ادراک آدمی، مفاهیمی که نه به‌طور قطع قابل تعریف‌اند و نه به کمال قابل دریافت و از سویی دیگر با استفاده از کلمات اندک، القای طیف وسیعی از مفاهیم را برعهده می‌گیرد که افزایش آگاهی مخاطب را دربارهٔ مسایلی که صریح و روشن قابل بازگویی نیستند، درپی دارد.

«سمبل چیزی است که نمایندهٔ چیز دیگری است یا چیزی که بر چیز دیگر اشاره دارد، به‌علت همبستگی، ارتباط قراردادی یا به‌طور اتفاقی، اما نه از طریق شباهت عمدی؛ به‌ویژه علامتی مرعی برای چیزی غیرمرعی از قبیل یک مفهوم یا یک آیین» (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۵)؛ پس مشخص می‌شود که کیفیت دریافت پویایی و تحرّک حاصل از به‌کارگیری نماد، به مواردی چون: ذهن،

سطح درک و آگاهی مخاطب، مهارت‌های زبانی هر فرهنگ و قوم، بستگی دارد و این خود عاملی می‌شود بر ترغیب خواننده به تفکّر بیشتر در محتوای پنهان کلام و کشف لایه‌های پنهان متن در دنیای ذهن (یونگ، ۱۳۹۵: ۲۲).

در کتاب نشانه‌شناسی و فلسفهٔ زبان که در آن به تفصیل به بحث نماد پرداخته شده، چنین آمده است که تعریف‌های بیان‌شده از نماد، چندان متباین است که بی‌راهه نرفته‌ایم اگر بگوییم دیگر بحث از پدیدهٔ واحدی در میان نیست (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۶۶)؛ از آنجا که نمادها گاه تصاویر پراکنده‌ای هستند که در طول اثر به کار گرفته می‌شوند و گاه ساختار کلی اثر را شامل می‌شوند، یک واژهٔ نمادین حتی در یک متن، ممکن است معانی متعددی را دربر بگیرد و بدین صورت نمی‌توان انتظار داشت، اگر واژه‌ای دریک اثر معنای نمادین خاصی را برساند، در آثار دیگر نیز متحمل همان معنا باشد، چه‌بسا که در متنی با توجه به ساختار، کارکردی غیرنمادین داشته باشد؛ از این رو «شناخت معانی الفاظ نمادین، از راه تعریف میسر نیست؛ زیرا ما نمی‌توانیم این الفاظ را خارج از متن (Context) [درنظر بگیریم]. عادت ذهنی ما به معانی این الفاظ در زبان معتاد، حجابی است [در مقابل کشف حقیقت معنی]؛ ما باید این الفاظ را داخل متن درنظر بگیریم و سعی کنیم در جهتی حرکت کنیم که لفظ بدان اشاره می‌کند» (پورجوادی، ۱۳۷۰: ۳۷).

۳. انواع نماد

طبیعتاً معنای گستردهٔ نماد مانع صراحت گفتار دربارهٔ آن شده و طبقه‌بندی آن را بغرنج می‌کند؛ از سوی دیگر اهتمام پژوهشگران حوزهٔ ادبیات را برمی‌انگیزاند تا تمام نیروی خود را برای مشخص‌کردن انواع آن و یاری مخاطب در کشف معنای نمادین، مصروف گردانند؛ لذا پژوهشگران با توجه به بازهٔ زمانی و اوضاع سیاسی و اجتماعی و فرهنگی دیدگاه متفاوتی به نماد دارند و دسته‌بندی‌های جداگانه‌ای برای آن ارائه داده‌اند: گروهی بر این اعتقادند که نماد همان نشانه است؛ چنان‌که کبوتر سفید نشانهٔ صلح و آرامش است؛ دستهٔ دوم بر این عقیده‌اند که نماد واژه‌ای است که کارکرد نمادین یافته است؛ مثل آب، نماد تطهیر؛ دستهٔ سوم را عقیده بر این است که نماد در قالب عبارت است؛ اگر مادری بگوید «گل من پرپر شد» این عبارت از مرگ فرزند دلبندش حکایت دارد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۳۴).

گاه نیز نمادها در بافت سخن به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱. نماد خرد: یک تصویر واحد در یک بند یا یک جمله از شعر در فضایی نمادین قرار می‌گیرد.

۲. کلان نماد (تکرارشونده): گاه در یک متن، یک تصویر یا یک واژه به‌حدی تکرار می‌شود که احساس خاصی در ما برمی‌انگیزد.

۳. نماد اندامیک: کل شعر از آغاز تا آنجام، بر مدار یک شیء یا تصویر می‌چرخد و آن تصویر در مرکز شعر قرار می‌گیرد (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۹-۲۰۴).

با توجه به اذعان توللی بر عدم به‌کارگیری نماد و بالطبع اهتمام آگاهانهٔ وی در ممانعت از کاربرد آن، بسامد اندک این فن ادبی را شاهد خواهیم بود؛ لذا تمامی این موارد اقتضا می‌کند، تقسیم‌بندی انواع نماد در جستار حاضر به روش زیر آنجام گیرد:

۳-۱. نمادهای قراردادی یا عمومی

نمادهای قراردادی یا عمومی، به آن دسته از نمادها اطلاق می‌شود که جهان‌شمول بوده، مربوط به مرز جغرافیایی خاصی نیستند؛ این‌گونه نمادها به‌سبب کثرت استعمال، معانی صریح و واضحی پیدا می‌کنند و به‌دلیل دلالت بر یک مشبه، جنبهٔ هنری ضعیفی دارند؛ مثل آب که نماد نور و روشنایی است و اینجاست که نماد، دوباره متولد می‌شود و در فرهنگ‌های دیگر به زیست خود ادامه می‌دهد (قبادی و خسروی‌شکیب، ۱۳۹۴: ۵۵).

۳-۲. نمادهای خصوصی یا شخصی

برخلاف نمادهای قراردادی و عمومی که اغلب به‌صورت قراردادی و با معنای مشخصی به‌کار می‌روند، نمادهای خصوصی «ابداع خود نویسنده و حاصل عوالم روحی و تجربیات ذهنی خاص اوست» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۹۳). این نمادها واژه‌هایی هستند که پیش از ابداع‌گر آن، کسی این واژه‌ها را در معنای نمادین به کار نگرفته است؛ از این رو، مخاطب در طول خواندن متن با تلاش مضاعف خویش و با توجه به زمینهٔ اثر، کاربرد نمادین و معنای آن را درمی‌یابد؛ «از این روی نقش بسیار مؤثری در زیبایی و تأثیر کلام دارند» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۲۸۲).

٤. توللی و نمادپردازی

توللی در جایگاه یک شاعر رمانتیک، برای کسب آزادی در بیان عواطف و هیجانات فردی و رهایی از استیلای واقعیات تلخ اجتماعی، نیازمند نیرویی توانمند بود؛ لذا همانند سایر هم‌مسلک‌های خود (رمانتیک‌ها) که رهایی را در پناه‌جستن به تخیل یافته بودند، خیال و خیال‌اندیشی، نقش عظیمی در آفرینش‌های ادبی وی ایفا کرد. به اعتقاد رمانتیک‌ها «جهان تخیل جهانی جاودانه است؛ آغوش خداوند است که ما همه پس از مرگ و بوسیدن جسدها به آن عالم می‌رویم. تخیل، جهان بی‌آغاز و آنجام است؛ عالم ازلی و ابدی است؛ در صورتی که جهان، محدث و فناپذیر و محدود و زودگذر است، هستی جاودانه در دنیای تخیل است. واقعیت ثابت اشیایی که ما با چشم می‌بینیم در این جام رویندهٔ طبیعت (تخیل) منعکس می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۱٦-۱۱۷)؛ لذا در مکتب رمانتیک ورود به دنیای تخیل در سایهٔ پذیرش این مسئله محقق می‌شود که جهان سایه‌ای از حقیقت نهفته در ورای صورت ظاهری آن باشد و این‌گونه خیال هنرمندان امکان خلق انتزاع‌های بزرگ و مسایل والای جهان ماوراء را به‌دست می‌آورد «آنجایی که تخیل تابع ماده نیست، پیوندها و تفاوت‌هایی به‌وجود می‌آورد که با قانونمندی‌های طبیعت بیگانه است» (باوره، ۱۳۷۳: ۵۹)؛ از این رو، شاعر

رمانتیک با استفاده از «تخیل» قدرت آفرینش بی‌نظیری می‌یابد که به‌کمک آن می‌تواند جهان شخصی و خیالی خویش را بیافریند و این‌گونه می‌شود که رمانتیک‌ها همواره غرق دنیای خیالی و موهوم خویش‌اند؛ تا آنجا که «ویلیام بلیک تخیل را تا مقام اولوهیت برمی‌کشد و زیبایی‌شناسی رمانتیک به یک نظام جادویی و سحرآمیز مبدل می‌شود و همین نگاه عارفانه است که سرانجام در کار شاعر دیگر انگلیسی، ویلیام باتل ییتس به سمبولیسم عرفانی متعالی می‌آنجامد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۱۷). پس توللی نمی‌توانسته کاملاً فارغ از کاربرد نماد، در دنیای رمانتیک مورد علاقهٔ خویش سیر کند؛ به‌ویژه اگر «رمانتیسم توللی [را] ناشی از ذهن غنایی و بیولوژیک جسم‌گرای او [بدانیم]» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۳٤۹). اگرچه خود وی با رد شیوهٔ شاعری نیما و پیروان او که آثار اجتماعی نمادین دارند، گرایش به سمبل را به چالش می‌کشد و حتی آن‌ها را با لقب یاوه‌سرا مورد خطاب قرار می‌دهد؛ باید درنظر گرفت که نمادگرایی و نمادپردازی همواره در بخش خودآگاه روان آدمی اتفاق نمی‌افتد که یک شاعر یا نویسنده به‌طور آگاهانه و کامل از ورود واژگان نمادین به اثر ممانعت کند؛ بلکه گاه نمادها برخاسته از ناخودآگاه ذهن آدمی است؛ چنان‌که در تفکرات یونگ می‌بینیم، «نمادهای طبیعی از محتویات ناخودآگاه روان سرچشمه می‌گیرد؛ بنابراین معرف گونه‌های فراوانی از نمونه‌های کهن‌الگوهای بنیادین هستند. در بسیاری از موارد می‌توان این نمادها را از طریق انگاره‌ها و نمادهایی که در قدیمی‌ترین شواهد تاریخی و جوامع بدوی وجود دارند تا ریشه‌های کهن‌الگویشان ردیابی کرد. در حالی که نمادهای فرهنگی برای توضیح دقایق جاودانگی به کار گرفته می‌شوند و هنوز همچنان در بسیاری از ادیان کاربرد دارند. آن‌ها تحولات زیادی کرده‌اند و فرایند تحولاتشان کم‌وبیش وارد خودآگاه شده است و بدین سان به‌صورت نمایه‌های جمعی مورد پذیرش جوامع درآمده‌اند» (یونگ، ۱۳۹۵: ۱۳٤)؛ از این رو، با وجود تأثیرپذیری از اندیشهٔ نیما و عصری که شاعر در آن می‌زیسته و با توجه به تحولات روحی که توللی به آن دچار آمده بود، نمی‌توان شعر او را عاری از نماد و نمادپردازی تصور کرد؛ هر چند او خواسته باشد که در مقابل نمادپردازی آگاهانه بایستد.

۴-۱. نمادهای قراردادی یا عمومی در مجموعهٔ *نافه*

۴-۱-۱. خروس

لغت «خروس» برگرفته از ریشهٔ «xraos» اوستایی و «xros» پهلوی، به معنی خروشیدن (دهخدا، ۱۳۷۷: خروس)، بانگ‌زدن، فریادزدن، خواندن و موعظه‌کردن است. در اوستا برای عنوان دینی آن واژهٔ «"pro_ darsh" در نظر گرفته شده است که مرکب از پرو (pro) به معنی فرا و پیش و مصدر درس (dares) به معنی دیدن... یعنی ازپیش‌بیننده، یعنی سپیده‌دم را پیش از همه بنگرد و مردم را از بامداد بیاگاهاند و به نماز همی‌خواند» (پورداود، ۱۳۵۵: ۳۱۷)؛ بنابراین، این مرغ در حافظهٔ تاریخی ایرانیان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و نمادی برای پیک سروش، فرشته‌ای که پاسبانی شب با

اوست، همکار سگ در ضدیت با دیوان و جادوگران و یاور سروش در برانداختن دشمنان محسوب می‌شود؛ پس طبیعتاً مفاهیمی همچون صبح، خورشید، نور، گذشت زمان و بیداری را با خود دارد. «از آنجا که خروس پیدایش خورشید را اعلام می‌کند، پس در دفع اثرات مشئوم شب هم مؤثر است [چنان‌که حتی] اگر تصویر خروس بر سردر خانه‌ای ترسیم شود، اثرات شوم را از آن خانه دور می‌کند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۹۲/۳)؛ پس نمادی است برای خوش‌اقبالی و سعادت.

نالیـــد خـروس از دل ظلـــمت‌هـا — افتـادم و پـس دیـده فروبسـتم
وان کشـتهٔ دوشـینه ز نـو جـان یافـت — تـا خلـق بداننـد کـه مـن هسـتم
(توللی، ۱۳۴۱: ۲۴)

توللی با خروش خروس جانی دوباره می‌گیرد و حیات و موجودیتش معنایی نو می‌یابد، پس چنان‌که به‌نظر می‌رسد محتوای آثار او خالی از نور امید نیست و هر چند مرگ و ناامیدی از مفاهیم محوری او و رمانتیک‌ها باشد، نمی‌توان به‌طور کلی امید را حتی اگر ناپایدار و لحظه‌ای باشد، در آثار وی نادیده گرفت. اگرچه توللی در این ابیات با توجه به اوضاع زندگی خصوصی و موقعیت اجتماعی و سیاسی خویش، تن به مرگ سپرده و به فکر ویرانی است، امیدی پر از شک و تردید در دل او کورسو می‌زند و دیدگاه او نسبت به آینده خالی از آرمان‌خواهی نیست؛ پس سرانجام پیک سروش خواهد رسید و سیاهی‌ها رو به اتمام است. این تصاویر نشان ماجرای اسطوره‌ای مهر و کشتن گاو و دوران دور حیات آدمی را در خود دارد؛ «چون میترا درصدد کشتن گاو برمی‌آید و گاو می‌گریزد، خورشید (سُل) خروس را با پیامی از نگاه گاو به‌سوی میترا می‌فرستد، آن‌گاه میترا از جای گاو آگاه شده و آن چهارپای مقدس را به‌دام کشیده و قربانی می‌کند» (رضی، ۱۳۸۲: ٤٤٤). کشتن گاو و جاری‌شدن خون او روی زمین، شکوفایی و جان تازه‌ای به زمین و مخلوقات آن می‌بخشد که سرمنشأ آن پیام خروس به امر مهر است؛ این اندیشهٔ بنیادین آیین مهر، مذاهب و فرهنگ‌های گوناگونی را تحت تأثیر خود قرار داده است. «نماد در حوزه‌های گوناگون دانش و تجربهٔ بشری نقش بنیادین دارد که از آن میان می‌توان به کاربردش در اسطوره، دین، مناسک آیینی، سحر و جادو، رویا، هنر و ادبیات و... اشاره کرد» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۸۲/۲)؛ پس باید به این نکته نیز توجه کرد:

> گاهی انتخاب کلمات تنها به این دلیل است که معنایی را واضح و شفاف بیان کند و گاهی انتخاب آن برخاسته از احساس یا میلی است که در ناخودآگاه آدمی جای دارد. این وجه دوم را می‌توان وجه نشانه‌ای نامید که در آن، واژه بیشتر حامل بار عاطفی و کمتر منطقی است؛ اما وجه اول را می‌توان وجه نمادین دانست؛ جایی که دلالت برای بیان یک موقعیت به‌کار می‌رود؛ ولی وجه نشانه‌ای این موقعیت را بی‌ثبات می‌کند. معناداربودن وجه نمادین دلالت، به این سبب است که نیروی خود را از وجه نشانه‌ای می‌گیرد (نجفی به نقل از طایفی و عرفانی‌فرد، ۱۳۹۹: ۸۰).

و این‌گونه است که تلاش شاعر در ممانعت از به‌کارگیری نماد نتیجهٔ عکس می‌دهد و ناخودآگاه و حافظهٔ تاریخی آدمی دست‌به‌دست هم می‌دهند و پیروزمندانه اثر را به میل خویش

رقم می‌زنند. در اصل به اعتقاد یونگ «نمادها اساس حیات ناخودآگاه آدمیان هستند و در هنر، ادبیات، رویاها و بازی‌ها خود را به نمایش می‌گذارند» (یونگ، ۱۳۹۵: ۲۷).

۴-۱-۲. شب

واژهٔ «شب» از واژگانی است که در طول دوران ادب فارسی، مفاهیم نمادین متفاوتی را در خود جای داده است و با ورود به ادبیات معاصر، در اثر تغییرات سیاسی و اجتماعی، مفهوم جدیدی می‌یابد و این بار بازگوکنندهٔ دیدگاه تار و ناامیدانه و سرشار از یأس به محیط پیرامون می‌شود. زبان بازتابی از محیط اجتماعی است و محیط اجتماعی می‌تواند روی ساختار واژگان تأثیرگذار باشد و از این طریق جامعه در زبان انعکاس یابد. پس تحول اجتماعی می‌تواند تحول زبانی را درپی داشته باشد و حتی موجب دگرگونی ارزش‌های جامعه شود (ترادگیل، ۱۳۷۶: ۳۸).

اینک منم در این شب اندوه و اشک گرم — اینک منم در این تب جان‌سوز و یاد تو
بازآ که راز تیرهٔ آن بزم درد و داغ — با رشک سینه‌سوز، کشم از نهاد تو
(توللی، ۱۳۴۱: ۱۲۷)

مجموعهٔ نافه بازگوکنندهٔ دل‌زدگی توللی از سازوکار دنیای اطراف و بیزاری از وضعیت خویش است که نگاهی کوتاه به واژگان ابیات فوق (اندوه، اشک گرم، تب جان‌سوز، درد و داغ) به‌خوبی این موضوع را تأیید می‌کند، در اشعار او اگرچه گه‌گاه به کلمات و ترکیبات ناب و فرح‌بخش برمی‌خوریم، غالباً بوی مرگ و یأس و نیستی است که از آن به‌مشام می‌رسد و این برخاسته از وضعیت بعد از ۲۸ مرداد و زخم‌هایی است که از دوستان و آشنایان خورده است. هر چند توللی در پی آن نیست که «خواننده را در لذت‌جویی‌های فردی و یا اندوه‌های ساختگی خود شریک [سازد]؛ بلکه می‌خواهد خواننده را با رویدادهای عصر خویش آشنا سازد و او را در سطحی بالاتر از آن قرار دهد» (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ٦).

۴-۱-۳. نیلوفر

«نیلوفر» نماد باروری و اولین خلقت است. از این روی نمادی مؤنث و نشانهٔ آناهیتای پاک و زن آرمانی قوم آریاست. این نماد آهسته‌آهسته در ذهن توللی جای‌گیر می‌شود و با تکرار در مجموعهٔ نافه، زوایای دیگری از پستوی ذهن او را آشکار می‌سازد. گویی نیلوفر، نماد زن زیبا چنان در روح و روان او پیچیده که بهترین وجدها و شوق‌ها را برای او به‌ارمغان می‌آورد. توللی در ابیات ذیل «از گل نیلوفر تصویری اخلاقی به‌دست می‌دهد و آن را چون کسی عرضه می‌کند که در این اجتماع کثیف، پاک و دست‌نخورده می‌ماند، بی که برای حفظ پاکی‌اش نیاز به عزلت‌نشینی در جایی دورافتاده داشته باشد» (شوالیه و گربران: ۱۳۸۷: ۵۰۷/۵). نیلوفر بسامد بالایی از واژگان شعری او را به خود اختصاص می‌دهد.

پنـدش مـده کـه آن بـر و بـالای دلفـروز نیلـوفر اسـت و شـانهٔ مـن تکیـه‌گـاه اوسـت
(توللی، ۱۳۴۱: ۱۰۰)

بجوشـــید و چسبیـــد بـــرمن بـــه مهـــر چـــو نیـــلوفری تشـــنه، بـــر تـــاک مســـت
(همان: ۱۶۰)

حضور مکرر و پر رمز و راز نیلوفر در شعر توللی معنای نمادینی به آن می‌بخشد و تداعی‌بخش معصومیت تصویری می‌شود که او از معشوق دارد. از آنجاکه نیلوفر (چه نوع آبی و چه نوع غیرآبی آن) سعی بر فاصله‌گرفتن از زمین دارد؛ شاعر زمانی از نماد نیلوفر بهره می‌گیرد که از واقعیت تلخ زندگی دور شده و معشوق تمام روح و جسم او را تسخیر کرده باشد. گل نیلوفر با نور کامل شکفته می‌شود و همواره به‌سمت نور در حرکت است؛ از این رو، معنای نمادین شکفتگی و بیداری و کمال آگاهی و پختگی روح آدمی را در خود دارد.

تـــاب گیـــسوی امیـــد از هـــم گشـــود بســـته شـــد بـــر چنـــگ افســـون‌کـــار مـــن
شـــاخ نیـــلوفر، ز روزن ســـر کـــشید نـــرم نرمـــک ریـــخت بـــر دیـــوار مـــن
(همان: ۴۸)

ویژگی بارز این ابیات در ابهام ذاتی و تصویر عوالم ماوراء ذهن آن است. نیز کاربرد نمادین واژهٔ نیلوفر در اشعار فوق، آرکی‌تایپ آنیما را یادآور می‌شود که از «پیچیده‌ترین و دل‌انگیزترین آرکی تایپ‌های روان‌شناسی یونگ است و به‌صورت زن و مادر متجلّی می‌شود. مردان، کسی را دوسـت دارند که خصوصیت‌های روان زنانـهٔ آنـان را داشـته باشـد. روان انـسان، دوجنـسی است و [این مسئله] از دوران قدیم در معارف بـشری، انعکـاس وسـیعی داشـته اسـت» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۵)؛ پس آنیما که تجسم تمامی گرایش‌های روانی زنانه در باطن مرد است، «زنی خاص نیست و شکل مشخص آن در روان فرد، بستگی بسیار زیـاد بـه دانـش شخصی مرد از زنان و ریشه در ارتباط او با مادر و تأثیراتی کـه در طـول رشد از زنان دیگر به‌دست [می‌آورد، دارد]» (سنفورد، ۱۳۸۷: ۹۴)؛ لذا این کاربرد نمادین، کاملاً برخاسته و نشأت‌گرفته از ناخودآگاه روان گویندهٔ آن است.

از سویی دیگر شاخ نیلوفر سرکشیده از روزن، این باور کهن را به ذهن متبادر می‌کند که نیلوفری که «در کشور فراعنه از زمرهٔ مقدس‌ترین گیاهان بود، بر دیوارهٔ گورهای زیرزمینی طیوه رایحهٔ زندگی ملکوتی را می‌پراکند و خانوادهٔ زندگان و مردگان در آنجا جمع می‌آمدند، این گل بنفش را استنشاق می‌کردند و در آن لحظه لذت و افسون زندگی دوباره به هم می‌آمیخت» (شوالیه و گربران: ۱۳۸۷: ۵۰٤/۵)؛ پس در این ابیات امید به حیات دوبارهٔ سرشار از سرزندگی و شادابی رخ می‌نماید و ثابت می‌کند که کورسوی امید همچنان باقی است، حتی در دل‌سیاهی‌ها. مصادیق بیشتر: گزمه (ص ۲۰)؛ شبگرد (ص ۱۹)؛ خورشید (ص ۲۳۲)؛ چراغ (ص ۲۰۲)؛ بوم (ص ۱۵۶)؛ قفس (ص ۱۹۸)؛ تشنه (ص ۱۹۴)؛ کاوه (ص ۱۹۰) و... .

٤-۲. نمادهای خصوصی یا شخصی در مجموعهٔ *نافهٔ* توللی

۴-۲-۱. مینای تهی

مقطع زمانی را که توللی در آن به دنیا آمد و رشد کرد و وارد دنیای هنر شد، می‌توان یکی از حساس‌ترین مقاطع تاریخ ایران به‌شمار آورد که هم حکومت استبدادی و هرج‌ومرج و هم دموکراسی و مبارزات حق‌طلبانه را همزمان درخود دارد. در این ایام نه‌تنها سرکوب روشنفکران و مبارزان امری عادی تلقی می‌شد، بلکه اوضاع مملکت رو به وخامت داشت و غارت روزبه‌روز فزونی می‌گرفت و این‌گونه امیدها رو به خاموشی می‌رفت و ناامیدی و افسردگی به‌شدت رواج پیدا می‌کرد، توللی نیز همچون عامهٔ مردم از نظر روحی به این همه‌گیری مبتلاست و قسمت اعظم محتوای اشعار او بازخورد تشویش‌ها و یأس‌های ناشی از آن است.

از بخت بد آشفته یکی بدمست — مینای تهی بر سر معبر زد
سرپنجهٔ دیر آمده هوشیاری — آهسته فرود آمد و بر در زد

(توللی، ۱۳۴۱: ۲۰)

جام از لوازم مجالس شادی در فرهنگ ایرانی مفهومی گسترده و آیینی دارد و مفاهیمی مانند برکت‌بخشی، نیروبخشی، غیب‌گویی، آگاهی‌افزایی و خردمندی را تداعی می‌کند. مینا یا همان جام شراب در شعر توللی این بار همساز با محتوای اشعار، تهی از هر گونه عوامل شادی‌ساز است. «کلی‌ترین نمادگرایی جام از گرال قرون وسطایی پیروی می‌کند که [گرال] ظرفی است که خون مسیح در آن نگهداری می‌شده و در عین حال حاوی معجون جاودانگی بوده که این دو در عمق خود همذات هستند ... . جام مقدس حاوی خون، یعنی اصل زندگی است؛ پس عملکردی مشابه قلب دارد ... . ریشهٔ لغوی گرال هم به معنی ظرف و هم به معنی کتاب است و بر مفهوم دوگانهٔ محتوای آن یعنی ظهور و زندگی تأکید دارد» (شوالیه و گربران: ۱۳۸٤: ٤۰۵/۲)؛ پس در این اشعار می‌توان مینا را نمادی بگیریم از اصل زندگی و حیات و خوشی‌های آن، که تهی مانده و حتی آدم بدمست (کسی که قبل از این، چنان غرق در سرخوشی و شادی بود که به‌حد اشباع رسیده بود) جام را تهی از عوامل دلخوش‌کننده یافته و با عصبانیت آن را برزمین می‌کوبد و بدین صورت مرگ‌گرایی و مرگ‌اندیشی با ظرافت خاصی به تصویر کشیده می‌شود؛ اما جام سرچشمهٔ نشاط و شادکامی برعکس سابق که جنس طلا یا نقره داشت، این بار بلورین است، یعنی با نگاهی به ظاهر زندگی می‌توان به‌راحتی به محتویات پر از رنج آن پی‌برد. و این‌گونه کلمهٔ نمادین « چندبعدی است و دایم چون رودخانه در جریان، معانی نمادین هر چیز [حتی] ممکن است یکدیگر را نفی کنند و همین نشانهٔ حرکت جوهری نماد است» (فضایلی، ۱۳۸۶: ۸).

٤-۲-۲. نافه

روح سرکش و ناآرام توللی، او را به پیوستن به جبهه‌های مختلف مبارزه با حکومت حاکم فرامی‌خواند؛ چنان‌که با پیوستن به حزب توده، مبارزهٔ خویش را به‌صورت رسمی آغاز می‌کند و به‌محض آشنایی با مرام اصلی حزب، از آن کناره می‌گیرد؛ اما دست از مبارزه برنمی‌دارد و پس از گذراندن مدتی در تبعید و مواجهه با خیانت و بی‌وفایی یاران مبارز، سرخورده از همه‌چیز با کناره‌گیری از سیاست به سرودن اشعار غنایی و تغزلی و مضامینی همچون مرگ‌اندیشی، عشق و لحظات معاشقه، غم و اندوه و ناامیدی و شکوه و شکایت از بی‌وفایی یاران روی می‌آورد؛ به‌گونه‌ای که گویی در این اشعار لایهٔ درونی شخصیت او به تصویر کشیده می‌شود؛ همان‌گونه که طایفی معتقد است: در جریان شعر رمانتیک برخلاف جریان سمبولیسم اجتماعی، با شاعرانی روبه‌رو هستیم که فردگرا هستند و تمایل به بیان احساسات خود دارند (طایفی و گزمحمدلی، ۱۳۹٦: ۲۷۱). بدین گونه خون دل‌های حاصل از اتفاقات تلخ در اثری با نام نافه که عنوان آن همخوانی کاملی با محتوای اثر دارد، جمع می‌شود؛ اگرچه توللی در نافه بیشتر در پی بیان لحظات عاشقانه است، رنج و سوز و گداز درونی او به‌قدری زیاد است که سیاهی‌ها به‌دنبال فرصتی است تا رخ بنماید. انتخاب نام نافه برای این مجموعه، نماد ابداعی معناداری را درخود دارد که برخاسته از ذوق و قریحهٔ بی‌نظیر توللی است. نافه کیسه‌ای کوچک است در زیر شکم آهوی نر ختن که مادهٔ خوشبوی مشک از آن استخراج می‌شود؛ در حقیقت امر، نافه حاوی خون معطری است که پس از خشک‌شدن تبدیل به مشک می‌شود. اگر به خصایص نافه و محتویاتش دقت کنیم که همان سیاهی، ارزشمندی، بو و رایحهٔ بی‌نظیر، هر کدام از این اوصاف معنای نمادین ویژه‌ای به این واژه می‌بخشد؛ چنان‌که انتخاب این واژه برای اشعار پر سوز و گدازی که شاعر در آن از بی‌مهری‌ها و آشفته‌حالی‌ها سخن می‌گوید، نمادی می‌تواند باشد از آن سخنان نغز و پرورده‌ای که در پوستینی سفت‌وسخت و ناله و سوز و گداز نهفته است. «نافه چهره‌ای دیگر است از **رهای** جوان زاینده، چهرهٔ فرسوده و پیر دوگانه؛ ترسنده از مرگ، نومید اما نه عاصیانه نه فریادگرانه؛ سخت و سنگ. شعر نومید جوان‌ترها و بیدارترها فریاد است و دریغ و درد و عصیان» (واصفی، ۱۳٤۲: ۱۳٦).

قرار نیست کلمهٔ نمادین به‌روشنی معنای مورد نظر را در اختیار ما بگذارد. «یک کلمه یا یک نمایه هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطهٔ خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه، جنبهٔ **ناخودآگاه** گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به‌گونه‌ای دقیق مشخص شود و نه به‌طور کامل توضیح داده شود» (یونگ، ۱۳۹۵: ۱۶)؛ پس ذهن همچنان به تلاش خود ادامه می‌دهد تا نقاب دیگری را از لایهٔ معنایی واژه کنار بزند و این بار در گسترهٔ بی‌انتهای معانی، جنبهٔ جدیدی از معنا برایش آشکار می‌شود و از پاکی و صداقت شاعر در بیان احساسات خویش خبر می‌دهد. بوی مشك ناب و خالص است؛ به چیزی تعلق ندارد؛ حاصل خون دلی است که آهو در طی مدت ایجاد آن اندوخته است و شاعر نیز همهٔ رنج‌های حاصل از نامرادی روزگار و بی‌وفایی

یاران را در دل خویش اندوخته و کنون در پی آن برآمده که در شعر خویش آن شکوه و شکایت را سردهد؛ البته نمادی از نمایش هنر شاعر نیز می‌تواند باشد و تفاخری برای او که تلخی‌های چون خون ناپسند و ناخوش را به نافه و محتویات خوش‌آیند آن تبدیل کرده است؛ پروردن نافه کار هر آهویی نیست؛ بلکه آهوی ختن می‌خواهد و تولّلی با خون دل بی‌شمار و در عین حال از هرم اندوه خشك و نفس‌گیر شده، توانسته به مرتبهٔ آهوی ختن برسد. در نافه همواره برای حفظ بو درون محفظه، گره‌ای وجود دارند که هنگام استفاده گشوده می‌شود و نافهٔ شاعر نیز این گره را در خود دارد و گشایش آن در توجه مخاطب است. بوی خوش نیز سخن از معشوق و لحظات عشقانه است که رایحهٔ روح‌نوازی را به مشام مخاطب می‌رساند؛ هر چند برخی آن را تلاش انتزاعی شاعر برای پیوستن به زمرهٔ رمانتیك‌ها بدانند.

۴-۲-۳. شمع نیم‌سوخته

شمع ترکیبی است از چهار عنصر متضاد طبیعت و گویی نمونه‌ای است از جهان و عالم کبیر که تغییرپذیری و تکامل و فناناپذیری آن ریشه در این تضاد دارد و در زنجیرهٔ این تضاد و تغییر و جانشینی است که استحالهٔ ماهوی و چرخش بی‌درنگ مرگ و زندگی جریان دارد؛ در حالی که در دل خویش تابلوی زیبایی از اهتمام عناصر متضاد برای نیل به اتحاد و تمامیت را به‌تصویر می‌کشد. البته در شمع این عناصر متضاد (موم، نخ، هوا، شعله) زمانی تکامل می‌یابد که روشن شود؛ اما شمع در شعر فریدون یا جان‌داده و خاموش است یا همچون ابیات ذیل نیم‌سوخته.

زان کام و ناز رفته، هزاران یاد — چون آتشم به سینه گل‌افشان است
وان شمع نیم‌سوخته اینک (آه) — در میز من به یاد تو پنهان است
(تولّلی، ۱۳۴۱: ۱۳۹)

این ابیات سکون و خاموشی او را فریاد می‌کشد، این بار شاعر آرزو و امیدهای ناتمام، یادکرد ناتمام، عشق ناتمام، خاطرات ناتمام و انسان ناتمام رو به زوالی را در واژهٔ شمع به‌نمایش می‌گذارد که در آرزوی شعله یا «قائم دلیر و در عین حال شکننده است که نفخه‌ای آن را می‌آزارد، اما دوباره خود را راست می‌کند و نیروی رفعت‌جویی حیثیت او را اعاده می‌کند» (شوالیه و گربران: ۱۳۸۵: ۹۲/٤)؛ پس شاعر در انتظار معشوق است که شعله و روشنی و نور را با خود بیاورد؛ چرا که سرشت آتش، جنبشی دارد که سکون و ناامیدی را می‌گیرد؛ شعله مضاف بر استقامت و دلیری گرمایی باخود دارد که حال خوب و زندگی و دل‌خوشی را سبب می‌شود. شمع خاموش نماد حرکت نزولی و افول زندگی و اسارت آدمی در تاریکی است؛ با وجود این‌که ابزار روشنی و نور را همراه خود داشته باشد. مطابق رخدادهای زندگی تولّلی می‌توان شمع سوخته‌ای را درنظر گرفت که در آغاز حیات، پرشور و با استقامت مسیر صعودی را طی می‌کرد؛ اما در میانه‌های حیات بی‌وفایی دوستان

و نامساعدی روزگار، شعلهٔ امید آن را خاموش کرد. مصادیق بیشتر: استخوان (ص ۱۶۶)؛ جمجمه (ص ۲۰۲)؛ تابوت (ص ۱۴۴)؛ دخمه (ص ۱۵۵) و... .

۵. نتیجه

در پژوهش حاضر، علی‌رغم ادعای خود توللی بر نمادگریزی و تلاش پژوهشگران در اثبات عدم به‌کارگیری نماد در اشعار او، ما بر محرزگردانیدن این موضوع تأکید داشته‌ایم که سعی توللی بر این امر با شکست مواجه شده و در اثر او هر چند با بسامد اندک، می‌توان شاهد استفاده از کلمات نمادین بود؛ لذا در طول جستار با استفاده از نظرات یونگ، سعی کردیم با شفاف‌سازی ارتباط میان جنبهٔ ناخودآگاه ذهن و کاربرد نمادین واژگان مشخص شود که به‌کارگیری نماد در کلام شاعر کاملاً خودآگاهانه صورت نمی‌پذیرد که بتواند به‌طور قطع مانع به‌کارگیری آن شود؛ بلکه ویژگی بارز نماد در این است که ریشه در جنبهٔ ناخودآگاه ذهن آدمی دارد. نمادها گاه قراردادی و عمومی هستند که قبل از نویسنده در کلام نویسندگان دیگر وجود داشته و معنای نمادین مشخصی از آن برداشت می‌شده است و گاه خصوصی یا شخصی هستند و مختص خود گوینده و ابتکار به‌کارگیری آن فقط برای خود اوست؛ از این رو تلاش مضاعف ذهن مخاطب را می‌طلبد که معنای نمادین آن را استخراج نماید؛ هر چند خاصیت نماد در این است که معانی متعددی را دربر می‌گیرد و بدین ترتیب نمی‌توان در معنای آن به‌قطعیت رسید. در نتیجه توللی در آفرینش مجموعهٔ نافه علاوه بر نمادهای اجتمای، از نمادهای تغزلی و غنایی نیز بهره گرفته که تا حدودی می‌توان آن را به کارکرد حافظهٔ تاریخی و ناخودآگاه او مربوط دانست، هر چند که او خواسته باشد مانع استفاده از آن شود.

منابع

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

امیربیگی، نیره (۱۳۹۲)، «بررسی نمادها در اشعار سهراب سپهری»، پایانامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

انوشه، حسن (۱۳۸۱)، فرهنگنامهٔ ادبی فارسی: گزیدهٔ اصطلاحات، موضوعات و مضامین ادب فارسی، دانشنامهٔ ادب فارسی، ج ۲، چ ۲، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

باوره، موریس (۱۳۷۳)، «تخیل رمانتیک»، ترجمهٔ فرحید شیرازیان، ارغنون، ش ۲، ۵۵-۷۸.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۷۰)، «مسئلهٔ تعریف الفاظ رمزی در شعر عاشقانهٔ فارسی»، معارف، دورهٔ ۸، ش ۲۴، ۹۹_۱۱۵.

پورداود، ابراهیم (۱۳۵۵)، فرهنگ ایران باستان، تهران، دانشگاه تهران.

ترادگیل، پیتر (۱۳۷۶)، زبان‌شناسی اجتماعی: درآمدی بر زبان و جامعه، ترجمهٔ محمد طباطبایی، تهران، آگاه.

توللی، فریدون (۱۳٤۱)، نافه، شیراز، چاپ زندگی.

پورنامداریان، تقی (۱۳٦۸)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چ ۳، تهران، علمی و فرهنگی.

چدویک، چارلز (۱۳۷۵)، سمبولیسم، ترجمهٔ مهری حاجی، چ ۳، تهران، مرکز.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، چ ۲، تهران، دانشگاه تهران.
زرقانی، مهدی (۱۳۸۳)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران، ثالث.
زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸)، چشم‌انداز شعر نو فارسی، تهران، توس.
رسول زاده، حسین (۱۳۸۸)، «بررسی نمادهای امید و ناامیدی در شعر معاصر فارسی (از سال ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷) بر اساس آثار فریدون توللی، مهدی اخوان ثالث، هوشنگ ابتهاج، محمدرضا شفیعی کدکنی»، پایانامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تبریز.
رسولیان، صدیقه (۱۳۹۰)، «بررسی نماد در شعر معاصر با تأکید بر آثار سلمان هراتی، سیدحسن حسینی و طاهره صفارزاده»، پایانامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه قم.
رضی، هاشم (۱۳۸۲)، آیین مهر: پژوهش‌هایی در تاریخ رازآمیز میترایی در شرق و غرب، تهران، بهجت.
سنفورد، جان (۱۳۸۷)، یار پنهان، ترجمهٔ ترمه فیروزه نیوندی، چ ۲، تهران، افکار.
سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷)، مکتب‌های ادبی، چ ۱۴، تهران، نگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۱)، داستان یک روح، تهران، فردوس.
شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸٤)، فرهنگ نمادها، ج ۲، تهران، جیحون.
ـــــــــــ (۱۳۸۲)، فرهنگ نمادها، ج ۳، تهران، جیحون.
ـــــــــــ (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها، ج ٤، تهران، جیحون.
ـــــــــــ (۱۳۸۷)، فرهنگ نمادها، ج ٥، تهران، جیحون.
طایفی، شیرزاد و مایسا گزمحمدلی (۱۳۹٦)، «درآمدی تطبیقی بر سمبلیسم اجتماعی در شعر میرزادهٔ عشقی و احمد مطر»، مجموعه مقالات دومین کنفرانس بین‌المللی ادبیات و زبان‌شناسی، تهران، ۲۷۰ـ ۲۷۸.
طایفی، شیرزاد و آمنه عرفانی‌فرد (۱۳۹۹)، «تحلیل تطبیقی عزاداران بیل غلام‌حسین ساعدی و کوری ژوزه ساراماگو از منظر سمبولیسم»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ ۲۵، ش ۱، ۱ـ۷۷.
فتوحی، محمود (۱۳۸۹)، بلاغت تصویر، چ ۲، تهران، علمی.
فروغی، سجاد (۱۳۹۱)، «نماد در شعر معاصر اخوان، شفیعی کدکنی، ابتهاج، بهبهانی»، پایانامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی.
فروم، اریک (۱۳۷۸)، زبان از یاد رفته، ترجمهٔ ابراهیم امانت، چ ٦، تهران، فیروزه.
فضایلی، سودابه (۱۳۸٦)، «جهان بدون نماد و مرگ معنوی انسان»، آزمامهر، ش ۵۳، ۸ـ۱۱.
قبادی، حسین‌علی و محمد خسروی شکیب (۱۳۹٤)، آیین آیینه: سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی، تهران، دانشگاه تربیت مدرس.
میرصادقی، جمال (۱۳۷٦)، عناصر داستان، تهران، سخن.
میرصادقی، میمنت (۱۳۷۳)، واژه‌نامهٔ هنری شاعری: فرهنگ تفصیلی اصلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن، تهران، کتاب مهناز.
واصفی، محمود (۱۳٤۲)، «حرف‌ها و سخن‌هایی در باب فریدون توللی»، آرش، دورهٔ ۱، ش ٦، ۱۳٦ـ۱۳۹.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۵)، انسان و سمبل‌هایش، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چ ۱۰، تهران، جامی.

Resources

Ahmadi, Babak (1991), Text Structure and Interpretation, Tehran, Markaz. (In Persian)
Anousheh, Hassan (2002), Persian Literary Dictionary: Selection of Terms, Subjects and Themes of Persian Literature, Encyclopedia of Persian Literature, Volume

IV, Second Edition, Tehran, Ministry of Culture and Islamic Guidance. (In Persian)
Bavara, Morris (1995), "Romantic Imagination", Translated by Farahid Shirazian, *Arganun*, No 2, pp 55- 78. (In Persian)
Chadwick, Charles (1997) Symbolism, Translated by Mehri Haji, Third Edition, Tehran, Markaz. (In Persian)
Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (2000), The Culture of Symbols, Volume II, First Edition, Tehran, Jeyhun. (In Persian)
———— (2003), The Culture of Symbols, Volume III, First Edition, Tehran, Jeyhun. (In Persian)
———— (2006), The Culture of Symbols, Volume IV, First Edition, Tehran, Jeyhun. (In Persian)
———— (2008), The Culture of Symbols, Volume V, First Edition, Tehran, Jeyhun. (In Persian)
Dehkhoda, Ali-Akbar (1998), Dictionary, Second Edition, Tehran, University of Tehran. (In Persian)
Fazaili, Soodabeh (2007), "The world without a symbol and the spiritual death of man", *Azma Mehr*, No 53, pp 8- 11. (In Persian)
Fotoohi Rudmajani, Mahmoud (2010), Picture Rhetoric, Second Edition, Tehran, Scientific. (In Persian)
Fromm, Erich (1999), The Forgotten Language, Translated by Ebrahim Amanat, Sixth Edition, Tehran, Firoozeh. (In Persian)
Ghobadi, Hossein Ali & Khosravi Shakib, Mohammad (2015), Mirror Ritual: The Evolution of Symbolism in Iranian Culture and Persian Literature, Tehran, Tarbiat Modares University. (In Persian)
Jung, Carl Gustav (2016), Man and His Symbols, Translated by Mahmoud Soltanieh, Tenth Edition, Tehran, Jami. (In Persian)
Mirsadeghi (Zolghadr), Meymant (1995), Poetic Art Dictionary: A Detailed Culture of Poetry Reforms and Its Styles and Schools, Tehran, Mahnaz Book. (In Persian)
Mirsadeghi, Jamal (1997), Elements of the Story, Tehran: Sokhan. (In Persian)
Pourdavod, Ebrahim (1977), Culture of Ancient Iran, Tehran, University of Tehran. (In Persian)
Pourjavady, Nasrollah (1992), "The problem of Defining Swords in Persian love poetry", *Maaref*, 8, pp 99- 115. (In Persian)
Pournamdarian, Taghi (1989), Mysteries and Mysterious Stories in Persian Literature, Third Edition, Tehran, Scientific and Cultural. (In Persian)
Razi, Hashem (2003), Mehr Religion: Studies in the Mysterious History of Mithraism in East and West, Tehran, Behjat Publications. (In Persian)
Sanford, John (2008), Hidden Friend, Translated by terme Firoozeh Nivandi, second Edition, Tehran, Afkar. (In Persian)
Seyed Hosseini, Reza (2008), Literary Schools, Fourteenth Edition, Tehran, Negah. (In Persian)
Shamisa, Sirus (1993), The Story of a Soul, First Edition, Tehran, Ferdows. (In Persian)
Tayefi, Shirzad & Maysa, Gazmohammadli (1396), "A Comparative Introduction to Social Symbolism in the Poetry of Mirzadeh Eshghi and Ahmad Matar", The Second International Conference on Literature and Linguistics, pp 270- 278. (In Persian)
Tayefi, Shirzad & Erfani-Fard, Ameneh (2021), "Comparative Analysis of *The Mourners of Bayal* by Gholam-Hossein Saedi and *The Blindness* of Jose Saramago from the Perspective of Symbolism", *Research in Contemporary World Literature*, 25, pp 1- 77. (In Persian)

Tavallali, Fereidoon (1963), Nafeh, first Edition, Shiraz, life Edition. (In Persian)
Trudgill, Peter (1997), Social Linguistics: An Introduction to Language and Society, Translated by Mohammad Tabatabai, Tehran, Agah. (In Persian)
Vasefi, Mahmoud (1964), "Professions and speeches about Fereidoon Tavallali", Tehran, *Arash*, 1, pp 136- 139. (In Persian)
Zarghani, Mehdi (2004), Perspectives on Contemporary Iranian Poetry, First Edition, Tehran, Sales. (In Persian)
Zarrinkoob, hamid (1980), Perspectives on Persian poetry, First Edition, Tehran, Toos. (In Persian)

Detailed abstract

The expression of an experience beyond the ordinary experience of life gives the writing a real but indefinable nature, which can be conveyed to the audience only with the help of the infinite world of words and the capacity contained in the semantic circle woven around it and such indefinable words are nurtured in the symbolic space and become expressive. With a brief look at the religions, traditions, beliefs and literature of different nations, we see human life full of symbols and symbolism; since the work of art can't be imagined separately from its surroundings, the widespread use of the symbol in literature, which depicts various aspects of human life, does not seem far-fetched. Although Tavallali and some scholars strongly believe that symbols are not used in his poems, the present study, by expressing the functions of symbol and symbolic words and through the lens of symbolism reveals how he makes use of symbols in his poems in the collection titled Nafeh. The current research discloses the clear signs of symbolism in Tavallali´s poems by highlighting symbolic. the researchers believe that the decision to use symbols in the literary texts by the authors is not always made consciously. In other words, using symbols by the authors is inevitable. Thus, Tavallali and his works are no exception, and this is confirmed when the readers have a look at his poems, especially, the personal and private symbols.

1. Introduction

Considering the following reasons for using symbols:1. the inability of the standard language to reflect deep human concepts, 2. avoiding expressing political and social ideas directly, and 3. ambiguity in order to attract the audience, and also taking into account that the reason to make use of the symbol is a combination of the conscious and unconscious aspects of the human mind, one cannot find a poem without symbol. Therefore, according to this argumentation, the present study examines the collection of "*Nafeh*" by Fereidoon Tavallali to open a new horizon in understanding his poetry.

2. Research method

The research method in the present study is descriptive-analytical in which corresponding sources related to the subject are closely studied and finally data are analyzed based on the theoretical hypothesis of the study.

3. Discussion

With a brief look at the rituals, traditions, beliefs, and literature of different nations, we see human life full of symbols and symbolism; hence, its widespread use in literature, which illustrates various aspects of human life, does not seem far-fetched. Naturally, the broad meaning of the symbol prevents it from being explicitly spoken about and makes it difficult to classify. On the other hand, it motivates researchers in the field of literature to devote all their energy to identifying its types and helping the audience to discover the symbolic meaning.

Symbol, on the one hand, by giving a hidden and symbolic meaning to words, helps to express concepts beyond the thought and perception of the author, concepts that are neither fully definable nor fully understandable. Moreover, by using few words, as symbols, the author conveys a range of concepts that increase the audience's awareness of issues that are not explicitly articulated. Based on historical periods, political, social, and cultural circumstances, scholars have various classifications for the symbols. However, the following categories are used in this study:

1- Conventional or public symbols

2- Private or personal symbols

4. Conclusions

In the present study, despite Tavallali's claim and some scholars who believe that his poems do not make use of the symbols, this research emphasized that Tavallali's attempt to do so has failed, and in his poems, although with a low frequency of symbolic words, symbols are discernible. Therefore, the study by referring to Jung's views has tried to prove the connection between the unconscious aspect of the mind and the symbolic use of words, to prove that the use of symbols in speech is not done quite consciously and that the poet can evade using symbols. Particularly, if we consider that sometimes the symbol is rooted in the subconscious of the mind. As a result, considering Tavallali's *Nafeh*, besides social symbols, he has used lyrical symbols in the creation of this collection, which can be partly related to the function of his historical and subconscious memory, although he wanted to prevent that.

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

The Discoursal Challenge in Redefining of Female Identity in *Shazdeh Ehtejab*

Shahnaz Valipourhafshejani✉

Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Farhangian University, Tehran, Iran, E-mail: sh.valipour@cfu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 105-127)

Article history:

Received:
1 September 2021

Received in revised form:
28 September 2021

Accepted:
4 October 2021

Published online:
21 December 2022

ABSTRACT

"Woman" is one of the most pivotal social issues and also one of the main subjects of story literature in the post-constitutional Era. In the traditional discourse, a fixed identity was defined for woman, which was challenged, especially in the second Pahlavi era, after the arrival of modernity to Iran. Introduction of new issues such as equity of man and woman, woman freedom, the necessity of being modern and playing social roles, created a serious challenge in the traditional and ruled-by-man Iran society in regard to the redefinition of woman identity. In the present study, using Laclau - Mouffe discourse analysis method, by considering the traditional aspects of woman identity, the challenge of traditional and modern discourses in the new definition of desirable woman, based on Golshiri *Shazde Ehtejab*, was investigated .The results show that ruled-by-the-man discourse defines the freedom and modernity of woman in such a way that instead of leading to women active social role, it leads to social nudity and in order to fix the nudity aspect, equated it with adornment and beauty of women. And being educated and having literacy was redefined in such a way that instead of increasing thinking and knowledge of women, it can simply result to more desirable service to husband and family. In the whole, the new mixed discourse, by emphasizing the traditional sex roles and keeping aspects based on the inferiority perspective and instrumental view to women, redefined and used fluid signifiers in such a way that practically followed a more exploitative approach compared to the traditional discourse. In the end, it can be said that a desirable woman in this discourse is a woman who is maidenly, made-up, mannered and literate. And all these characteristics are worthwhile only when they are used in the service of man for playing better the traditional sex roles. Confrontation between these two discourses eventually leads to symbolic death of Shazde Ehtejab and Fakhronesa. Also, in Shazde Ehtejab story, there is regret for the past hierarchical regime, a regime in which there is a fixed place for everybody and everything. This regime was destroyed in Shazdeh's time; his wife, Fakhronesa ridicules his identity and power and challenges and questions the facts arising from previous discourse. Reflection of the confrontation between traditional and modern discourses in redefining the woman identity can be investigated in the form of the story. For instance, although masculine discourse for controlling everything is reflected in Shazdeh's viewpoint and perspective throughout the story; the story took a polyphonic texture due to constant hearing of women's voices through Shazdeh's mind. The story's anachronism and flashback between past and present events represents the narrator's ramble and wandering between the traditional and modern discourses.

Keywords: Laclau and Mouffe's Discourse Theory, *Shazde Ehtejab*, Female Identity, Traditional Discourse, Modern Discourse.

Cite this article: Valipourhafshejani, Shahnaz (2022), "The Discoursal Challenge in Redefining of Female Identity in Shazdeh Ehtejab", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 3, Ser.N: 27, 105-20, 10.22059/jlcr.2021.329845.1735.

© 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

چالش گفتمانی در بازتعریف هویت زنانه در *شازده احتجاب*

شهناز ولی‌پور هفشجانی
استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. رایانامه: sh.valipour@cfu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۱۰۵-۱۲۷)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۶/۱۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۷/۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۷/۱۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۹/۳۰

چکیده

زن یکی از محوری‌ترین مباحث اجتماعی و نیز از سوژه‌های اصلی ادبیات داستانی بعد از مشروطه است. در گفتمان سنتی هویت تثبیت شده‌ای برای زن تعریف شده بود، که بعد از ورود مدرنیته به ایران به چالش کشیده شد؛ خصوصاً در دورهٔ پهلوی دوم، طرح مباحث جدیدی چون برابری زن و مرد، آزادی زن، لزوم مدرن و امروزی‌بودن و ایفای نقش اجتماعی زنان، چالشی جدی در جامعهٔ سنتی و مردسالار ایران درخصوص بازتعریف هویت زن ایجاد کرد. در این پژوهش که با بهره‌گیری از رویکرد تحلیل گفتمان لاکلا و موفه خصوصاً در بحث هویت انجام شده، با درنظرداشتن مؤلفه‌های سنتی هویت زن، چالش دو گفتمان سنتی و مدرن در تعریف جدید از هویت زن مطلوب بر اساس داستان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری بررسی شده است. بررسی نشان می‌دهد که گفتمان حاکم در دورهٔ پهلوی دوم آزادی زن و مدرن بودن را به گونه‌ای تعریف کرده که به جای منجرشدن به ایفای نقش فعال اجتماعی زنان به برهنگی اجتماعی منجر شده است و برای تثبیت مولفه برهنگی آن را با آراستگی و زیبایی زن معادل شمرده است. همچنین آموختن سواد و دانش که از نتایج اپیستمه‌های علم‌گرایی و آزادی در گفتمان مدرن است به نحوی بازتعریف شده که به جای رشد تفکر و آگاهی زنان صرفا موجب خدمت مطلوب‌تر به همسر و خانواده شود. در مجموع گفتمان تلفیقی جدید با تأکید بر نقش‌های جنسیتی سنتی و حفظ مؤلفه‌های مبتنی بر دیدگاه فرودستی و نگاه ابزاری به زن، دال‌های سیالی از گفتمان مدرن را به گونه‌ای بازتعریف کرده و به خدمت گرفته است که با وجود ظاهر فریبنده و امروزی آن، عملاً رویکرد استثمارگرانه‌تری از گفتمان سنتی را درپی داشته است. در نهایت می‌توان گفت زن مطلوب در این گفتمان زنی است: ظریف، بزک کرده، آداب دان، و باسواد و این همه زمانی ارزشمند است که در خدمت مرد برای ایفای هرچه بهتر وظایف سنتی جنسیتی به کار گرفته شود.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان لاکلا و موفه ، شازده احتجاب، هویت زنانه، ، گفتمان سنتی، گفتمان مدرن.

استناد: ولی‌پور هفشجانی، شهناز (۱۴۰۱)، «چالش گفتمانی در بازتعریف هویت زنانه در شازده احتجاب»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۱، ش ۳، پیاپی ۲۷، ۱-۲۰. 10.22059/jlcr.2021.329845.1735

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

۱. مقدمه

هویت یکی از مباحث کلیدی تحلیل گفتمان انتقادی است، که برخلاف دیدگاه‌های سنتی نه امری ذاتی و ثابت بلکه برساخته‌ای سیاسی تلقی می‌شود. در این دیدگاه هر گفتمان با برساختن هویت موردنظر خود، الگویی از زن یا مرد یا هر نقش مطلوب دیگری ارایه می‌دهد و افراد جامعه برای آن که در گفتمان موردنظر، فردی مطلوب شناخته شوند؛ ملزم به رعایت آن دستورالعمل هستند. گفتمان‌ها برای این کار دال‌ها و نشانه‌های زبانی و غیر زبانی را به خدمت می‌گیرند و با ساختن شبکه‌ای از معانی با استفاده از تقابل و تشابه و زنجیره‌های هم‌ارزی، اموری را که کاملا ساختگی است؛ همچون اموری بدیهی و حقیقی جلوه می‌دهند و با غیرسازی و تقابل، معانی تثبیت شده در گفتمان‌های مخالف را به چالش می‌کشند.

هویت زن در ایران، در طی قرون متمادی تقریباً مؤلفه‌های ثابتی با اندک تغییراتی در دوره‌های مختلف اجتماعی فرهنگی داشته است. اما از دورهٔ مشروطه، با ورود گفتمان مدرنیته که مبتنی بر معارف بنیادینی چون آزادی، برابری و عقلانیت بود؛ در تعریف هویت زن، چالشی جدی پدید آمد. بررسی این چالش می‌تواند علاوه بر آشکارکردن نحوهٔ عملکرد گفتمان‌ها در برساختن معانی و هویت، همچنین حقایقی اجتماعی را درباره جایگاه و هویت زن و روند تحولات آن آشکار کند.

شازده احتجاب یکی از بهترین رمان‌های ایرانی، در دههٔ چهل شمسی است، که با توجه به تلاش‌های وسیع پهلوی دوم در این دهه، برای ارایه و تثبیت الگوی جدیدی از زن ایرانی بر مبنای گفتمان مدرن، می‌تواند مورد مناسبی برای دستیابی به هدف پژوهش که بررسی چالش گفتمان‌های سنتی و مدرن بر سر تعریف هویت زن است، باشد.

۱-۱. پرسش و فرضیهٔ پژوهش

در رویارویی و چالش دو گفتمان سنتی و مدرن بر سر تعریف هویت جدید زنانه کدام گفتمان و با چه شیوه‌هایی توانسته مؤلفه‌های مدنظر خود را تثبیت کند؟

در رویارویی و چالش دو گفتمان سنتی و مدرن بر سر تعریف هویت جدید زنانه، گفتمان سنتی با حفظ مؤلفه‌های مبتنی بر فرودستی زن و با به خدمت گرفتن بخشی از مؤلفه‌های مدرن و پر کردن آن‌ها با معانی مدنظر خود، توانسته مؤلفه‌های مردسالارانه را تثبیت کند.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مختلفی در مورد هویت زن انجام شده است؛ از جمله مسعود کوثری و امیرعلی تفرشی (۱۳۹۶) در مقالهٔ « هویت زنانه در گفتمان پهلوی»، به مطالعهٔ موردی مجله زن روز و سخنرانی‌های محمدرضاشاه دربارهٔ زنان پرداخته‌اند. مؤلفان به این نتیجه رسیده‌اند که گفتمان

پهلوی دوم با غیرسازی گفتمان‌های مارکسیستی و هویت‌های مذهبی هویت زن را با مؤلفه‌هایی چون امروزی‌بودن، بی‌حجابی، زیبایی و اجتماعی‌بودن گره زده‌اند.

سهیلا ترابی فارسانی (۱۳۹۵) در مقالهٔ « زن و تحول گفتمان از خلال نشریه‌های زنان از مشروطه تا پهلوی»، با بررسی هفت نشریه در دورهٔ مورد نظر، شیوه‌هایی را که این نشریه‌ها برای گذار از زن ایده‌آل سنتی به زن ایده‌آل مدرن درپیش گرفته بودند؛ مورد تحلیل قرار داده است.

شهرام یوسفی‌فر و شهناز جنگجو (۱۳۹۸) در مقالهٔ « مسئلهٔ زن و زنانگی در روزنامهٔ اطلاعات در دورهٔ پهلوی اول»، رویکرد روزنامهٔ اطلاعات را در مورد زن و زنانگی مورد بررسی قرار داده‌اند.

سیدعبدالعلی قوام و مشکات اسدی (۱۳۹۳) در مقالهٔ « بررسی تطبیقی جایگاه زن در گفتمان‌های مختلف تاریخ معاصر ایران»، دیدگاه گفتمان‌های تاریخ معاصر در ایران را در مورد زنان، مورد بررسی قرار داده‌اند.

شهرام پرستش و فائزه ساسانی‌خواه (۱۳۸۹) در مقالهٔ « بازنمایی جنسیت در گفتمان مدرن از ۱۳۷۵ تا ۱۳۸۴»، با استفاده از تحلیل گفتمان فرکلاف، چگونگی بازنمایی زنان را در سه رمان دورهٔ اصلاحات بررسی کرده‌اند.

زینب صابرپور (۱۳۹۲) در مقالهٔ « بازنمایی جنسیت در رمان رازهای سرزمین من»، با استفاده از تحلیل گفتمان انتقادی به تحلیل بازنمایی شخصیت زنان در این رمان پرداخته است. همچنین او (۱۳۹۴) در مقالهٔ پیوندهای گفتمانی و تصویر زنان در باغ بلور، این رمان را از منظر فمینیستی انتقادی گفتمان و با استفاده از تحلیل متنی برمبنای دستور نقش‌گرا بررسی کرده است.

زینب صابرپور و محمدعلی غلامی‌نژاد (۱۳۸۸) در مقالهٔ « روابط قدرت در رمان شازده احتجاب»، با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان، این رمان را به عنوان محصولی گفتمانی در بافت تاریخی آن، بررسی کرده‌اند.

آزاده نجفیان سعید حسام‌پور و فریده پورگیو (۱۳۹۸) در مقالهٔ « تحلیل انتقادی گفتمان‌های قدرت و جنسیت در آثار نویسندگان دهه ۸۰ (ارسطویی، پیرزاد، وفی)» شش داستان از نویسندگان نامبرده را، با استفاده از تحلیل گفتمان انتقادی بررسی کرده‌اند.

با وجود پژوهش‌های گوناگون در مورد هویت زن و نیز تحقیقاتی که شازده احتجاب گلشیری را از زوایای مختلف مورد تحلیل و واکاوی قرار داده‌اند، اثری که به طور خاص هویت زن و چالش گفتمان‌های سنتی و مدرن در این زمینه را در رمان شازده احتجاب بررسی کرده باشد، دیده نشد؛ لذا با توجه به این خلأ تحقیقاتی و همچنین اهمیت زمانی دههٔ چهل، به عنوان برهه‌ای حساس در رویارویی گفتمان‌های سنتی و مدرن و نزاع برای بازتعریف هویت زن، بررسی شازده احتجاب می‌تواند نکات مهمی در این زمینه را آشکار کند.

۱-۳. روش پژوهش

در این پژوهش چارچوب نظری اتخاذشده تحلیل گفتمان از منظر لاکلا و موفه (Laclau and Mouffe) در بحث هویت است و با توجه به این که در این نظریه روش عملی خاصی برای تحلیل متن ارایه نشده، محقق از روش تحلیلی توصیفی متن و ارایهٔ شواهد متنی استفاده کرده است. همچنین در تحلیل شواهد متنی، دیدگاه‌های دوبووار در مبحث جنسیت نیز به کار گرفته شده است.

۲. چارچوب نظری

تحلیل گفتمان رویکردی نسبتاً جدید در حوزهٔ نقد است، که حاصل تلاشی است، برای خارج‌کردن زبان‌شناسی از مباحث انتزاعی و غیرکاربردی و ربط‌دادن آن به مسائل اجتماعی، از طریق نشان‌دادن کاربرد این مباحث در تحلیل پدیده‌های اجتماعی.

در این رویکرد که ریشه در زبان‌شناسی انتقادی دارد، تلاش می‌شود نقش زبان و گفتمان‌ها در نگرش اشخاص و گروه‌های اجتماعی به هویت و هر آنچه به نوعی با جامعه و روابط اجتماعی سر و کار دارد، نشان داده شود. پیشینهٔ رویکرد زبان‌شناسی انتقادی به زبان‌شناسی نظام‌بنیاد هالیدی و کاربردهای خاص دستور گشتاری از نوع جنبه‌های نظریهٔ نحو و هم به مطالعات جامعه‌شناسی زبان مربوط می‌شود. همچنین تحت تأثیر کارهای فروید، انگلس و مارکس و میشل فوکو است (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۱۸).

حوزهٔ تحلیل گفتمان اکنون حوزهٔ گسترده‌ای است، که زیرشاخه‌های گوناگونی دارد. با توجه به این که در این تحقیق در مباحث نظری بیشتر از رویکرد لاکلا و موفه استفاده شده، در ابتدا برخی از مفاهیم کلیدی این رویکرد توضیح داده می‌شود.

۲-۱. گفتمان

لاکلا و موفه، گفتمان را نظامی معنایی می‌دانند که تمام پدیده‌های مادی و غیرمادی را دربرمی‌گیرد. اجزای مهم این تعریف، نظام معنایی و شمول گفتمان بر پدیده‌های مادی و غیرمادی است. عبارت نظام معنایی برگرفته از تعریف ساختارگرایانهٔ زبان است همانطور که در زبان، معنای نشانه‌ها قراردادی و حاصل جایگیری در شبکه‌ای به‌هم‌پیوسته است؛ در گفتمان نیز معنا امری قراردادی و برساخته‌ای تماماً اجتماعی است؛ با این تفاوت که در نظام زبان از دید سوسور، رابطه دال و مدلول رابطه‌ای روشن و ثابت است؛ حال آنکه لاکلا و موفه به شیوه‌ای پساساختارگرایانه این رابطه را مبهم، متغیر و متزلزل دانسته‌اند.

از دیدگاه آنان، دال‌ها پدیده‌هایی شناورند، که گفتمان‌ها تلاش می‌کنند این نشانه‌های شناور را به بست یا معانی تثبیت‌شده تبدیل کنند، تا بتوانند بر اساس بست‌های ایجاد شده، نظام معنایی

ویژه‌ای را پیکربندی کنند. پس در هر گفتمان تلاش می‌شود، ساختگی بودن معنا و امکان تعاریف متفاوت از دال‌ها را، پنهان کرد و برساخته‌های اجتماعی را به صورت حقایقی انکارناپذیر و بدیهی، جلوه داد و در نهایت از این طریق روابط قدرت مدنظر گفتمان را اعمال کرد. به باور لاکلا و موفه گفتمان ها برای ساختن این نظام معنایی و تعیین و اعمال روابط قدرت نه فقط از زبان که از پدیده های مادی و غیرمادی نیز استفاده می‌کنند پس در این نظریه تمام پدیده‌ها اجزایی از گفتمان و در خدمت گفتمان هستند. برای مثال در گفتمان ارباب رعیتی پدیده‌های مادی چون زمین، کاخ یا قلعهٔ اربابی و آیین‌هایی مانند شکار رفتن،بار دادن، پیشکش دادن، مجازات کردن و ... که پدیده‌هایی غیر مادی هستند؛ اجزایی از گفتمان به شمار می‌روند که در استوار کردن معانی دال‌های کلیدی گفتمان و به تبع آن استوار کردن روابط قدرت مدنظر گفتمان نقش دارند.

لاکلا و موفه در زمینهٔ کارکرد خلق معنای گفتمان، وامدار نظریهٔ گرامشی در بحث هژمونی هستند و در تعریف از قدرت، مفهوم مد نظر فوکو را برگزیده‌اند. گرامشی مهمترین امری را که به تسلط طبقه حاکم می‌انجامد، خلق معنا برای بدیهی جلوه‌دادن مناسبات جاری قدرت می‌داند، که از طریق هژمونی صورت می‌گیرد. هژمونی فرآیندی است که در آن آگاهی سوژه دستکاری و به نحوی بازسازی می‌شود، که فرد وضعیت موجود را امری طبیعی و بهترین حالت ممکن، به حساب می‌آورد. هژمونی، طبقات اجتماعی گوناگون با علایق و منافع متفاوت را به این اجماع و همباوری می‌رساند، که روابط کنونی قدرت به شکل قابل‌قبولی دربردارندهٔ منافع همهٔ طبقات است. «بهترین تعبیر از هژمونی، عبارت است از سازماندهی رضایت- فرآیندی که طی آن آگاهی‌های فرمانبردار بدون توسل به خشونت یا اجبار ساخته می‌شوند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵: ۶۵). طبقات حاکم، بدین‌سان با تولید معنا، مناسبات فعلی قدرت را همچون امری طبیعی و جزوی از عقل سلیم جلوه می‌دهند.

لاکلا و موفه با گسترش مفهوم هژمونی و در تقابل قراردادن آن با واسازی، این مفهوم را بیشتر در بحث نزاع‌های گفتمانی و تخاصم هویت به‌کار گرفتند. به این صورت که هر گاه گفتمانی موفق شود در چالش برای برساختن معنای مورد نظر خود، با استفاده از زور، ابهام و چندگانگی، معناهای ارایه شده از سوی گفتمان‌های دیگر را، به حاشیه رانده و معنای مد نظر خود را به عنوان امری عینی جلوه دهد؛ هژمونی اتفاق افتاده است گفتمان مسلط برای انجام این کار با استفاده از منابع نرم افزاری از قبیل رسانه‌ها و غیره و سخت‌افزاری از قبیل افزار آلات جنگی و غیره شروع به برجسته کردن معنای مورد نظر خود و به حاشیه راندن معانی دیگر می کند.«برجسته سازی و حاشیه رانی ساز و کاری است که به واسطه آن گفتمان‌ها سعی می‌کنند نقاط قوت خود را برجسته سازنده و نقاط ضعف خود را به حاشیه برانند و پنهان کنند و بالعکس نقاط قوت غیر یا دشمن را به حاشیه برانند و نقاط ضعف او را برجسته سازند» (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۱۳). نقطهٔ مقابل هژمونی

«واسازی» است یعنی هر گاه وضوح و شفافیت معنا، زیر سوال برود، عمل واسازی یا همان تحلیل‌گفتمان رخ داده است.

۲-۲. قدرت

چنانکه گفته شد لاکلا و موفه در بحث قدرت، بیشتر به مفهوم مد نظر فوکو از قدرت توجه دارند. فوکو قدرت را موهبتی نمی‌داند که عده‌ای دارای آن و بخشی دیگر از جامعه، فاقد آن باشند. قدرت، ساختار کلی اعمالی است، که با تأثیرگذاری روی اعمال سوژه‌ها، آنان را به مسیر خاص می‌کشاند و از میان امکانات مختلف رفتاری و نظم‌های گوناگون، افراد را به جهتی خاص راهبری می‌کند (دریفوس و رابینو، ۱۳۹۴: ۳۵۹). فوکو معتقد است، که قدرت در منظومه‌ای از آیین‌ها و نهادها، هنجارها، مقررات و گفتمان‌ها بر اعمال افراد جامعه، تأثیر گذاشته و نهایتاً منجر به نظم خاصی می‌شود که این نظم، مناسبات نابرابر قدرت را ایجاد و تثبیت می‌کند (ضیمران، ۱۳۹۳: ۱۵۹). سرشت قدرت، همچنین همبستگی ماهیتی با سرشت دانش دارد. به عبارت دیگر هر روابط قدرتی، بر معارفی بنیادین استوار است و دانشی را نمی‌توان یافت، که منجر به مناسبات خاصی از قدرت نشود (فوکو، ۱۳۹۵: ۱۴۰).

۲-۳. هویت

هویت از مفاهیم کلیدی تحلیل‌گفتمان است. از دیدگاه لاکلا و موفه، هویت نه امری مستقل، ثابت و عینی که برساخته‌ای کاملاً اجتماعی و سیاسی است. هویت چیزی نیست، مگر موقعیتی که گفتمان در اختیار فرد قرار می‌دهد و می‌تواند بر اساس جنسیت (زن و مرد بودن) نقش‌های خانوادگی و یا بر اساس نژاد، دین، مذهب، گرایش‌های سیاسی _حرفه ای و... متنوع باشد. در هرحال «گفتمان دستورالعمل‌های رفتاری در اختیار کسانی که مرد یا زن یا هر عنوان دیگری شناخته می‌شوند، می‌گذارد و آنها نیز برای این که مرد یا زن واقعی به شمار بیایند از این دستورالعمل رفتاری پیروی می‌کنند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵: ۸۲).

هویت درگفتمان‌ها به شکلی ساختارگرایانه در زنجیره‌هایی از معادل‌های معنایی و تقابل‌های دوگانه، ساخته می‌شود. مثلاً مرد در تقابل با زن، بر اساس ویژگی‌هایی که داراست و یا فاقد آن است، شناخته می‌شود.

لاکلا و موفه در بسط تعریف هویت، وام‌دار سوژگی آلتوسر و همذات‌پنداری لاکان هستند. آلتوسر معتقد بود که سوژه در موقعیت‌های خاصی فراخوانده می‌شود اگر به آن فراخوانی، پاسخ بدهد؛ خود را در قالب فراخوانده‌شده، پذیرفته است. لاکلا و موفه این مفهوم را وارد حوزهٔ گفتمان کرده، به جای فراخواندن، از عبارت «موقعیت‌های سوژه» استفاده کردند. به این صورت که «گفتمان‌ها همواره موقعیت‌هایی را برای افراد تعیین می‌کند تا آنها را به منزله سوژه اشغال کنند»

(یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵: ۷۹). این موقعیت دستورالعمل‌های رفتاری در اختیار افراد می‌گذارد که باید متناسب با آن موقعیت، انتظارات خاصی را که از آنها می‌رود؛ برآورده سازند.

لاکان معتقد بود، انسان بعد از دورهٔ نوزادی و جدایی از پیکر مادر، دچار چندپارگی وجود و حس غریبگی با خود می‌شود. این حس، فرد را به کوششی همیشگی برای یافتن خویشتن خویش و تشکیل کلی منسجم وا می‌دارد. در نهایت آن‌چه می‌تواند فرد را مجدداً به حس انسجام برساند، همذات‌پنداری با چیزی بیرون از وجود شخص است. به باور لاکلا و موفه «این چیز همان موقعیت‌هایی است که گفتمان‌ها در اختیار فرد قرار می‌دهند» (همان: ۸۲). البته آنان متذکر می‌شوند که هرچند به نظر می‌رسد جایگاهی که گفتمان‌ها به افراد می‌دهند می‌تواند چندپارگی وجودی را برطرف‌کند، اما در حقیقت حس کامل بودن هرگز رخ نمی‌دهد؛ زیرا چنانکه اشاره شد، هویت برساخته اجتماعی است، که طی فرآیندهای گفتمانی ساخته می‌شود.

۳. مروری بر *شازده احتجاب*

شازده احتجاب (۱۳٤۸) روایت زندگی بازمانده‌ای عقیم و مسلول از خاندان قاجار است، که در شب پایانی عمرش، به شیوه جریان‌سیال‌ذهن بیان می‌شود. داستان حول محور سه‌شخصیت اصلی می‌چرخد. شازده و دو زن که از تمام حرمسرا و کلفت و نوکرهای اجدادی برایش باقی مانده‌است. فخری، کلفت خانه، که دختری سنتی است و فخرالنسا، همسر شازده. روایت با تردد میان گذشته و حال و همچنین پرش‌های آشفته از منظر نگاه شازده، به منظر نگاه فخریِ موجود در ذهن شازده، پیش می رود و چالش و درگیری ذهنی شازده را در مقایسهٔ شیوهٔ زندگی خود، با پدر، پدربزرگ و جد کبیر نشان می دهد. فخرالنسا که به سبب ویژگی‌های خاصش می‌توان او را بازنمایندهٔ زن مدرن دانست، به شیوه زنان سنتی، مطیع شازده نیست. او دائماً از موضع نقد وارد می‌شود و نظام‌سلسه‌مراتبی ارباب‌رعیتی و مردسالارانه را به سخره می‌گیرد. شازده به ازهم‌پاشیدگی روانی و هویتی نزدیک می‌شود و تلاش می‌کند با واکاوی گذشتهٔ خود و اجدادش به شناخت جدیدی از خود و فخرالنسا برسد. او همچنین تلاش می‌کند، از طریق کنترل و تنبیه فخرالنسا، نظام‌سلسله‌مراتبی گذشته را به شکلی کاریکاتوری و دون‌کیشوت‌وار در محیط کوچک خانهٔ خود بازسازی کند. تنها یاریگر او در این راه فخری است، که ناچار است همزمان نقش‌های جاسوس، خدمتکار و برده جنسی حرمسرایی را بازی کند. شازده بعد از مرگ فخرالنسا سعی می‌کند با مسخ هویت فخری، از او فخرالنسای جدید و مطلوب خود را بسازد.

۴. تحلیل

گفتمان تثبیت‌شدهٔ سنتی در مورد زن و مرد، مبتنی بر دانش‌های بنیادینی بوده است؛ که برای قرن‌های پی‌درپی فرض‌هایی را چونان حقایقی بدیهی ترویج کرده است. تحلیل این گفتمان در

ایران، ساختی از روابط قدرت را نشان می‌دهد؛ که در آن سالیان سال، نشانه ها و مفاهیم خاصی به تثبیت رسیده بودند. در این گفتمان، نابرابری زن و مرد در جایگاه دال مرکزی قرار می‌گرفت و دال های شناوری از قبیل اقتدارگرایی، سلسله مراتب اجتماعی، بدبینی نسبت به حضور اجتماعی زن، و... با استناد به دال مرکزی نابرابری، معنادار می‌شدند (قوام و اسدی، ۱۳۹۳: ۱۵).

از جمله دستاوردهای اصل برتری مرد بر زن در این گفتمان، حق سلطهٔ مردان بر زنان و لزوم فرمانبرداری زن از مرد است و بر همین اساس، نقشی فعال در تمامی عرصه‌های زندگی فردی و اجتماعی به مردان اعطا می شود و در مقابل از زنان انتظار می‌رود، نقشی منفعل و تأثیرپذیر ایفا کنند. مهمتر از همه، مرد به‌عنوان وجودی اصلی و محوری و زن به عنوان غیر و دیگری، در حاشیه زندگی مرد، به عنوان ابزاری در خدمت مرد، تعریف شده است. در این دیدگاه، جایگاه زن تا حد برده و خدمتکار مرد تنزل یافته است.

از دورهٔ مشروطه و با ورود گفتمان تجدد و رویارویی آن با گفتمان سنتی، چالش‌های فراوانی در عرصهٔ باور و تفکرات قبلی شکل گرفت. گفتمان مدرنتیه بر معارف بنیادینِ برابری، عقلانیت و فردگرایی مبتنی بود، که بخش مهمی از معارف بنیادین گفتمان سنتی را به چالش می‌کشید. برابری زن و مرد در مقابل نابرابری ذاتی گفتمان سنتی قرار گرفت و همراه با اپیستمه‌های عقلانیت و فردگرایی با محوریت دال مرکزیِ امروزی‌بودن، تعریف جدید و چالش‌برانگیزی از هویت زن ارایه داد. بر مبنای عقلانیت و روشنفکری، دانایی و سواد از مؤلفه‌های هم‌ارزی زن مدرن شمرده شد و لزوم توجه به آزادی‌های فردی، به معنای پایان خانه‌نشینی اجباری زنان، حضور در جامعه و ایفای نقش فعال اجتماعی بود . اما روند حضور زنان در جامعه که از دوره مشروطه با حضور در مدارس آغاز شده بود؛ در زمان رضاخان سمت‌وسویی دیگر گرفت. او با پروژهٔ کشف حجاب اجباری به شیوه‌ای پارادوکس‌وار در عین آن که شعار آزادی زن را سر می‌داد، به شکلی متفاوت از خانه‌نشینی اجباری، بار دیگر آزادی و اختیار تصمیم‌گیری زنان را نادیده گرفت.

پهلوی دوم اما تلاش کرد به شیوه‌ای هژمونیک با به‌چالش‌کشیدن برخی از مؤلفه‌های هم‌ارزی زن در فرهنگ سنتی و همزمان فرهنگ‌سازی وسیع و گسترده، تصویر و الگوی جدیدی از زن مطلوب ارائه دهد. در همین راستا رسانه‌ها و مجلات وابسته به حاکمیت با به‌چالش‌کشیدن دال سیال«پوشیدگی» آن را از معانی مثبت خالی کرده با معانی منفی «عقب‌ماندگی» و «خرافه‌پرستی» پرکردند و از سوی دیگر با انباشت معنا در دال سیال«بی‌حجابی» آن را معادل «زیبایی»، «روشنفکری» و «مدرن‌بودن» قرار دادند. بی‌حجابی معادل زیبایی و از ویژگی‌های جدانشدنی زن مطلوب محسوب می‌شد و «لاغری»، «ظرافت» و «آراستگی» البته بیشتر در معنای «بزک‌کردن»، از دیگر بدیهیات زیبایی و امروزی‌بودن قلمداد می‌شد (کوثری و تفرشی، ۱۳۹۶: ۱۶۸). نهایتاً امروزی‌بودن بیش از آن که به ایفای نقشی فعال در جامعه منجر شود به برهنگی منجر می‌شد (همان: ۱۷۲). از سوی دیگر پایبندی به شعائر دینی و عقاید مذهبی به عنوان جزیی از عقب‌ماندگی

در تقابل با امروزی‌بودن و همچنین در تضاد با عقلانیت و روشنفکری تلقی می‌شد. درمجموع در این گفتمان، زن مطلوب زنی بود؛ زیبا، بزک کرده، روشنفکر، ظریف و امروزی.

در شازده احتجاب مؤلفه‌های هویت سنتی و مدرن در دو شخصیت اصلی زن، یعنی فخری و فخرالنسا دیده می‌شود. برخی از مؤلفه‌های هویت سنتی عبارتند از: انفعال و تسلیم، ضعف زنانه که در این گفتمان مطلوب شمرده می‌شود؛ پوشیدگی و پایبندی به دین، ایفای نقش‌های جنسیتی و نقش ابزاری زن در لذت‌بخشی و ارضای قدرت‌طلبی. در مقابل مهم‌ترین مؤلفه‌های هویت زن در گفتمان مدرن عبارتند از: دانش، بی‌حجابی، زیبایی، آداب‌دانی و همچنین روشنفکری در مقابل باورمندی دینی در گفتمان سنتی. حضور هر دو گروه مؤلفه در این داستان و برخورد شازده به عنوان نمایندهٔ گفتمان مردسالار می‌تواند به شکلی نمادین، چگونگی برخورد جامعهٔ مردسالار و سنتی را با مؤلفه‌های جدید هویت زن و نحوه بازتعریف هویت در این گفتمان را آشکار کند.

۴-۱. انفعال، اطاعت و تسلیم

چنانکه گفته شد یکی از نتایجِ معرفت بنیادینِ عدم برابری زن با مرد و به تبع آن فرودستی زنان، به صورت انفعال، اطاعت و تسلیم در برابر مرد، تجلی عملی و رفتاری یافته است. این مؤلفه یکی از قدیمی‌ترین و تثبیت‌شده‌ترین مؤلفه‌های هویت زنانه است؛ که از دیرباز و در غالب فرهنگ‌ها رایج بوده است. از آنجا که در گفتمان پدرسالار، خون، اصالت و قدرت از طریق مرد منتقل می‌شود و مالکیت فرزندان نیز از مرد است، زن در این گفتمان حتی در نقش و موقعیت مادر بهرهٔ چندانی از قدرت ندارد. در شازده احتجاب انفعال زنانه در شخصیت‌های زن به اشکال مختلف دیده می‌شود. این انفعال در ترسیم چهرهٔ زن در جایگاه مادر به شیوه‌ای هژمونیک با رنگ و بوی مظلومیت، در هاله‌ای از تقدس پوشانده می‌شود و به عنوان ویژگی‌ای مثبت القا می‌شود. چنان که مادر شازده، غالبا با چهره‌ای مظلوم و گریان به تصویر کشیده می شود. «شازده احتجاب می‌دانست که حالا مادرش گریه می‌کند و دید که مادر بلند شد و رفت توی قاب عکسش نشست و اشکش را پاک کرد دور عکس مادر سفید سفید بود» (گلشیری، ۱۳۸٤: ۳۸). تأکید بر سفیدی دور قاب عکس مادر، تداعی کنندهٔ هاله‌ای از پاکی و معصومیت است که مادر شازده را در بر گرفته است.

زن در نقش همسر نیز به‌واسطه نداشتنِ ارتباط نسبی با شوهر، در مقایسه با خواهران و حتی دختران همسر خود در جایگاه پایین‌تری قرار می‌گیرد. تفاوت جایگاه این دو گروه زن به اشکال مختلفی در داستان دیده می‌شود. از جمله در مراسم خاکسپاری پدربزرگ «عمه‌ها توی کالسکه عقبی بودند. مادر توی کالسکه عقب‌تری بود» (همان: ۴۰). ترتیب کالسکه‌ها، به شکلی نمادین بیانگر جایگاه اشخاص در سلسله مراتب قدرت است. همچنین پیروز بودن همیشگی عمه‌ها در جنگ قدرتی که غالباً میان آنان و همسران شازده رخ می‌دهد، بیانگر غلبه هنجارهای پدرسالارانه است. «مادربزرگ گفت: شازده‌جان، پسرت دیگر بزرگ شده، خودش می‌داند چه کار کند.

عمه‌بزرگ گفت: «فروغ‌سلطان بهتر است شما ... عمه‌کوچک گفت: حرف نزنید» (همان: ۳۸). علاوه بر موضع بالادستی عمه‌ها در این گفتگو ، نکتهٔ قابل توجه دیگر، کاربرد واژهٔ پسرت به جای پسرم یا پسرمان از سوی مادربزرگ است که بیانگر نسبت‌دادن مالکیت فرزند به پدر است.

جلوهٔ دیگر انفعال زنانه، استنکاف و تسلیم بی‌چون‌وچرای زن در مقابل شوهر است. اساساً در گفتمان مردسالارانه «زن ایده‌آل کاملا ابله و مطیع است؛ پیوسته آماده پذیرفتن مرد است و هرگز چیزی از مرد نمی‌خواهد.» (دوبووار، ۱۳۸۲: ۳۲۴/۱). او همچون ماده‌ای بی‌شکل و انعطاف‌پذیر است، که اجازه می‌دهد مرد شکل دلخواه خود را به او بدهد. در داستان شازده احتجاب تلاش شازده، برای آموختن سواد به فخری و بازی‌کردن نقش معلم سرخانهٔ او و همچنین کوشش برای ساختن فخرالنسای جدید از او، به شکل معنادار، میل مرد را به تربیت و شکل‌دهی زن، آشکار می‌کند. این فخرالنسای جدید البته بناست فقط در ظاهر فخرالنسا باشد نه در ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری و نوع اندیشه. چنان‌که در داستان نیز شازده هرچند حاضر می‌شود به فخری خواندن و نوشتن بیاموزد؛ اما ناخودآگاه به شکل معناداری اجازه نمی‌دهد فخری، عینک فخرالنسا را به چشم بزند.

نقطهٔ مقابلِ انفعال‌پذیری زنانه، تلاش برای کسب قدرت است، که طبعاً برای زن صفتی منفی تلقی می‌شود. قدرت‌طلبی منفی زنانه در داستان، خصوصاً در ترسیم شخصیت عمه‌ها نشان داده می شود. عمه‌ها با وقوف بر جایگاه قدرتی که گفتمان پدرسالار به آنان اعطا کرده، تلاش می‌کنند در بازی قدرت، همواره سلطه بر دیگر زنان را حفظ کنند. آنان در زندان بزرگ حرمسرا، نقش جاسوس و خفیه‌نویس پدربزرگ را بازی می‌کنند و «پرگویی» صفتی که شازده احتجاب بارها به آنان نسبت می‌دهد، لازمهٔ ایفای نقشی این چنینی است. «و باز هم آن دو دیوار سیاه و پر گو برگرد شازده کشیده شد» (گلشیری، ۱۳۸٤: ۳۱).

کاربرد استعارهٔ دیوار سیاه برای عمه‌ها جنبه‌های نامطلوبی از شخصیت زنان قدرت طلب را آشکار می‌کند. دیوار فاصله می‌اندازد و عمه‌ها نیز با خبرچینی دایماً میان دیگران فاصله می‌اندازند. صفت سیاه علاوه بر اشاره به پوشش غالباً سیاه عمه‌ها نمادی است از فضای ظلمت‌آلود و ترسناکی که آنان را دربرمی‌گیرد. «عمه‌ها با همان پیراهن‌های بلند و سیاه و چشم‌های سفید آمدند و نشستند» (همان). در نهایت مجموع این ویژگی‌ها سبب می‌شود که قدرت‌طلبی عمه‌ها شکلی عفریته‌وار به خود بگیرد. «مادربزرگ سرفه می‌کرد ... اما باز داشت حرف می‌زد: شازده برای من همین یک پسر مانده، آن‌وقت تو می‌گذاری این عفریته‌ها... عمه‌بزرگ گفت: عفریته، من عفریته‌ام!» (همان: ۳۸). «در واقع اگر زنی نقش‌های جنسیتی پدرسالارانه‌اش را نپذیرد یگانه نقشی که برایش می‌ماند نقش یک عفریته است» (تایسن، ۱۳۹۲: ۱۵۹).

فخرالنسا نیز در این داستان از زنان قدرت‌طلب محسوب می‌شود؛ اما به عنوان زنی مدرن، قدرت‌طلبی او با قدرت‌طلبی عمه‌ها متفاوت است. منبع قدرت او دانش و آگاهی‌ای است که

معرفت‌های بنیادین قبلی را زیر سوال می‌برد. رفتار او با شازده عکس رفتار منفعل و سلطه‌پذیر زنان دیگر، از جایگاه فعال و دست‌بالایی است. حجم گفتگوهای شازده و فخرالنسا در داستان نسبتاً زیاد است. این حجم بالایِ توجه راوی بر گفتار و رفتار فخرالنسا و حتی فخری، نشان از تغییری آشکار در روابط زن و مرد و تلاش برای واژگون‌کردن روابط قدرت دارد. همچنین زبانی که فخرالنسا از آن استفاده می‌کند، دارای ویژگی‌های زبان زنانه نیست. زبانی که به تعبیر لیکاف، با داشتن شاخصه‌هایی چون مؤدبانه‌بودن، استفاده از عبارات تردیدآمیز، رک‌نبودن، عدم کاربرد کلمات مستهجن و... از زبان مردان متفاوت است و بیانگر ضعف خودباوری زنان است (لیکاف، ۱۳۹۹: ۱۳۸-۱۴۳). در اکثر گفتگوهای شازده و فخرالنسا شروع‌کنندهٔ کلام فخرالنساء است، با جملاتی امری و سؤالی که غالباً تمسخر و تحقیر در آن نهفته است.

فخرالنسا در واقع از ضعف زنانهٔ مطلوب در گفتمان سنتی بی‌بهره است. او باهوش‌تر و داناتر از شازده است و برخلاف معیارهای اجتماعی گفتمان سنتی، ابایی از نشان‌دادن برتری خود بر شازده ندارد. او آن‌چنان بر شازده و احوال او اشراف دارد، که می‌تواند با نگاهی، هوشمندانه آن‌چه را در ذهن شازده می‌گذرد؛ بخواند: «شازده به شانه و کمر و خطوط سیال کمر فخری نگاه کرد. چادرنماز قالب تنش بود. فخرالنسا گفت: فخری هنوز بکر است، می‌خواهید پیشکش حضورتان کنم تا شما هم شروع کنید. هرچند می‌دانم در این مسابقه اجدادی چیزی نمی‌شوید» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۴۹).

تیزبینی و هوشمندی فخرالنسا ترسی دائمی همراه با احساس حقارت در شازده ایجاد می‌کند: «مثل این که در مجموع آن خطوط کنار لب‌ها و آن چشم‌ها و حتی چرخش لب‌ها چیزی بود که آدم را می‌ترساند. آدم حس می‌کرد که چقدر کوچک و حقیر است، حالا اگر نوه حضرت والا هم هست، باشد. کاش می‌مردم» (همان: ۹۵).

نکته معنادار دیگر در مورد فخرالنسا عینکی بودن اوست. عینک علاوه بر معنای نمادین روشنفکری، معانی ضمنی دیگری نیز دارد. دیدن بدون دیده شدن و دیدنی فراتر از دیدن‌های ظاهری. نگاهی که پوست و سطح را به راحتی می‌شکافد و به عمق اندیشه و انگیزه‌های فرد راه پیدا می‌کند. از سوی دیگر، چشم‌های پشت عینک را نمی‌توان به خوبی دید و از مکنونات و هیجانات و احساسات فرد به خصوص در لحظهٔ ارزشمند خاص باخبر شد. «پشت آن پیشانی صاف چه می‌گذشت؟چطور می‌توان به جای آن چشم‌ها نشست و از پشت آن شیشه‌های قطور عینک، به من به فخری به اشیای عتیقه نگاه کرد و به خطوط کتاب‌ها و به آینه‌ای که روز به روز آن دو خط نازک روی پیشانی را عمیق‌تر نشان می‌داد؟» (همان: ۱۰۰). شازده به تقلید از اجداد خود سعی می‌کند رفتاری چون محکومان با فخرالنسا داشته باشد و جاسوسی نیز از جنس خود او یعنی محکومی دیگر که همان فخری است برایش بگمارد؛ اما نهایتاً به این نتیجه می رسد که: «با گردآوردن این

جمله‌های نامربوط و گسسته و آن حرکاتی که تنها در لحظهٔ وقوع دارای ارزش است چطور می‌توان به عمق گوشت و پوست و رگ و عصب یک آدم رسید؟یا کسی را از سر نو ساخت؟» (همان: ۱۰۳).

ریشهٔ هراس شازده از فخرالنسا، در نگرش انتقادی این زن نهفته است؛ چرا که فخرالنسا با تحلیل و واسازی گفتمان سنتی، ساختگی بودن مؤلفه‌های تثبیت‌شدهٔ هویت شازدگی و مردانگی را در گفتمان ارباب‌رعیتی و مردسالارانه آشکار می‌کند؛ از جمله: اصالت، برتری و جایگاه سلسله‌مراتبی. او اصالت شازده را با طرح سؤالی کنایی به چالش می‌کشد. «گفت اصلاً به تو یکی نمی‌آید، شازده! نکند قمرالدوله با باغبان‌باشی... هان؟ آخر حتی یک ذره از آن جبروت اجدادی در تو نیست!» (همان: ۱۴). نیز با پیش‌چشم‌نهادن انواع بیماری‌های حقارت‌بار و مزمن اسلافشان، با اصطلاحاتی سخره‌آمیز برتری جسمی آنان را زیر سؤال می‌برد. «این خودش مشکلی است که چرا این نیاکان همه‌اش به فکر مزاج مبارک، سردل مبارک، بواسیر مبارک هستند...» (همان: ۴۵). عجز پدربزرگ در کنترل حرمسرایش را با کاربرد استعاری ناتوانی در سوارشدن بر اسب‌های پیشکشی و در نتیجهٔ آن خیانت مکرر زنان عقدی و صیغه‌ای او برملا می‌کند. «شب چون خسته بود و نمی‌توانست اسب‌های پیشکشی را سوار شود، اسب‌ها چموش می‌شدند و لگد می‌پراندند.» (همان: ۵۰). قدرت عقلی اسلاف خود را با بیان داستان‌هایی از رفتارهای دیوانه‌وار و سبکسرانه از جمله شیوهٔ تنبیه کودکی کفترباز که منجر به قتل ناخواستهٔ او می‌شود؛ زیر سوال می‌برد (همان: ۸۱-۸۲).

گفتمان مسلط برای شازده از اجدادش، قهرمانانی اسطوره‌ای با قدرت‌های خدشه‌ناپذیر ساخته بود؛ اما فخرالنسا قهرمان‌های او را از جایگاه والایشان پایین می‌کشد و به آدم‌هایی بدبخت، دیوانه و حقیر تبدیل می‌کند، که پشت کارهایشان، هیچ دلیل منطقی وجود ندارد. حتی آدمکشی‌شان از سر تفریح و بیکاری است. «اگر خواستی بکشی دلیل نمی‌خواهد... از اجداد والاتبار یاد بگیر. وقتی شکار پیدا نمی‌کردند آدم می‌زدند، بچه‌ها را حتی.» (همان: ۱۰۰).

گرچه شازده برای فخرالنسا چون کتابی گشوده است و هیچ نکتهٔ مبهم و رازآلودی ندارد؛ فخرالنسا در سراسر داستان، برای شازده کاملاً ناشناخته باقی می‌ماند. هاله‌ای از ابهام که در عبارات بود و نبود بارها تکرار می‌شود، فخرالنسا را فراگرفته. «دست‌ها که پشت آن پیراهن تور سفید بود و نبود.» (همان: ۱۰) و یا «چشم‌هایش پیدا نبود هیچ وقت درست پیدا نبود.» (همان: ۱۱).

در واقع تغییرات گفتمانی آن‌چنان سریع اتفاق افتاده، که جامعهٔ مردسالار سنتی قادر به درک و هضم آن نیست. خصوصاً برای کسی مثل شازده که سال‌های سال، اجداد او در رأس ساختاری هرمی با سلسله‌مراتب مشخص، قدرت رانده‌اند؛ نظامی که جایگاه روشن و کاملاً طبیعی و بدیهی به هرکس می‌داد. لذا این زن جدید و ویژگی‌هایش برای او قابل درک نیست. سردرگمی شازده در تعریف هویت خود و هویت فخرالنسا، ناشی ازهمین درهم آمیزی گفتمان‌های مختلف است. او تلاش می‌کند با کندوکاو در تاریخ اجداد خود و در گذشتهٔ خود و فخرالنسا، دلیل این توفان ناگهانی تغییر را دریابد و به شناخت تازه‌ای از خود و فخرالنسا برسد.

الزام دیگر شازده برای شناخت فخرالنسا، تسلط بر اوست. شازده ناچار است، فخرالنسا را بشناسد، تا بتواند بر او دست یابد. برای همین در زمان حیات فخرالنسا تلاش می‌کند با حبس‌کردن او در خانه و گماشتن فخری به عنوان جاسوس و خفیه‌نویس تمام حرکات و سکناتش را تحت‌کنترل داشته‌باشد، شاید بتواند به معنای آن‌ها پی ببرد و بعد از مرگ فخرالنسا نیز تلاش می‌کند از روی عکس‌های دوران کودکی فخرالنساء و با یادآوری و مرور خاطراتش، او را بازسازی کند؛ اما نه او موفق به شناخت فخرالنسا می‌شود؛ نه فخری که به اجبار، نقش جاسوس و خفیه‌نویس شازده را بازی می‌کند. ناتوانی شازده در شناخت و در نتیجه اشراف بر فخرالنسا، بر احساس حقارت او می‌افزاید و منجر به نفرت از فخرالنسا و در واقع نفرت از این هویت ناشناخته و جدید زنانه می‌شود و از آن جا که در گفتمان مردسالار هرگونه اظهار وجود زن، طغیانی علیه قدرت مرد تلقی می شود؛ فخرالنسا از دید مؤلفه‌های هویتی زن، در گفتمانِ همچنان مسلط سنتی، زنی طغیانگر محسوب می‌شود.

قدرت‌طلبی زنانه و اظهار وجود از هر نوع آن در این گفتمان مذموم و ناپسند است و محکوم. چه این اظهار وجود در غرایز جسمانی باشد؛ مثل همسر پدربزرگ، منیره‌خاتون، و چه در اظهار دانش و آگاهی؛ مثل فخرالنسا و چه صرف قدرت‌طلبی؛ مثل عمه‌ها. در هرحال مناسباتِ قدرت مبتنی بر گفتمان مردسالارانه، آن را مجازات می‌کند. چنان که در داستان، منیره‌خاتون داغ می‌شود. حتی عمه‌ها بعد از مرگ مجازات می‌شوند و چشم‌هایشان در قاب عکس با قلم‌تراش خارج شده است و فخرالنسا نیز که برتر از همهٔ این زنان است، به شکلی فجیع‌تر شکنجهٔ روحی و جسمی می‌شود. هدف از نابودکردن این دسته از زنان، «حفظ اقتدار مردانه و خودِ مردانگی است، که حدود آن را مالکیت و سلسله مراتب‌ها تعیین می‌کند. مسائل اجتماعی و جنسیتی سنگرهای یکدیگر را به طور متقابل محافظت می‌کنند» (لایت، ۱۳۸۵: ۱۸۱).

زن در گفتمان سنتی چند نقش بیشتر ندارد: زن مداخله‌گر و خبیث از نوع عمه‌ها، زن ستمدیده و مطیع از نوع مادر و فخری، زن هوس‌باز از نوع منیره‌خاتون. لذا زن جدید از جنس فخرالنسا که هویت خود را در مادری و همسری تعریف نمی‌کند برای شازده احتجاب درک‌شدنی نیست. هم او را تحسین می‌کند و هم از او می‌ترسد. در واقع گفتمان مدرنیته، هویت جدیدی برای زن تعریف کرده، بی آنکه برای مردان نیز هویتی جدید تعریف کند.

۴-۲. نقش ابزاری زن

از دیگر تجلیات اپیستمهٔ عدم برابری زن با مرد، تنزل زن از جایگاه انسانی به شئ و در نتیجهٔ آن، استفادهٔ ابزاری از زن در اشکال گوناگون است. یکی از تجلیات این نقش ابزاری، استفاده از زن برای کسب قدرت از طریق وصلت‌های سیاسی است؛ چنان‌که در شازده احتجاب، پدربزرگ تلاش می‌کند طلاق دختر خود نیره‌خاتون، مادر فخرالنسا، را از معتمدمیرزا بگیرد، تا او را به عقد پسر

کوچک وزیر دربیاورد و در واقع جای پایش در مراتب قدرت را محکم کند. «اما وزیر مغضوب می شود. پدربزرگ هم از صرافت این کار می‌افتد» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۸۷)؛ اما آن‌چه بیش از همه با هویت زن در این گفتمان پیوند خورده، نقش ابزاری زن برای ارضای شهوت و فراتر از آن ارضای شهوت قدرت است. در شازده احتجاب جز اشاره‌های کوتاه به مادر و مادربزرگ، غالب صحنه‌هایی که به زنان پرداخته می‌شود؛ بیانگر نگاه تماماً جنسیت‌زده و شهوانی است. از دید شازده، زن به عنوان نقشی جنسیتی در رابطهٔ جنسی قابل تعریف است و نه چیزی فراتر از آن. نگاه غیر انسانی و ابزارگونه به زن در داستان شازده احتجاب همچنین در استعاره‌های مختلف و مفاهیم جایگزین نمود یافته است؛ یکی از این استعاره‌های پرکاربرد، واژهٔ «اسب» است، که حتی خود زنان نیز در داستان از این استعاره استفاده می‌کنند. «منیره‌خاتون گفت: نمی‌خوای سوار اسب لخت بشی؟ هان؟» (همان: ۵۵).

فخرالنسا نیز در توصیف رابطهٔ خود با شازده، از تعابیر مربوط به همین استعاره استفاده می‌کند: «این جور اسب‌ها به درد مسابقه نمی‌خورند، اسب پیشکشی بهتر سواری می‌دهد.» (همان: ۵۰). در نتیجهٔ کاربرد این استعاره، مفاهیم بسیاری که مربوط به این حوزهٔ معنایی است، به حوزهٔ اندیشگانی رابطهٔ زن و مرد راه یافته است؛ از جمله سواری‌گرفتن و بازی‌کردن، اسب لخت، اسب پیشکشی، چموش‌شدن، لگدانداختن و... «پدربزرگ آرام پرسید: دیگر با کی بازی می‌کردی خسروخان؟ غیر از منیره‌خاتون سوار کدام اسب لخت شده‌ای، هان؟» (همان: ۹۵). در این عبارت از رابطهٔ منیره‌خاتون و شازده به بازی‌کردن که معنای ضمنی تحقیرآمیز بازیچه‌بودن زن را در بردارد؛ تعبیر شده، همچنین استفاده از صفت «لخت»، نمونه‌ای از کاربردهای ایهام‌دار با دلالت‌های گوناگون در سطوح مختلف کلام است. «لخت» در مورد اسب به معنای بی‌زین و در معنای کنایی رام‌نشده نیز به کار می‌رود و طبعاً همان‌طور که برای مشخص‌شدن مالکیت اسب، بر آن داغ می‌گذارند؛ بر زنان رام نشده نیز می‌توان داغ گذاشت. شیوه‌ای که برای مجازات منیره‌خاتون استفاده می‌شود. «صدای جیغش تا توی باغ می‌آمد، باور کن، حتی تا توی درخت‌ها و دم در حتماً داغش می‌کردند.» (همان: ۵۷).

از آنجا که زن، همچون حیوان یا شئ به مرد تعلق دارد، «طبیعی است که مرد بتواند به قدری که دلش می‌خواهد زن داشته باشد.» (دوبووار، ۱۳۸۲: ۱۳۹/۱). در جامعهٔ پدرسالار تناقضی آشکار در قوانین اجتماعی در تعریف هوس‌بازی برای زن و مرد و در نتیجه، نوع برخورد با آن دیده می‌شود. هوسبازی برای مردان خصوصاً از طبقات بالا ویژگی ناپسندی شمرده نمی‌شود. در واقع عوامل محدود کنندهٔ آن فقط مسایل اقتصادی می‌تواند باشد؛ اما در مورد زنان این مسأله، کاملاً جنبهٔ اخلاقی پیدا می‌کند. لذا زنی که مرتکب رفتار غیراخلاقی شود به بدترین شکل ممکن مجازات می‌شود.

در شازده احتجاب نیزاین تفاوت فاحش در نوع برخورد با زنان و مردان هوسباز دیده می‌شود. «شازده گفت: جد کبیر صد تا زن صیغه و عقدی داشت، صد تا و باز شبی یکی، فکرش را بکن، فخرالنسا! و باز از سر مطربه‌ها هم نمی‌گذشت» (همان: ۶۶). اما درمقابل، منیره‌خاتون به خاطر هوسبازی به طرز وحشتناکی مجازات می‌شود. «شازده گفت می‌دانی فخرالنسا، پدربزرگ دستور فرموده بود آهن سرخ کرده گذاشته بودند روی...» (همان: ۶۷). در همین فضا است که پدربزرگ صرفاً براساس سؤظن، مادر خود را به قتل می‌رساند. « یکی از شیشه‌های رنگی را شکستم و با چند گلوله راحتش کردم » (همان: ۲۱).

گفتمان مردسالارانه گرچه زن را به شئ و ابزاری جنسی فرو می‌کاهد، اما در عین‌حال همچنان از زن انتظار دارد که در رابطه، نقشی فعال ایفا کند. رابطه نباید مانند رابطهٔ فخرالنسا منفعل و سرد، همچون وظیفه‌ای از سر اکراه و بی‌میلی باشد؛ بلکه باید چیزی از جنس اسب‌سواری یا مسخره‌بازی باشد. شبیه رابطهٔ پدربزرگ و زنان حرمسرا « جد کبیر، حتماً، می‌خندیده و خاطر انورش را انبساطی ... و زن‌ها و کنیزها که می‌ریختند ... تودهٔ گوشت زنده و سفید تکان می‌خورده، می‌خندیده ...» (همان: ۱۶).

کاربرد استعاری «گوشت گرم و زنده» به جای زنان، دلالت معنایی بر نگاه شئ‌گرایانه و کارکرد صرفاً جنسی آنان برای شازده دارد. و کاربرد واژهٔ «توده» این نگاه غیر انسانی را تقویت می‌کند. زنان در این صحنه توده‌ای هستند که نه تنها چهرهٔ واضح و مشخصی ندارند؛ بلکه همچنین فاقد هویت انسانی هستند. زنانی مثل منیره‌خاتون و فخری، که شازده به طور ناخودآگاه غالباً از آنان، با صفات گرم و زنده یاد می‌کند. «و گذاشت تا منیره‌خاتون با تمامی آن گوشت گرم و زنده‌اش باز زنده شود» (همان: ۵۳).

مقاومت فخرالنسا در مقابل این روابط قدرت که زن را به ابزاری برای ارضای شهوت جنسی فرو می‌کاهد، به شکل سردی رابطهٔ او با شازده تجلی پیدا می‌کند. « می‌گفت: «خوش ندارم شازده. فقط پهلویش دراز می‌کشیدم... » (همان: ۱۱۴).

بهره‌گرفتن از زن به لذت جنسی محدود نمی‌شود. «مرد در عمل جنسی فقط به دنبال لذت ذهنی و زودگذر نمی‌گردد؛ بلکه می‌خواهد فتح کند، به دست بیاورد، تصاحب کند. داشتن زن، به معنای مغلوب‌کردن اوست» (دوبووار، ۱۳۸۲: ۲۵۵/۱)؛ بنابراین مهم‌تر از نقش ابزاری زن در کسب لذت، نقشی تلفیقی است، که از نمایش قدرت و رابطهٔ جنسی ایجاد می‌شود؛ یعنی لذت‌بردن از قدرت، به شکلی نمادین در رابطهٔ جنسی. رابطه که در این داستان از آن به «سواری‌گرفتن» تعبیر شده و نمایش قدرت که «خون‌ریختن» و «شکارکردن» به عنوان نمادهای آن به کار رفته، به اعتقاد فخرالنسا، همانند دو کفهٔ ترازو هستند. بالارفتن وزن یک کفه، مساوی است با پایین‌آمدن وزن کفهٔ دیگر و در نتیجه عدم تعادل و از دست دادن قدرت. «هر روز فقط باید یکی دو تا را سر برید، دو یا سه تا مرال و تکه زد تا بشود شب اسب‌های پیشکشی را سوار شد و یا برعکس. اما نباید به یکی از

اینها چسبید، به یکیش عادت کرد. پدربزرگ عادت کرد، آن هم به دیدن خون.» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۵۰). به زعم فخرالنسا این خطا که از پدربزرگ سر می‌زند، موجب می‌شود او هر دو دست را مفت ببازد.

> اشتباهش در همین بود یا باید هر دو تا را برد، یا هیچ‌کدام را. اگر یکی را سر بریدی حتماً باید دخترش را... صیغه کنی تا غائله بخوابد. آن وقت با دختری که گریه می‌کند، لباس سیاه هم پوشیده و نمی‌خواهد، یا فرار می‌کند و حتی می‌خواهد بزک صورتش را پاک کند و موهایش را پریشان می‌کند بهتر می‌شود طرف شد. می‌بینید مسئله به همین سادگی است. برای اینکه همین دختر در عین حال می‌ترسد که آدم داد بزند: «میرغضب!» و یا برادرش را، که تازگی‌ها غلام خلوت شده است، به چوب و فلک ببندند (همان: ۵۱).

این صحنه که فخرالنسا آن را آیین‌وار با جزئیات بیان می‌کند، به زیبایی، بیانگر میل مردان داستان به تبدیل‌کردن رابطهٔ جنسی به جنگ قدرتی است، که پیشاپیش در آن غالب شده، حال تسلط بر جسم دختر فرد مغلوب، لذت پیروزی و غلبه را به شکلی نمادین، مجسم، زنده و مکرر می‌کند. همچنین نشان‌دهندهٔ چگونگی رخنه‌کردن مناسبات قدرت در تار و پود زندگی افراد است. قدرتی که در نهانی‌ترین و خصوصی‌ترین بخش زندگی نیز خودنمایی می‌کند و با استفاده از ترفندهای گوناگون، بر اعمال افراد تاثیر می‌گذارد. در صحنهٔ وصف‌شده، مناسبات قدرت به شیوه‌ای پارادوکس‌وار از سویی اختیار و ارادهٔ فرد را می‌گیرد، و از سوی دیگر مسئولیت و عواقبِ اطاعت نکردن از قدرت را، به گردن خود فرد می‌اندازد.

در صحنهٔ مرگ فخرالنسا نیز اتفاقی مشابه برای فخری روی می‌دهد. زیرا او نیز دختری است از پایگاه قدرت بی‌بهره و به تعبیر فخرالنسا، اسب پیشکشی است، که بهتر می‌شود با او طرف شد. شازده که در طول زندگی زناشویی نتوانسته رابطه‌ای قدرتمند و از موضع بالا با فخرالنسا داشته باشد، می‌کوشد در کنار جسد او، فخرالنسای دیگری بسازد؛ فخرالنسایی که روح و جسمش هیچ نکتهٔ رازآلود و دست‌نیافتنی نداشته باشد و بتوان لذت پیروزی و قدرت را در هم‌آغوشی با او چشید.

«بازویم را گرفت و بلندم کرد، سرپا. دست‌هایم را چسبید و کشید و زد، با پنج انگشت، لچک سرم را باز کرد. موهایم را چسبید، گفت: نگاه کن فخرالنسا! فخری مرد، مرد». همان‌طور موهایم را از پشت سر گرفته بود. خون داشت نشت می‌کرد. گفتم: «رحم کن شازده»، خانم ... پیراهن تور دستش بود. پیراهن خانم بود. گفت: «بشین.» نشستم روبروی آینه. توی آینه هنوز فخری بود که گریه می‌کرد. اسباب آرایش خانم روی میز بود» (همان: ۸۳-۸۴).

در این صحنه غیر از شهوت‌طلبی و حتی بیش از آن، قدرت‌طلبی روحی و روانی شازده دیده می‌شود. او عاجزانه تلاش می‌کند به خود و فخرالنسای مرده ثابت کند، می‌تواند فخرالنسایی را که می‌پسندد، شکل دهد؛ فخرالنسایی رام و مطیع که شازده بتواند در عمق چشمان او تصویر خود را بسان خدا ببیند؛ خدایی که همزمان از او می‌ترسند و دوستش دارند. «دستش را گذاشته بود روی

بازوی من، نگاهم می‌کرد. دست چپش را ستون کرده بود. پشت به خانم خوابیده بود. ... گفت: می‌ترسی فخرالنسا؟... انگشتش را کشید دور صورتم و روی لب‌ها و بینی‌ام. باز اشک‌ها را پاک کرد. گفت: تو می‌ترسی، هان؟» (همان: ۸۵).

هرچند گفتمان مردسالارانه با وضع قوانین مختلف و تثبیت سلطه و قدرت خود در تمام زمینه‌های مختلف تلاش می‌کند، جایگاه زن را تا حد برده، پایین بیاورد و از او وجودی غیراصلی و جنسی فروتر بسازد، اما همچنان مرد برای شناخت خود و مهم‌تر از آن تأیید خود، به زن به عنوان «دیگری» نیاز دارد. (ر. ک؛ دوبووار: ۱۳۸۲: ۲۹۷/۱). آن‌چه مرد می‌خواهد این است، که از زن، برده و در عین حال همسری عاشق بسازد؛ تا بتواند از منظر نگاه عاشقانه و تحسین‌آمیز انسانی دیگر، خود را به عنوان وجودی کامل و بی‌عیب و نقص بشناسد.

در شازده احتجاب نیز تلاش شازده برای دستیابی به این هدف دیده می‌شود و مهم‌ترین ناکامی او نیز شکست در این زمینه، یعنی تأییدشدن از جانب فخرالنساست. این سؤال همواره ذهن شازده را درگیر می‌کند که چرا «هیچ وقت نگفت: تو خوبی شازده» (همان: ۱۱۴). عدم تأیید فخرالنسا منجر به احساس خلأ و ناکامی شدید و بیمارگونه‌ای در شازده می‌شود و او را بر آن می‌دارد تا به تلاش‌های متناقض‌نمایی دست بزند. او از سویی می‌کوشد با یادآوری گذشتهٔ خود و فخرالنسا به شناختی واقعی از خود برسد و از سوی دیگر، با جا زدن فخری مطیع و رام به عنوان فخرالنسا، ناکامی خود را در دستیابی به تأیید و تحسین فخرالنسای راستین و در اصل، خودانگاره پر از حقارت خویش را، انکار می‌کند.

۴-۳. زیبایی، پوشیدگی و مدرن‌بودن

از دیگر مؤلفه‌های هم‌ارزی هویت زن در گفتمان سنتی، خانه‌نشینی و پوشیدگی است. واژهٔ اخیر چنان با هویت زن عجین شده، که حتی اصطلاحات مربوط به آن، جایگزین واژه زن شده است. کاربرد عباراتی چون اهل حرم، پردگیان و عورات به جای زن، نشانگر اهمیت این مؤلفه در تعریف هویت زن است. طبعاً در این گفتمان، بدبینی نسبت به حضور زن در اجتماع وجود دارد. پرداختن به نقش‌های جنسیتی و وظایف خانگی از دیگر مؤلفه‌های هویتی زن در این گفتمان است. در شازده احتجاب چنان که گفته شد، فخری را می‌توان بازنمایندهٔ زن سنتی دانست. چهره‌ای که راوی از او به تصویر می‌کشد، دختری لچک به سر، با اندام پوشیده در چادرنماز گلدار است. مکانی که غالباً در آن حضور دارد، مطبخ است و اموری که به آن اشتغال دارد، رفت و روب و شستشو و پخت و پز است؛ که از مؤلفه‌های هم‌ارزی زن در گفتمان سنتی است.

فخرالنسا مطابق معیارهای عصر، زنی امروزی است. او پوششی بر سر ندارد و غالباً پیراهنی از جنس تور می‌پوشد. حرکات و سکناتش با ظرافت و آداب‌دانی توأم است؛ چنان که فخری در توصیف او می گوید: «خانم چه خوب غذا می‌خورد. آهسته‌آهسته با انگشت‌های کشیده و

سفیدش قاشق و چنگال را به دست می‌گرفت. از هر غذایی یکم بر می‌داشت. جرعه‌جرعه می‌خورد و لیوان پایه‌بلندش را خالی می‌کرد» (همان: ۷۵). فخری اما بی‌سواد است و از آداب بهره‌ای ندارد. به لحاظ باور و اندیشه‌های مذهبی نیز فخری، به عنوان زنی سنت‌گرا و عقب‌مانده به نمایش گذاشته می‌شود، که به روز محشر و قسمت و تقدیر اعتقاد دارد؛ حال آنکه فخرالنسا زنی روشنفکر است، که این عقاید را خرافه می‌داند. «خانم می‌گفت: من اعتقاد ندارم، این حرف‌ها مال آدم‌های بی‌سروپاست، مال آنهاست که باید صبح تا شب جان بکنند و شب حتی برای خوابیدن جا نداشته باشند.» (همان: ۶۵).

به لحاظ ظاهری نیز تصویری که از فخری ارایه می‌شود، بیانگر آن است که او درمجموع با ملاک و معیارهای زیبایی‌شناسانه گفتمان جدید زیبا محسوب نمی‌شود. هیکلش همچون اطوارش زمخت است و صورتش از ظرافت بهرهٔ چندانی ندارد. فخرالنسا اما باریک است و بلند، با گردنی کشیده و پوستی سفید و گیسوان بلند و نرم. خطوط صورتش، ظریف و مینیاتوریست، با دهانی کوچک. حتی خنده‌های فخرالنسا با خنده‌های فخری متفاوت است، «فخری نمی‌توانست آن طور بلند و خوش‌صدا بخندد. اصلاً نتوانست» (همان: ۱۱۵). فخری نه شیوهٔ دلبری را می‌داند و نه بلد است بزک کند. «شازده احتجاب که می‌دانست فخری آن همه دست‌وپاچلفتی است ... داد زد این همه سرخاب روی لپ‌های چاقت نمال! تو باید یاد بگیری که مثل فخرالنسا خودت را بزک کنی.» (همان: ۳۵).

در توصیفات داستان از زنان، دو نکته قابل تأمل است؛ یکی رسوخ ملاک و معیارهای زیبایی‌شناختی گفتمان جدید در دیدگاه و ارزیابی زیبایی‌شناسانهٔ مرد سنتی و دیگر توصیف بی‌سابقهٔ اندام زن؛ آن هم نه با زبانی استعاری، آن‌گونه که در ادبیات کلاسیک دیده می‌شد؛ بلکه به شکلی واقعی، زنده و قابل تجسم. «شازده نگاه کرد به خطوط نازک و مینیاتوری صورت فخرالنسا... و به انحنای خط چانه و به تراش کشیده و سفید گردن... اما وقتی خواست منحنی پستان‌ها را که لای چین‌های سینه گم می‌شد دنبال کند، فخرالنسا گفت: «بفرمایید! دیر نمی‌شود!» (همان: ۴۳-۴۴).

گرچه فخرالنسا در جایگاه زنی مدرن و روشنفکر، دارای بصیرت و بینشی انتقادی است، اما عملاً دانش او برای خود و دیگر زنان داستان، سودی ندارد و منجر به تغییر وضعیت زنان در جامعه و حتی محیط خانهٔ خود نمی‌شود. او دست به اقدامی نمی‌زند. گویی وضعیت خود و فخری را چون سرنوشتی محتوم پذیرفته. لذا همه چیز را با حالتی ریشخندآمیز، بردبارانه تحمل می‌کند. به نظر می‌رسد ریشهٔ این مسأله در تعریف خاصی از دانش برای زنان و هدف آن است، که گفتمان سنتی در چالش با گفتمان مدرن ارایه می داد. در این گفتمان، دانش و آگاهی زن همانند ظاهر و اندام او، جنبهٔ ابزاری دارد و صرفاً در صورتی مطلوب قلمداد می‌شود، که موجب خدمت مطلوب‌تر

به مرد شود؛ چرا که «زیبایی زن، جاذبه‌اش، هوشش، ظرافتش، نشانه‌های خارجی دارایی شوهر هستند» (دوبووار، ۱۳۸۲: ۲۸۸/۱).

در واقع گفتمان مردسالارانه هر چند ظاهراً عناصری از جمله علم‌گرایی و عقل‌گرایی را از گفتمان مدرن جذب کرده؛ اما عملاً این دال‌های سیال را با تعاریف جدیدی پر کرده و به عنوان ابزاری مدرن به خدمت خود گرفته تا «زن را در انجام نقش‌ها و وظایف مرسومش یاری رساند و در پی بهینه‌سازی زن ایدئال سنتی باشد» (ترابی، ۱۳۹۵: ۷۳).

در گفتمان سنتی دانشی که منجر به بینش انتقادی شود و بتواند علیه گفتمان مردسالارانه به کار گرفته شود، نه تنها مطلوب نیست؛ بلکه چهره ای ترسناک به خود می‌گیرد. ازاین رو برتری زن در زمینهٔ هوش می‌تواند به خصیصه‌ای ناپسند از جنس حیله‌گری و گستاخی تعبیر شود. انتظاری که از زن باهوشِ مطلوب می‌رود، آن است که توانایی خود را برای خدمت بیشتر به همسر به کار بگیرد و یا آن را فروتنانه پنهان کند. زنی که این گونه عمل نمی‌کند، زن مطلوب و پسندیده‌ای محسوب نمی‌شود.

بازتاب چالش گفتمان سنتی و مدرن در فرم داستان نیز تجلی یافته، که خود بررسی مستقلی می‌طلبد؛ از جمله جلد کتاب تصویر مردی را نشان می‌دهد که دو زن با ظاهرهای متفاوت پشت سر او هستند. این تصویر علاوه بر آشکار کردن ساختار چندهمسری در گفتمان مردسالار، بر حضور همزمان گفتمان سنتی و مدرن نیز دلالت می‌کند. جلوهٔ دیگر این چالش را می‌توان در زاویهٔ دید داستان بررسی کرد که تمایل گفتمان مردسالار برای کنترل بر همه چیز به صورت غالب شدن نگاه شازده بر کل روایت تجلی یافته است. راوی چنان که گلشیری بیان کرده، یک نفر است؛ آن هم قهرمان مذکر داستان، شازده احتجاب، که همه چیز از نگاه و دید او روایت می‌شود. حتی زمانی که ظاهراً فخری راوی داستان است، باز هم در واقع، احساسات و گفتار او از منظر نگاه شازده، به خواننده ارایه می‌شود. این ساختار یعنی حضور زن از دریچهٔ ذهن مرد و بازتولید شخصیت زن، از دید راوی مذکر، خود بیانگر مناسبات قدرت مردسالارانه در روابط زناشویی و اجتماعی است، که در فرم داستان انعکاس یافته است. البته با ذکر این نکته که هرچند اقتدارگرایی مردانه، در غالب شدن نگاه و صدای شازده بر کل داستان تجلی یافته، ولی به واسطهٔ شنیده شدن صدای زنان، از خلال جریان سیال ذهن شازده، رمان حالت چندآوایی یافته و حتی می‌توان گفت صدای زنان در این داستان بی آن که خود حرفی بزنند، بلندتر از صدای شازده شنیده می‌شود. زمان نیز در این روایت، پرش‌های دایمی میان گذشته و حال دارد و به شیوه‌ای نمادین، بیانگر حیرانی و سرگردانی راوی، میان باورها و شیوه‌های سنتی و نگرش‌های نوین است.

۵. نتیجه

در شازده احتجاب، با توجه به زمینهٔ تاریخی شکل‌گیری آن، حضور و نزاع دو گفتمان سنت و مدرنتیه در تعریف هویت زن دیده می‌شود. گفتمان سنتی تلاش می‌کند برخی از مؤلفه‌های هویت زن در گفتمان مدرن را حذف و برخی دیگر را به نحوی بازتعریف کند، که همچنان به برتری و سلطهٔ مرد بر زن منجر شود. در این داستان اکثر زنان، بازنمایندهٔ نقش‌های زنانه در گفتمان سنتی هستند؛ به جز فخرالنسا، همسر شازده، که بازنمایندهٔ زن در گفتمان مدرن است. شازده به عنوان نمایندهٔ گفتمان مردسالار نمی‌تواند برخی از مؤلفه‌های چالش‌برانگیز و مدرن زن را بپذیرد. خصوصاً مؤلفه‌هایی که قدرت و سلطهٔ مرد را محدود کند؛ از جمله: برابری زن و مرد و دانشی که منجر به آزادی واقعی، قدرت و ایفای نقشی فعال شود؛ لذا سعی می‌کند با تلفیق بخشی از مؤلفه‌های زن سنتی با مؤلفه‌های زن مدرن، در وجود فخری، زن جدیدی خلق کند، با هویتی چهل‌تکه. زنی زیبا و بزک‌کرده باسواد و آداب‌دان؛ که البته تمام این سجایا را در خدمت مرد و برای ایفای نقش‌های سنتی به کار گیرد. این تلاش در نهایت به مرگ نمادین شازده و فخرالنسا منجر می‌شود. بازتاب جدال میان گفتمان سنتی و مدرن در بازتعریف هویت زنانه، در فرم داستان نیز قابل بررسی است؛ برای مثال هرچند تلاش گفتمان مردسالار برای کنترل بر همه چیز، به صورت غالب شدن نگاه و دید شازده بر کل داستان تجلی یافته، ولی به واسطهٔ شنیده‌شدن مداوم صدای زنان از خلال ذهن شازده، رمان حالت چندآوایی یافته است. نیز زمان‌پریشی داستان و تردد میان وقایع گذشته و حال، بیانگر سرگردانی راوی مابین گفتمان‌های گذشته و حال است. واکاوی بیشتر در این زمینه به پژوهشگران علاقه‌مند پیشنهاد می‌شود.

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۰)، تحلیل گفتمان انتقادی، چ ۲، تهران، علمی و فرهنگی.

پرستش، شهرام و فائزه ساسانی‌خواه (۱۳۸۹)، «بازنمایی جنسیت در گفتمان رمان (۱۳۷۵تا۱۳۸۴)»، زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، ش ۱، پیاپی ۴، ۵۵-۷۴.

تایسن، لوئیس (۱۳۹۲)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویرایش حسین پاینده، تهران، نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

ترابی فارسانی، سهیلا (۱۳۹۵)، « زن و تحول گفتمان از خلال نشریه‌های زنان (از مشروطه تا پهلوی)»، تاریخ اسلام و ایران، ش ۲۶، پیاپی ۳۰، ۶۹-۹۲.

دریفوس، هیوبرت و پل رابینو (۱۳۹۴)، میشل فوکو فراسوی ساخت‌گرایی و هرمنوتیک، ترجمهٔ حسین بشیریه، چ ۱۰، تهران، نی.

دوبووار، سیمون (۱۳۸۲)، جنس دوم، ترجمهٔ قاسم صنعوی، ج ۱، چ ۵، تهران، توس.

سلطانی، سیدعلی اصغر (۱۳۸۴)، گفتمان قدرت و زبان (سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران). تهران، نی.

صابرپور، زینب (۱۳۹۲)، «بازنمایی جنسیت در رمان رازهای سرزمین من»، نقد ادبی، ش ۶، پیاپی۲۳، ۸۳-۱۰۴.

ـــــــــــ (۱۳۹۴)، «پیوندهای گفتمانی و تصویر زنان در باغ بلور»، ادبیات پارسی معاصر، ش ۵، ۶۲-۴۳.

ـــــــــــ و محمدعلی غلامی‌نژاد (۱۳۸۸)، «روابط قدرت در رمان شازده احتجاب»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۱۲، ۹۹-۱۲۴.

ضیمران، محمد (۱۳۹۳)، دانش و قدرت، چ ۷، تهران، هرمس.

فوکو، میشل (۱۳۹۵)، مراقبت و تنبیه، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، چ ۱۳، تهران، نی.

قوام، سیدعبدالعلی و مشکات اسدی (۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی جایگاه زن در گفتمان‌های مختلف تاریخ معاصر ایران»، مطالعات میان فرهنگی، ش ۹، پیاپی ۲۳، ۹-۳۹.

کوثری، مسعود و امیرعلی تفرشی (۱۳۹۶)، « هویت زنانه در گفتمان پهلوی دوم»، تحقیقات فرهنگی ایران، ش ۱۰، پیاپی۳۷، ۱۴۵-۱۷۵.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۴)، شازده احتجاب، چ ۱۴، تهران، نیلوفر.

لیکاف، رابین تالمک (۱۳۹۹)، زبان و جایگاه زن، ترجمهٔ مریم خدادادی و اسماعیل یاسرپور، تهران، نگاه.

نجفیان، آزاده و همکاران (۱۳۹۸)، «تحلیل انتقادی گفتمان های قدرت و جنسیت در آثار نویسندگان زن دههٔ هشتاد (ارسطویی، پیرزاد، وفی)»، زن و جامعه (جامعه‌شناسی زنان)، ۱۰، ش۲ (مسلسل ۳۸) ، ۱۴۹-۱۶۷.

لایت، آلیسون. (۱۳۸۵)، «بازگشت به ماندرلی»، ترجمه مرسده صالحپور، زن و ادبیات سلسله پژوهش‌های نظری درباره مسائل زنان. (گزینش و ترجمه منیژه نجم‌عراقی و همکاران)، چ ۲، تهران، چشمه. ۱۶۵-۱۹۹.

یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۵)، نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمهٔ هادی جلیلی، چ ۶، تهران، نی.

یوسفی‌فر، شهرام و شهناز جنگجو (۱۳۹۸)، «مسئلهٔ زن و زنانگی در روزنامهٔ اطلاعات در دورهٔ پهلوی اول (۱۳۲۰-۱۳۰۴ش)»، پژوهش‌نامه زنان، ۱۰، ش۲۸، ۲۳۱-۲۵۴.

References

De Beauvoir, S. (2009). The Second Sex (8th ed., Vol. I). (G. Sanavi, Trans.) Tehran: Toos Publications. (In Persian)

Dreyfus, H., & Rabinow, P. (2015). Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics (10th ed.). (H. Bashiriye, Trans.) Tehran: Ney Publications. (In Persian)

Foucault, M. (2016). Surveiller et punir: Naissance de la prison (13th ed.). (N. Sarkhosh, & J. Afshin, Trans.) Tehran: Ney Publications. (In Persian)

Ghavam, Seyed Abdolali; Asadi, Meshkat. (2014). (In Persian)

A Comparative Analysis of Women Place in Different Discourses of Iran Contemporary History. Journal of Intercultural Studies, 9-39. (In Persian)

Golshiri, H. (2005). Shazdeh Ehtejab (14th ed.). Tehran: Niloofar Publications. (In Persian)

Jorgensen, Marianne; Phillips, Louise. (2016). Discourse Analysis as Theory and Method (sixth ed.). (H. Jallili, Trans.) Tehran: Ney Publications. (In Persian)

Kousari, Masoud, Tafreshi, Amirali. (2017). Women Identity in the Second Pahlavi Regime; A Case Study of Zan-E Rooz Magazine and The Shah's Speeches about Women. Journal of Iranian Cultural Research, 145-175. (In Persian)

Lakoff, R. T. (2020). Language and Woman's Place. (M. Khodadadi, & E. Yaserpour, Trans.) Tehran: Negah Publications Institute. (In Persian)

Light, Alison. (2006). Return to Manderley. Translated by Mercedah Salehpour. *Woman and Literature, A Series of Theorietical Studies on Women's Issues* Selection and translation by NajmAraghi, M., & Mousavi, M. S: (2nd ed.). Tehran: Cheshme. 165-199. [In Persian]

Najafian, Azadeh; Hessampour, Saeed; Pourgiv, Farideh. (2019). A critical analysis of power and gender discourses in the short stories of Iranian women writers

from 2000 to 2010 (Arstoie, Pirzad, Vafi). Journal of Woman & Society, 10(2), 149-167. (In Persian)

Parastesh, Shahram; Sasanikhah, Faezeh. (2010, Summer). The Representation of Gender in Novel Discourse (1996-2005). Woman in Culture & Art, 2(4), 55-74. (In Persian)

Saberpour, Z. (2013). Gender Representation in Raz'haye Sarzamine Man. Literary Criticism, 6(23), 83-104. (In Persian)

Saberpour, Z. (2015, Winter and Spring). Discoursal Ties and the Picture of Women in the Glass Garden. Contemporary Persian Literature, 5(1), 43-62. [In Persian]

Saberpour, Zainab; Gholaminejad, Mohammadali. (2009). Power Relations in Shazdeh Ehtejab. Persian Language and Literature Research, 99-124.(In Persian)

Soltani, A. (2007). The discourse of power and language (mechanisms of power flow in the Islamic Republic of Iran). Tehran: Ney. (In Persian)

Torabi Farsani, S. (2016, Spring). Women and Discourse Change Through Women Newspapers (From The Constitutional Movement Upto Pahlavi Era). Journal of History of Islam and Iran, 69-92. (In Persian)

Tyson, L. (2013). Critical theory today: a user-friendly guide. (H. Payande, Ed., M. Hosseinzade, & F. Hosseini, Trans.) Tehran: Negahe Emrooz: Hekayate Ghalame Novin. (In Persian)

yosefi far, S., jangjo, S. (2019). Women Studies, 10(28), 231-254. doi: 10.30465/ws.2019.4367. (In Persian)

Zamiran, M. (2014). Knowledge and Power (7th ed.). Tehran: Hermes Publications. (In Persian)

Table of Contents

A Critical Look at Simile Redefy Techniques in the Fifth Chapter of Saadi's *Golestan* and the Sixth Shrine of Jami's *Baharestan* 1
Sepideh Eskandari, Hengameh Ashouri and Mehrangiz Owhadi

The Logic of Interaction in Classical Persian Political-Moral Narratives: Social Etiquette and Distance Selection 25
Chonuor Zahedi and Parsa Yaghoobi Janbeh Saraei

Homesickness, Childhood and Adolescence in *Divan* of Mir Razi Danesh Mashhadi 47
Abbas Salehiankabir, Seyyed Hosein Shahabrazavi and Azizolah TAvakoli Kafiabadi

The Textual Analysis of Fariba Vafi's *My Bird* Based on Roland Barthes Semiotic Codes 65
Vali Gholami and Payam Babaie

Critical Analysis of Symbolism in Fereidoon Tavallali's *Nafeh* 85
Samaneh Mansouri Alhashem and Alireza Omidbakhsh

The Discoursal Challenge in Redefining of Female Identity in *Shazdeh Ehtejab* 105
Shahnaz Valipourhafshejani

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 3 (27), Vol. 11, Autumn 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

Faculty of Letters and Human

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 - 9575

Vol. 11, No. 3, Autumn 2022, 27

Table of Contents

A Critical Look at Simile Redefy Techniques in the Fifth Chapter of Saadi's *Golestan* and the Sixth Shrine of Jami's *Baharestan* / Sepideh Eskandari, Hengameh Ashouri and Mehrangiz Owhadi 1

The Logic of Interaction in Classical Persian Political-Moral Narratives: Social Etiquette and Distance Selection / Chonuor Zahedi and Parsa Yaghoobi Janbeh Saraei 25

Homesickness, Childhood and Adolescence in *Divan* of Mir Razi Danesh Mashhadi 47
Abbas Salehiankabir, Seyyed Hosein Shahabrazavi and Azizolah TAvakoli Kafiabadi

The Textual Analysis of Fariba Vafi's *My Bird* Based on Roland Barthes Semiotic Codes 65
Vali Gholami and Payam Babaie

Critical Analysis of Symbolism in Fereidoon Tavallali's *Nafeh* 85
Samaneh Mansouri Alhashem and Alireza Omidbakhsh

The Discoursal Challenge in Redefining of Female Identity in *Shazdeh Ehtejab* 105
Shahnaz Valipourhafshejani